



UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE LA COMUNICACIÓN E IMAGEN
ESCUELA DE PERIODISMO
MEMORIA DE TÍTULO

**Enrique Lihn:
Un boceto a varias voces**

Memoria para optar al Título de Periodista

Andrés Florit Cento

Profesora guía: Ximena Póo Figueroa

Santiago de Chile

2009

© Andrés Florit C.

Registro de propiedad intelectual nº 186.221

Memoria de título.

Prof. Guía: Ximena Póo.

Escuela de Periodismo, Universidad de Chile, 2009.

Realizado entre octubre de 2008 y noviembre de 2009.

A mis padres.

UN “DOCUMENTAL ESCRITO”. O POR QUÉ ESTA HISTORIA SE ESCRIBE ASÍ

Aunque, en rigor, mis ambiciones con este trabajo son limitadas en cuanto a la obra que quiero presentar (que es, a lo sumo, una serie de retazos que escudriñan la memoria de un autor que no ha sido biografiado, una suerte de “documental escrito” y extenso sobre Enrique Lihn, sin pretensiones de hacer una biografía propiamente tal) he tenido no pocas dificultades y dudas en el trayecto, pues también estoy escribiendo sobre un autor del que hay ya bastante material interpretativo y referencial publicado, de gran calidad.

El mismo Lihn dejó una extensa bibliografía, en la que hay varios textos y crónicas en las que se refiere a sí mismo. Y hay también numerosos estudios sobre su obra y también algo sobre su vida. Pero el material biográfico es significativamente más escaso y no ha sido capitalizado en una biografía importante, que cuando se haga será una obra mayor, dado el calibre del personaje y la época que le tocó vivir.

Sin embargo, hasta hoy ese material se halla disperso y no existe una biografía de Enrique Lihn. Por ello, mi intención aquí es realizar una contribución biográfica a la memoria del poeta, mediante una revisión documental y una serie de entrevistas que rescatan testimonios de artistas, escritores, amigos y cercanos.

He decidido darle una estructura en la que se presentan paralelamente las voces de los entrevistados y los capítulos documentales sobre su vida tejidos por mí, a modo de crónica. Estos capítulos han sido divididos en tres y corresponden a una división arbitraria de los períodos de vida del poeta. Los focos son su juventud (1929-1962), su consagración literaria a nivel nacional e internacional (1963-1978) y su actividad multidisciplinaria como animador cultural en Chile durante la dictadura (1979-1988). Entre cada uno de ellos hay seis entrevistas a personas que lo conocieron, aproximadamente, en cada una de esas épocas. Dado que varias personas lo conocieron por muchos años, esta memoria de Lihn sufre de permanentes premoniciones y *déjà vu*'s: los entrevistados a veces van a hablar de cosas que aún no han sido tratadas en los capítulos, los cuales luego vendrán a completar la información dada por los testimonios, para que pueda ser apreciada en su debido contexto. Y también los entrevistados hablarán de cosas que han sido tratadas uno o dos capítulos antes. Es una memoria en espiral.

Con todo, he evitado hacer una crónica de la vida del autor de *La pieza oscura* basándome en lo que dice en primera persona en sus obras poéticas, que aparecen aquí sólo como referencia pero no como documento. Esta decisión, que tomé intuitivamente, la he ratificado casi al terminar de escribir, al releer un pasaje de las *Conversaciones con Enrique Lihn* de Pedro Lastra, en las que el mismo Lihn, siempre lúcido y desmitificador ante todo de sí mismo, dice:

El sujeto de la escritura no garantiza la posibilidad de construir un sujeto biográfico. (...) En esos mismos poemas yo advierto una relación de parcialidad con mi propia experiencia. Si se integraran todos esos momentos resultaría un sujeto novelesco y catastrófico. Y yo mismo soy prosaico y tengo mis buenos momentos. Ocurre lo siguiente: las experiencias de base, como tú las llamas, que han originado la mayor parte de mis poesías, son verdadera o imaginariamente dolorosas. Pero esos poemas no agotarían mi repertorio literario. El biógrafo omitiría –porque en general no doy cuenta de ellos– muchos momentos –llamémoslos felices– que no entran en la historia de mi escritura poética; pero además pasaría por encima textos de otro tipo; no leería el *Retrato de un poeta popular*, un personaje en el que me reconozco, un individuo pletórico que se instala en el uso de la palabra y que deja pasmados a sus oyentes, y que se permite la exposición de su vida más íntima en forma demoníaca.¹

Los entrevistados para este trabajo fueron elegidos intentando equilibrar las distintas épocas e intereses de Enrique Lihn de las que pudieran dar testimonio: no sólo hay escritores, sino artistas visuales, periodistas, actores, ex mimos, fotógrafos, cineastas, críticos, ex parejas y su hija. Esto, de acuerdo a la información bio-bibliográfica que tuve a mano para comenzar a llevar a cabo esta idea, que me propuso el poeta Guillermo Carrasco Notario. A su vez, cada entrevistado fue sugiriendo a otros. Creíamos que no existía un libro de entrevistas a amigos o cercanos de Lihn, pero en el camino lo encontré: *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*, de Oscar Sarmiento, contiene conversaciones con 17 cercanos al poeta, que en general tratan acerca de las actividades culturales a las que con éxito convocó Lihn durante su vida, principalmente en la década de 1980. Muestran a ese “otro Lihn” que no aparece siempre al leer su poesía: un Lihn histriónico, con gran poder de convocatoria, un animador cultural infatigable e incorrompible.

En estas conversaciones, llevadas a cabo por Sarmiento entre 1994 y 1996 y publicadas recién el 2001 en Estados Unidos (el libro no ha tenido circulación en Chile), es claro que hay información valiosa y de primera fuente sobre la vida del poeta, que por lo demás he ocupado largamente para este trabajo. Pero antes que abandonar el presente proyecto, algo que se me pasó por la cabeza al ver que ya había algo similar tan bien hecho, quise tomar la posta y complementar ese excelente libro con nuevos entrevistados que en su mayoría ni siquiera se habían referido públicamente a la amistad que tuvieron con Lihn, hasta ahora. Hay pocos que se “repiten el plato” entre el libro de Sarmiento y el presente trabajo; por de pronto, sólo Andrea Lihn. También me interesaba hacer una lista de voces más variada (en Sarmiento predominan los literatos), ampliar la perspectiva y la extensión de las entrevistas, que no se centraran sólo en su práctica cultural sino que logran hacer un retrato más integral y, por qué no, emotivo de Enrique Lihn. El lector curioso podrá consultar ambos para notar las demás similitudes y complementarias diferencias que haya entre ellos.

¹ Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa, México, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, 1980. Pág. 107.

Hay aquí ausencias significativas y deliberadas como Adriana Valdés, quien publicó recientemente el libro *Enrique Lihn: vistas parciales*, donde hay largos pasajes biográficos acerca del autor; o Jorge Edwards, que se basó en la biografía de Lihn para crear el protagonista de su novela *La Casa de Dostoievsky*. Pese a que no fueron entrevistados, están presentes a lo largo del texto documental. Y no han sido incluidos aquí por lo mismo: porque ya se han referido bastante a Enrique Lihn y quise conocer antes otros testimonios que podían ser tan valiosos como los de ellos y que no habían sido registrados.

Mi idea, entonces, con las dificultades del caso (no pude entrevistar a todos a quienes me habría gustado, por falta de disponibilidad, por la premura del tiempo, etc.) era poder documentar distintas épocas y facetas de Lihn. Hay entrevistados que compartieron con él durante prolongados y diversos momentos de su vida. Otros, sólo un tiempo acotado. Algunos, fueron muy cercanos. Otros, amigos más circunstanciales, que con todo logran dar una mirada interesante del poeta y de su tiempo. Lihn se transforma en un personaje que al correr de las hojas es visto desde distintas distancias: a veces en primer plano, a veces en plano general. Y pese a que los que hablan son cercanos, no dejan de dar cuenta también de las sombras de la personalidad de Lihn: a él le habría repugnado ser idealizado. Así, la vida del poeta es aquí un rompecabezas que el lector podrá armar y desarmar. A continuación presento sólo algunas piezas de esta historia.

I.

EL FLACO LIHN (1929-1962)

Enrique Lihn Carrasco nació el 3 de septiembre de 1929 en Santiago. Proviene, como él mismo dice, de la polaridad de dos familias que sólo tienen en común el matrimonio de sus padres: por una parte, los Lihn “habían visto desvanecerse una fortuna de la que guardaban las apariencias, entre las manos y en las minas de oro del abuelo paterno, ex dueño de muchas cosas”.²

Este abuelo paterno era de origen alemán y había llegado muy joven a Antofagasta. El mismo Lihn recuerda que “la fiebre del oro lo arruinó y privó de su autoritarismo germánico. Cuando niño viví en su feudo ruinoso. En el palacio Mac Clure con su torre de los locos, nueve escalinatas, leones de mampostería, invernadero y fantasma, piscina resquebrajada y polvorienta en el subterráneo”.³ La hija del poeta, Andrea Lihn, asegura que “se hablaba alemán en la casa de su abuelo. Su abuelo hablaba alemán y prácticamente nunca habló castellano. (...) Mi papá tenía una cosa incorporada, pero no muy bien asumida. El papá de él nunca aprendió alemán”.⁴

La familia materna de Lihn, por su parte, era de ascendencia inglesa y de menos fortuna. “La familia Carrasco, Délano más bien –el apellido de mi abuela materna, porque ella reinaba–, era de casa pobre; pero los Délano Frederick se comprendieron a sí mismos como parientes lejanos de los Délano Roosevelt (...) Había entre ellos un pionero en Chile del séptimo arte –Jorge Délano–”.⁵

A renglón seguido en esta evocación, Lihn dice que “parece mentira al decirlo, como ocurre con otros lugares comunes: de no ser por mi infancia no escribiría poemas”.⁶ Y es que desde pequeño se manifestó en Lihn un sentido artístico, que fue fomentado por algunos de sus parientes, en especial su abuela Nieves Délano y su tío Gustavo Carrasco. En sus *Conversaciones* con Pedro Lastra, Lihn habla de este ambiente familiar en que transcurrió su infancia: un entorno que muchas veces fue propicio para desarrollar una sensibilidad estética y un carácter inquieto y creativo.

Viví esporádicamente, durante mi infancia, en casa de mi abuela, bajo el mismo alero que Gustavo Carrasco, su hijo menor, el primer artista de carne y hueso que conocí en mi vida (...) Como profesor de dibujo, se interesó en mi vida de San Francisco y en las reiteradas muestras que yo di de estar pronto a seguir su ejemplo. Me hizo ver, a ratos perdidos, los libros de arte de su armario, palabra que rima bien con santuario. Hasta el día de hoy, los

² Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. [Edición de Germán Marín]. Santiago, LOM, 1997. Pág. 405.

³ Ibid. Págs. 405-406.

⁴ Sarmiento, Oscar. *El otro Lihn: en torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*. Oxford, Maryland, EE.UU., University Press of America, 2001. Pág. 76.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

originales del Greco, por ejemplo, me remiten a las reproducciones en blanco y negro del mismo que el tío pintor me encarecía en su taller.⁷

En otra entrevista⁸ recuerda que ese taller estaba en la calle Santo Domingo esquina Cumming: ahí se recluía cuando pasaba largas temporadas en la casa de su abuela materna, ubicada en ese mismo barrio. Gustavo Carrasco, su tío, era profesor de la Escuela de Bellas Artes y trabajaba como ilustrador en la editorial Zig-Zag. Enrique Lihn posaba para él: “Fui su modelo para las ilustraciones del libro *David Copperfield*, de Dickens. El me motivaba”⁹.

Desde muy niño estuvo en contacto no sólo con la pintura, sino también con los libros y tempranamente con la escritura. “Cuando yo estaba en segunda preparatoria juntaba plata y compraba libritos. Además, también los escribía. Yo creo que apenas aprendí a escribir, ya hacía unos libritos en un cuaderno escolar que doblaba y a los que ponía títulos e ilustraciones. Se trataba de mini cuentos que redactaba con una letra muy grande”¹⁰.

El escritor Enrique Moletto, amigo de juventud de Lihn, añade otra pizca de atmósfera para evocar la niñez del poeta: “Sus padres y tíos eran agraciadas personas de exquisito trato, quienes se divertían haciendo espiritismo, gracias al poder telequinésico que uno de ellos poseía en grado sumo. Esto hizo que Enrique naciera en un medio donde todo era posible, oyendo hablar de roperos que se vaciaban sin ayuda de nadie y cuyos contenidos bajaban ordenadamente por las escaleras”.¹¹

A los 12 años de edad, su tío pintor, Gustavo Carrasco, lo preparó para que diera la prueba como aspirante a la Escuela de Bellas Artes, en la que luego de mucho insistir fue alumno libre desde 1942. Esto, luego de un infeliz período escolar: “Dibujé y escribí `obras´ de teatro para sobrellevar, en el colegio, una vida de perro (...) Creo que la casa de mi abuela, muy en particular, hizo de mí una especie infantil de decadente condenado a defenderse ingeniosamente de la barbarie colegial”¹².

Estuvo un breve período en el colegio Saint George y luego en el Liceo Alemán, “donde me echaron porque quedé repitiendo varias veces (...) Me distraía mucho con estas cuestiones artísticas y esto involucraba también una dificultad para adaptarme al principio de realidad en los términos que se planteaban en ese colegio”¹³. En vez de poner atención a

⁷ Lastra, Pedro, op. cit. Pág. 14.

⁸ Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago, Ed. Pehuén, 1990. Pág. 133.

⁹ Ibid. Pág. 133.

¹⁰ Ibid. Pág. 132.

¹¹ Molleto, Enrique. “Recordando a Enrique Lihn”. *El Mercurio*, Santiago, 31 de mayo de 1992, E 21.

¹² Lihn, Enrique. *El Circo en llamas*. Op. cit. Pág. 407.

¹³ Piña, Juan Andrés. Op. cit. Pág. 134.

la clase, cuenta que se entretenía haciendo revistas y caricaturas de los profesores y de los autoritarios curas alemanes.

“Tuve una infancia con una copresencia de adultos, digamos, represiva, aunque no fuera en un sentido violentista. Lo fue en el sentido del tipo que se educa en un colegio de curas y que tiene una abuela que aparece siempre en mis textos y en una relación elíptica: de amor y al mismo tiempo de temor”, dice Lihn, quien agrega que “después yo viví la religión muy apasionadamente de niño, y como una cosa de culpabilidad: la vida eterna como algo aterrador, el infierno, etc. (...) para mí la censura no es sólo la que impone el modelo paterno al niño, sino todo: está en la teología, en la biología, en la política y la sociedad”¹⁴.

La visión sobre este “mundo bárbaro” del colegio quedó de manifiesto en forma explícita en algunas de sus obras, como en el poema “Verbo divino” (“Me sumé a los que naufragaban en los últimos bancos, frente a un futuro opaco que oscilaba /entre el inconformismo y la pereza, /escépticos a una edad en que otros empiezan a dar muestras /de un cinismo promisor”¹⁵) o en “Nunca salí del horroroso Chile” (“Nunca salí del habla que el Liceo Alemán /me infligió en sus dos patios como en un regimiento”¹⁶) y también en el cuento Estudio:

La campana sonaba antes de sonar, como a uno le duele una magulladura antes de que brote la sangre. Y entonces se comprendía lo buena que era la distraída y lenta hora del estudio (...) en la que él, entre temores, esperanzas, resquemores y remordimientos, podía, al fin y al cabo, descansar de todo esto, abstraído en lo primero que se le pasara por la cabeza (...) todo lo que atinaba a pensar cuando se le hacía salir, temblando por dentro, a la pizarra.¹⁷

Pero el enriquecimiento de su mundo creativo era inversamente proporcional a su nula vocación escolar: “Creo que yo era un histrión, y utilizaba ese histrionismo en diversos planos, para escamotear ciertas realidades de competencia física en las cuales yo creía que no tenía aptitud”¹⁸.

Definitivamente, Enrique Lihn no estaba hecho para ejercicios que no fueran mentales: “Siempre tenía problemas para enfrentar el heroísmo físico, quizá porque yo había sido muy apollorado, muy amariconado, se podría decir: había vivido mucho con mi abuela materna, que me trataba como a un caballero del siglo XIX. Eso me hacía sentir como una persona grande, y me gustaba”¹⁹.

¹⁴ Fuenzalida, Daniel [compilador] *Enrique Lihn. Entrevistas*. Santiago, J.C. Sáez editor, 2005. Pág. 133.

¹⁵ Lihn, Enrique. “Verbo divino”. En *Antología al azar*, Lima, Ed. Ruray, 1981. Págs. 9-10.

¹⁶ Lihn, Enrique, *A partir de Manhattan*. Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1978. Pág. 53.

¹⁷ Lihn, Enrique, *Agua de arroz*. Santiago, Ediciones del Litoral, 1964. Págs. 117-118.

¹⁸ Piña, Juan Andrés. Op.cit. Pág. 133.

¹⁹ Ibid.

De esta forma, a los 12 años abandonó el colegio para comenzar una temprana bohemia cuyo epicentro era el Parque Forestal. “Había empezado a vivir, o casi, en la Escuela de Bellas Artes, donde fui algo así, supongo, como una especie de mascota en los primeros años. Dejé escandalosamente de estudiar en el colegio, por el largo período de mi formación como el pintor que no iba a ser, en un ambiente que no era precisamente el de un jardín infantil”²⁰.

Allí fue compañero por cerca de cinco años del pintor Reinaldo Villaseñor, a quien se referiría posteriormente en un extenso artículo donde también evoca los años de formación que compartieron: “Se vivía entonces, entre los alumnos y ayudantes más jóvenes, una bohemia *genialoide*, en muchos casos sin destino ulterior ninguno, o en un estado de paciente o apresurada búsqueda de ese sentido del arte que si por una parte las academias desarrollan, por otra lo exponen a la extenuación y el embotamiento”²¹.

Pese a que finalmente no iba a “ser pintor”, trabajó mucho en esta área. En la Escuela de Bellas Artes fue compañero también de José Balmes, con quien realizó su primera exposición en 1944 (ver entrevista al final de este capítulo); y ambos fueron alumnos de don Pablo Burchard: “La lucha de las generaciones debía librarse, con especial intensidad, entre un hombre de 75 años [Burchard] y unos muchachos de 20, sin que la moderara el respeto y la simpatía que inspiraban la edad, el talento y el curioso carácter de don Pablo”²².

Lihn cuenta que Burchard “había optado por mirar sin ver los trabajos subversivos de José Balmes y Luis Diharce, quienes pintaban, a veces, en sus maderas terciadas por las dos caras. Para sí mismos, su versión de los paisajes arlesianos, de los girasoles, de los zapatos del hombre de la oreja cortada, y para el taller, las academias de rigor”²³.

El poeta –que en sus conversaciones con Pedro Lastra reconoce haber sido parte de esos alumnos díscolos que provocaban a Burchard con sus experimentaciones–, pese a todo, siempre valoró mucho al artista, incluso en oposición a otros jóvenes de su época o posteriores que no lograban entusiasmarse con la obra de este maestro. Años más tarde escribiría Lihn: “Al maestro don Pablo Burchard hay que tratarlo de don. Fue el último de los pintores chilenos de la vieja guardia que mereció, por unanimidad, el título de maestro”²⁴.

²⁰ Ibid.

²¹ Lihn, Enrique, *Textos sobre arte* [edición de Adriana Valdés y Ana María Risco]. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. Pág. 166.

²² Ibid, p. 168

²³ Ibid.

²⁴ Lihn, Enrique, *Textos sobre arte*. Op.cit. Pág. 269.

Durante este período sabemos por palabras del propio Enrique Lihn que realizó dos exposiciones: la primera ya citada, a los 15 años, se llevó a cabo en la sala Reflejos y según dijo él mismo “buscaba su inspiración en los motivos folclóricos”; la segunda, más difundida y de inspiración más “metafísica”, la realizó en la sala Dédalo junto a su compañero Luis Diharce en 1949.

Todo esto lo cuenta en su primera entrevista, a raíz de esta última exposición, en la que da muestras de una precoz lucidez: “Yo no he elegido el dibujo. Este me interesa tanto como cualquier otra manifestación artística. En cambio sí me interesa conocer los límites que indudablemente existen entre las artes”²⁵.

Tanto es así que luego comentaría en otra entrevista, años más tarde: “Ahora me doy cuenta de que en esa época tenía la sensación de que mis dibujos eran ilustraciones de textos que no podía escribir”²⁶.

La generación del Forestal

En el Santiago de fines de la década de 1940 y comienzos de 1950, irrumpía con fuerza en el ambiente literario capitalino un grupo de escritores e intelectuales jóvenes que se oponían al criollismo y a los viejos escritores consagrados en el Chile de ese momento. Enrique Lafourcade la bautizaría más tarde como la “Generación del 50” y su lugar de concentración era el Parque Forestal. De esto han escrito largamente el mismo Lafourcade, Jorge Edwards y otros. Enrique Lihn, coinciden, era uno de los creadores que lideraban esta nueva camada.

“En esa época a Enrique se le conocía como el poeta Lihn, reconocimiento espontáneo que los escritores tributan a muy contados colegas (...) Lihn era el ‘poeta’ por antonomasia”²⁷, recuerda Enrique Molleto.

Así, en su reciente novela *La casa de Dostoievsky* (cuyo protagonista está basado en parte en la figura de Enrique Lihn, que justamente es llamado el “Poeta”), Jorge Edwards esboza líneas sobre la bohemia de los jóvenes escritores de entonces:

Las conversaciones solían desembocar en sonoras carcajadas, en palmoteos y pataditas en el suelo, y cuando tenían lugar en los alemanes de calle Esmeralda, alrededor de botellones de vino barato, había un final inevitable de ropa oscura, porque el gris mayor y el azul marino

²⁵ Fuenzalida, Daniel [compilador]. *Enrique Lihn. Entrevistas*. Op.cit. Pág. 10.

²⁶ Piña, Juan Andrés. Op.cit, Pág. 136.

²⁷ Moletto, Enrique. Op. cit.

predominaban, por simbolistas o malditos que fueran sus usuarios, llena de círculos de sal, en medio de los gritos y el humo, porque se suponía que la sal absorbía las manchas de vino tinto.²⁸

Bares como “El Bosco” o el café “Sao Paulo” eran otros puntos fijos de reunión. Sobre este último escribe Jorge Teillier:

En ese lugar, siguiendo una vieja tradición del mundo literario, ya perdida en nuestro país, se reunía a mediodía una gran cantidad de escritores y artistas, o pseudoartistas, junto a sus amigos o seguidores (...) Era cómodo ir al ‘Sao Paulo’ porque, sin necesidad de leer el diario, uno recibía toda clase de informaciones, veía a los amigos, practicaba el arte de la conversación (...) Cuando se haga la historia anecdótica de la generación del 50 no se podrá prescindir del ‘Sao Paulo’, que era su centro de reunión. Allí llegaban Jorge Edwards, Enrique Lihn, Mario Espinoza, Jaime Laso, Armando Cassíoli. Y no contentos con polemizar con criollistas y realistas socialistas, también hubo sonadas polémicas entre sus propios miembros, como la que sostuvieron el autor de *Pena de muerte* con Claudio Giaconi.²⁹

Justamente, el aludido Claudio Giaconi (autor de *La difícil juventud*) era otro de los escritores que formaban este grupo y recuerda:

Antes de 1950, los nuevos escritores –algunos ya populares hoy día– eran aún seres anónimos. A falta de una ocupación más interesante, vivíamos entregados a una bohemia frenética y desesperada. Éramos un conjunto de jóvenes reunidos por el azar: el pintor Carlos Faz, muerto trágicamente a los 22 años; el poeta Enrique Lihn, el mismo Jodorowsky, hoy en Francia; Lafourcade, la pintora Carmen Silva –nuestra musa–, Jorge Edwards, María Eugenia Sanhueza, el poeta Alberto Rubio... Bebíamos en las fuentes de la filosofía sartreana, y aunque no adoptábamos las formas exteriores de un existencialismo de *music hall*, en privado dábamos pábulo por nuestras actitudes frente al medio social.³⁰

La Escuela de Bellas Artes no era un espacio privativo de los pintores, ya que como apunta el mismo Lihn, “generaba otras inquietudes, porque el decano, Lucho Oyarzún, no era pintor, sino escritor”. El poeta afirma que “una vez Filebo (Luis Sánchez Latorre) dijo que la nuestra es una generación festiva. Es verdad, porque había un gran cúmulo de fiestas (...) Llegábamos todos en manada y reflexionábamos sobre la muerte y el suicidio. En ese sentido, no éramos precisamente festivos. Más bien dramáticos, diría yo”³¹.

²⁸ Edwards, Jorge, *La Casa de Dostoievsky*. Santiago, Planeta, 2008. Pág. 12.

²⁹ Teillier, Jorge. *Prosas* [edición de Ana Traverso]. Santiago, Ed. Sudamericana, 2000. Pág. 357.

³⁰ Giaconi, Claudio, “Una experiencia literaria”. En *La difícil juventud* (segunda edición), Santiago, Ed. Sudamericana, 1997. Pág. 19.

³¹ Piña, Juan Andrés. Op.cit. Pág. 137.

Sobre este punto, Claudio Giaconi sostiene que “los rasgos que unían a estos jóvenes ultraindividualistas –que entre sí sostenían relaciones violentas y de acerba crítica- eran todos aparentemente negativos: inconformismo, rebeldía, pasión iconoclasta, apatía por problemas que no fueran los del individuo, escepticismo y desencanto. No aceptábamos la vida tal como se presentaba; queríamos mejorarla, pero sólo ofrecíamos los problemas, no la solución. Cada uno de nosotros era en sí una protesta”³².

En esos días Lihn, buscando independencia, tuvo una pequeña pieza en una vieja casona próxima al Parque Forestal, que según contó se llenó tanto de cachivaches que finalmente huyó de ella por la ventana, dejando todo atrás, episodio que evoca Jorge Edwards en *La casa de Dostoievsky*, apodo de aquella casa donde quedaron abandonadas las cosas del poeta. Enrique Lafourcade recuerda a Lihn así:

Era entonces muy flaco, con una gran melena llena de crespitos como los de un joven rabino. De piel sonrosada. Jugaba al ‘maldito’, con enorme abrigo volador –de algún abuelo alemán, tal vez– de cuyos bolsillos (habría que llamarlos faltriqueras) desbordaban dibujos, libros, poemas (...) En esa época lo rebautizamos como ‘el flaco Lihn’. Para otros, ‘el chico Lihn’. Era alto, de largas piernas, ojos enormes.³³

Tan flaco era Lihn, según Lafourcade, que la madre de su amigo Alejandro Jodorowsky no lo quería a él ni a Daniel Emilfork. “Le van a pegar la tuberculosis a Alejandrito”, decía³⁴. Jorge Edwards, en tanto, completa este retrato: “Lihn se separaba de sus amigos de la escuela, entre los cuales recuerdo ahora a Carlos Pedraza, Carlos Humeres, Luis Oyarzún, Reinaldo Villaseñor, bajaba unas escaleras descascaradas y se internaba por el Forestal sin rumbo fijo. Siempre venía leyendo algún libro despapelado, arrugado, atiborrado de anotaciones y dibujos, libro que adquiría en sus manos, en su comentario, en su gesticulación, una categoría más o menos iniciática”³⁵.

Así, literatura y arte convivían en Lihn, que leía, escribía y dibujaba sin descanso. Lafourcade da cuenta de algunos aspectos del Lihn dibujante de esos días: “Los cuadros y dibujos de Enrique eran violentos, crispados, de un delirio barroco expresionista, nocturnos (...) Como le faltaban modelos –¿a qué artista pobre no le han faltado?-se autorretrataba en forma interminable.”³⁶

De aquellos dibujos expresionistas quedó una muestra en dos libros de esa época, en los que Lihn ofició de ilustrador: la novela *Soñaba y amaba el adolescente Perces*, de María

³² Giaconi, Claudio. Op.cit. Pág. 20.

³³ Lafourcade, Enrique. “Hermann Hesse y la generación del 50”. *El Mercurio*, Santiago, 12 de junio de 1988, D 20.

³⁴ Ibid.

³⁵ Edwards, Jorge. *La otra casa. Ensayos sobre escritores chilenos*. Santiago, Ediciones UDP, 2006. Pág. 138.

³⁶ Lafourcade, Enrique. Op. cit.

Antonieta Geel (Santiago, Ediciones Barlovento, 1949) y *Este día siempre*, primer libro de poemas de Jorge Onfray (Santiago, Nascimento, 1951). Posteriormente ilustraría el libro *El castillo de Perth*, de Braulio Arenas (Santiago, Ed. Orbe, 1969).

Sin embargo, el interés por lo visual (que lo acompañó toda su vida) no prevaleció frente a la vocación literaria: “Creía ser ya un pintor cuando empecé a envidiar sanamente a los poetas”³⁷. Su vida literaria comenzó de manera pública con el libro *Nada se escurre* (poemas del período 1947-1949), editado con la ayuda de Alejandro Jodorowsky.

Los mimos y el Antipoeta

Luego de estudiar en la Escuela de Bellas Artes, Lihn tuvo que terminar sus Humanidades en liceos nocturnos y entre medio estuvo un año en el Instituto Nacional, donde perteneció a la tradicional Academia Literaria de dicho colegio³⁸. Cuando aparece *Nada se escurre*, en 1949, el poeta aún no terminaba sus Humanidades, o dicho en palabras de hoy, aún no salía del colegio.

“Ese libro está ligado a mi profunda amistad con Alejandro Jodorowsky por aquellos años. El fue el editor. En esa época también empecé a frecuentar el Instituto Pedagógico, porque quería estudiar Filosofía. Ahí conocí a Jodorowsky. Me encontré con un gallo sabido, que a los 19 años ya tenía una biblioteca fabulosa”³⁹, cuenta Lihn. El poeta participó en diversos actos escénicos y circenses con Alejandro Jodorowsky, quien formó la primera Escuela de Mimos de nuestro país.

El director teatral Gustavo Meza recuerda que cuando niño se escapaba a ver las presentaciones pantomímicas que organizara Jodorowsky: “Hacían unas fiestas donde Enrique Lihn dibujaba unas láminas pornográficas. Había que pagar para mirarlas a través de un hoyito. Con eso juntaban plata para los estrenos”⁴⁰.

Lo mismo recuerda Teresa Hamel, quien le comenta a Virginia Vidal: “Tengo muy presente un teatro con agujeros que dejaban ver los dibujos de Lihn con hombres que acariciaban con plumas unos enormes pechos femeninos. Comenzó el espectáculo donde los mimos actuarían envueltos de luces. El pierrot Enrique Lihn pedía limosna al cruel y opulento

³⁷ Lihn, Enrique. *El Circo en llamas*. Op.cit. Pág. 410.

³⁸ Ibid

³⁹ Ibid. Pág. 138.

⁴⁰ Cáceres, Jenny. “Lihn resucitado”. *Qué Pasa* (1874): 57, marzo de 2007.

Alejandro Jodorowsky que lo lastimaba sin compasión en un ambiente terriblemente dramático”.⁴¹

Junto con Jodorowsky, otra persona importante para Lihn, dentro de esta “Generación del 50”, fue María Eugenia Sanhueza⁴², escritora de la que quedan pocos rastros, pues posteriormente dejó de escribir. Fueron pareja e incluso “Quena” Sanhueza escribiría por esos días un libro –hoy inencontrable– dedicado a Enrique Lihn (ver entrevista a Cecilia Casanova a continuación del presente capítulo).

A su vez, Germán Marín cuenta que “con esa voz profundamente rica y modulada” que poseía Lihn, “leía los anuncios comerciales [en la radio Nuevo Mundo], como así también los diálogos de Platón en las veladas bufas del Teatro Municipal, donde actuaba de payaso con su amigo Jodorowsky”⁴³. Lafourcade, a su vez, dice haber visto en esas mismas “veladas bufas” a Lihn actuar junto a Armando Cassigoli en uno o dos espectáculos de mimos⁴⁴.

Entre Lihn y Jodorowsky, sin embargo, la relación no estaba exenta de conflictos. Jorge Edwards recuerda que cuando los conoció, por el año 49 ó 50, “estaban peleados a muerte”⁴⁵ y lo mismo dice Enrique Lafourcade: “Dios mantenía a Lihn y a Alejandro desvelados. Peleaban como demonios”.⁴⁶

Pero volvían a amigarse. El creador de la “psicomagia” se refiere a Lihn en estos términos: “Enrique fue uno de mis más grandes amigos. Uno de los más grandes dolores que tengo es que se haya ido el flaco. (...) El era dibujante, no de comic pero dibujante. Me acuerdo que había dibujado un ogro apacible... era como un cuadro de comic. De los 19 años hasta que me fui, a los 23, éramos muy, muy amigos.”⁴⁷. A su vez, en otra entrevista posterior, Jodorowsky relata:

Nosotros con el flaco Lihn, que ahora es gordo, hacíamos funciones de marionetas. Una vez hicimos una obra de Valle Inclán y con lo que nos pagaron arrendábamos una victoria

⁴¹ Vidal, Virginia. *Hormiga pinta caballos. Delia del Carril y su mundo (1885-1989)*. Santiago, Ril editores, 2006. Pág. 154

⁴² “En el casino de la Escuela [de Bellas Artes] y en el Parque Forestal –el pequeño Retiro de Santiago–, nos conocimos muchos de los integrantes de la generación de los cincuenta. Hayan escrito libros o no, ellos son para mí, Mario Espinoza, Alejandro Jodorowsky, Claudio Giaconi, la Quenita Sanhueza, Alberto Rubio y yo. Los tres primeros emigraron muy jóvenes a Europa y los Estados Unidos”. Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Op. cit. Pág. 410.

⁴³ Marín, Germán. “Lihneas para un prólogo”. En Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Op. cit. Pág. 10.

⁴⁴ Lafourcade, Enrique. Op. cit.

⁴⁵ Sarmiento, Oscar. Op. cit. Pág. 1.

⁴⁶ Lafourcade, Enrique. Op. cit.

⁴⁷ Lihn, Enrique, y Jodorowsky, Alejandro. *Un comic*. Santiago, Pablo Brodsky editor, 1992. Pág. 14.

(carruaje) y nos fuimos corriendo detrás. Cuando nos topábamos con una fuente la atravesábamos por la mitad y seguíamos corriendo detrás de la victoria. Hacer una cosa así ahora quizás nos costaría estatuas con discursos (...)

Siempre hay que redescubrir el humor. Las novelas tienen que ser cómicas. Todo el arte. No se debe pretender que el arte nos apremie. Apremios huevones. No hay que ser huevón serio. Entre los chilenos de los 40 a los 50 nadie era huevón grave. Parece que después nos agravamos mucho más todos... Bueno, Chile ha pasado un gran drama. Ojalá que se nos pase.⁴⁸

Entre los mimos de Jodorowsky estuvieron los artistas Hugo Marín y Carmen Johnson, quienes también fueron amigos de Lihn y están incluidos en el apartado de entrevistas al final de este capítulo.

Pero junto con Jodorowsky, otro personaje central en las primeras andanzas literarias del autor de *Nada se escurre* fue Nicanor Parra. Años antes de la aparición de *Poemas y antipoemas*, Lihn fue uno de los primeros en celebrar la obra de Parra en un ensayo publicado en los Anales de la Universidad de Chile en 1951.

En relación a esto el antipoeta recuerda: “Al volver de Europa y empezar a poner en tela de juicio los dogmas de los escritores anteriores, capté la atención de los jóvenes de la Generación del 50 (...) Allí estaban Enrique Lihn, Jorge Teillier, Enrique Lafourcade, Alejandro Jodorowsky, entre otros. Lo notable es que a pesar de la diferencia de edad, se trataba de relaciones amistosas, donde la idea central era la horizontalidad: no había verticalidad de ningún orden.”⁴⁹

Y esta horizontalidad no era ningún mito: “Él [Parra] nos daba a leer sus cosas y nosotros le decíamos sí o no con toda desfachatez, aunque era una amistad con un hombre mayor, un mentor. Pero nada de esto era declarado, porque en el estilo de Nicanor no existía el discipulaje, y en nuestro estilo, de gallos un poco achorados, tampoco aguantábamos esa jerarquía”, recuerda Lihn, quien aclara que “él aceptaba la crítica, a veces se inquietaba y suprimía algún verso. Incluso recuerdo que el poema ‘Carta a una desconocida’ era originalmente un texto bastante largo que, por nuestras sugerencias, quedó reducido a la primera estrofa”.⁵⁰

Había una afinidad espiritual entre estos jóvenes iconoclastas y el antipoeta: leían a Freud y Kafka, desdeñaban las odas y el aura de “vaca sagrada” de Neruda (aunque valoraban mucho sus *Residencias*, que Lihn sabía de memoria) y no estaban dispuestos a ser complacientes entre sí ni a rendir pleitesías a nadie. “Nuestra tendencia era a la

⁴⁸ Marras, Sergio. s/t. Entrevista a Alejandro Jodorowsky. *Apsi*, mayo de 1984.

⁴⁹ Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*. Op. cit. Pág. 24.

⁵⁰ *Ibid.* Pág. 140.

irreverencia, a la desdramatización, al *ninguneo*, y al humor (...). Éramos *jóvenes terribles*, muy críticos respecto a las adecuaciones entre lenguaje y realidad personal, con una tendencia más hacia lo grotesco que hacia la cosa lírica,” recuerda Lihn.⁵¹

Y justamente es ese espíritu el que anima la creación del *Quebrantahuesos*, un diario mural instalado en pleno Paseo Ahumada en 1952 y co- dirigido por Lihn, Parra, Jodorowsky y Jorge Berti, en el que sobre una cartulina hacían collages de frases hechas tomadas de titulares de diarios, dándoles un nuevo sentido: “Vaca perdida aclara actitud frente a vaca encontrada”, “Profesor universitario afirma que es absurdo pensar”, “Alza del pan provoca otra alza del pan”, etc.

Lihn la caracteriza como una revista “de un surrealismo irrisorio, un surrealismo de, digamos, baja estofa. Practicábamos una poesía no poética mezclando elementos del novelista y del periodista: personajes y referencias a hechos concretos”⁵². Este “surrealismo irrisorio”, del que también diría Lihn que fue una copia original del collage surrealista, se oponía a la versión de esa corriente desarrollada en Chile por el grupo Mandrágora, a quienes Lihn y Nicanor Parra (véase su *Manifiesto*) desestimaban con ácidas críticas por su afrancesamiento y retoricismo. “Según nuestra mitología, los mandrágoras –surrealistas chilenos– se rindieron ante esta expresión de mestizaje [se refiere al *Quebrantahuesos*], ellos, que eran afrancesados”⁵³, dice Lihn.

El *Quebrantahuesos* tuvo un impacto importante y dio que hablar entre los santiaguinos de entonces: “Hubo una gran simpatía del público que los leía, al extremo que un comerciante trató de comprar el *Quebrantahuesos*, porque pensó que era una empresa”⁵⁴, recuerda Nicanor Parra.

De ese tiempo data además un poemario de Lihn que aún permanece inédito, *Día a día* (1952)⁵⁵, y también corresponde al período de composición de los versos que conformarán luego *Poemas de este tiempo y de otro* (Santiago, Ediciones Renovación, 1955, portada de Luis Diharce), que recoge textos escritos entre 1949 y 1954, donde aún hay más de lírico que de grotesco.

En este conjunto aparece, entre otros, “Celeste hija de la tierra”, poema que le valió la consideración del muy exigente Teófilo Cid (“dijo que tenía algunas fallas; pero a partir de

⁵¹ Fuenzalida, Daniel [compilador]. *Enrique Lihn. Entrevistas*. Op.cit., Pág. 67.

⁵² Basualdo, Ana. “El arte contradictorio de la palabra” (entrevista a Enrique Lihn). *La Vanguardia*, España, 18 de agosto de 1981. Tomado de *Enrique Lihn. Entrevistas*, op.cit., p. 150.

⁵³ Lihn, Enrique. *El circo en llamas* Op.cit. Pág. 411.

⁵⁴ Piña, Juan Andrés. Op.cit. Pág. 35.

⁵⁵ Dos poemas de este libro se publicaron en Lihn, Enrique, *Antología de paso*, editado por Matías Rivas y Roberto Merino. Santiago, LOM, 1998.

ahí declaró que yo era poeta”⁵⁶) y también contiene aquel verso que posteriormente Nicanor Parra sindicaría como uno de sus favoritos:

A mí me interesa a tal punto la poesía de Lihn, que a veces pienso que es el poeta máximo de Chile, el más completo, el de mayor lujo verbal. Yo recuerdo que hace unos años me llamaron por teléfono para una encuesta de *El Mercurio*. La pregunta era la siguiente: “¿Cuál es el primer verso que se le viene a la memoria en este momento?”. Y yo me acordé inmediatamente de uno de Enrique Lihn: “No es lo mismo estar solo que estar sin tí”.⁵⁷

Parra fue muy importante en la formación del carácter poético definitivo de Lihn, que en *Poemas de este tiempo de otro* comienza a cuajar de un modo más propio, con textos como “Hoy murió Carlos Faz” y “La vejez de Narciso”. De este conjunto, su autor diría años después: “Tiene cosas que aún son válidas para mí y que yo rescataría para una edición más amplia de mi poesía”⁵⁸. Pero respecto a su primer libro, *Nada se escurre*, Lihn prontamente lo sintió muy distante y “superado”: “Las conversaciones con Nicanor me habían influido en el sentido de que la poesía algo verbal y con prematuras pretensiones de metafísica pura, se me fue cayendo a algo más aterrizado y brutal”⁵⁹.

El poeta ya era bastante conocido en el Santiago de entonces. El escritor Jaime Valdivieso recuerda que conoció a Lihn una noche en el Bosco: “Había algo sugerente y enigmático en este artista huraño y distante, que publicaba poemas que todos admiraban, hacía mimos, dibujaba y desplazaba su inteligencia turbulenta, cuestionante y sarcástica por bares y calles de Santiago, de día y de noche (...) Una noche nos conocimos en el Bosco. No era amable, más bien repentino y desconcertante, parecía no saber que uno estaba junto a él, pero no se podía decir una palabra sin que la registrara de inmediato, concordando o fulminando con un gesto de vaga displicencia, hasta de cierto asco, con un vaso de vino en el aire o saliendo de sus labios (...) En aquel entonces bebíamos con un cierto enconado y destructivo empecinamiento”.⁶⁰

“Escritor, poeta, periodista...”

En esta época comienza a trabajar como secretario de redacción de la *Revista de Arte* del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, que dirigía en ese entonces Enrique Bello y de la que después pasó a ser director. Allí escribe artículos, estudios y reseñas (como bien dice Adriana Valdés, “Enrique Lihn escribió sobre arte desde los años 50, cuando tenía poco más de 20 años”⁶¹) al tiempo que también colaboraba con

⁵⁶ Piña, Juan Andrés. Op.cit. Pág. 148.

⁵⁷ Ibid. Págs. 35-36.

⁵⁸ Fuenzalida, Daniel [compilador]. *Enrique Lihn. Entrevistas*. Op.cit. Pág. 124.

⁵⁹ Piña, Juan Andrés. Op. cit, Pág. 140.

⁶⁰ Valdivieso, Jaime. “Mi deuda con Lihn”. *Fortín Mapocho*, Santiago, 25 de julio de 1989. Pág. 7.

⁶¹ Lihn, Enrique, *Textos sobre arte*. Op. cit. Pág. 9.

artículos literarios, críticas de libros y ensayos en los *Anales* de la misma universidad y otras publicaciones.

Hernán Valdés, quien también trabajó como redactor en la *Revista de Arte* junto con Lihn, evoca los días del poeta en aquel tercer piso de una vieja casona en calle Miraflores: “Lihn llega a mediodía, el pelo revuelto, los ojos enrojecidos, y a veces comparte el trabajo, además de escribir a grandes golpes de máquina artículos sobre estética que nadie entiende cabalmente. Lucho [Oyarzún] sube a visitarnos, fastidiado de sus reuniones académicas. Enseguida el trabajo se convierte en charla”⁶².

El mismo Lihn recuerda que comenzó a escribir sobre arte de forma muy temprana. “Como ya escribía y había dejado de pintar, me convertí en una especie de crítico de arte no precoz, sino absolutamente prematuro, sietemesino (...) Fue una pega estable durante algunos años, aunque muy mala económicamente (...) ¿Cómo era posible que un gallo con una formación mínima, más que nada práctica, solamente con ojo e intuición respecto del asunto visual, se mandara así las partes? Pero tenía que mandarme las partes para ser crítico de salones a esa edad”⁶³.

Así, paralelamente a su labor poética, Enrique Lihn comenzaba a explotar esta fecunda veta como periodista cultural y ensayista en torno a la literatura y a las artes visuales, que realizaría durante toda su vida y de la que dan cuenta dos volúmenes editados póstumamente: *El circo en llamas* (editado por Germán Marín en 1997) y *Textos sobre arte* (editado por Adriana Valdés y Ana María Risco en el 2008).

Para Lihn, quizás, era todo parte de una misma e infatigable búsqueda. En una entrevista se define como “escritor, poeta, periodista”⁶⁴ y se sabe que le dio mucha importancia a su labor como crítico y ensayista: tuvo el proyecto de reunir en uno o dos volúmenes todos sus textos sobre arte y literatura⁶⁵, pero fue sólo un proyecto inconcluso más, que afortunadamente remediaron las ediciones recién citadas.

No a la instalación

Por estos días, mediados de la década de 1950, celebración y cuestionamiento existencial parecían ser dos cordones de un mismo zapato para Lihn y sus compañeros de generación. Mucho humor y mucha seriedad. Y en las dimensiones más cotidianas, el poeta se sentía, en sus palabras, una suerte de “lumpen”: “Deambulaba por el Parque Forestal o entre mis

⁶² Valdés, Hernán. *Fantasmas Literarios*. Santiago, Aguilar, 2005. Pág. 110.

⁶³ Piña, Juan Andrés. Op.cit. p. 143.

⁶⁴ Fuenzalida, Daniel. *Enrique Lihn. Entrevistas*. Op.cit. Pág. 20.

⁶⁵ Ibid. Pág. 125.

amistades muy angustiado, muy neura. No tenía profesión y esto hacía que no estuviera preparado para afrontar la vida de una persona que funda un hogar y tiene hijos”⁶⁶.

Esta vida es la que intentó afrontar junto a Ivette Mingram, bailarina con quien se casó en 1957 y con quien tendría su única hija, Andrea, en 1958. En un principio, según recuerda Hernán Valdés, vivieron en el pequeño cuarto que tenía Ivette en calle Merced, donde la convivencia no fue muy plácida. “Se pelean a menudo. Ivette no piensa renunciar a su independencia por el hecho de haberse casado y sigue haciendo su vida con sus propias actividades y amistades”⁶⁷.

De ahí la necesidad de cambiar de ambiente, “buscar un subsuelo donde vivir, cualquier lugar que no fuese una casa de huéspedes”, como escribiría luego Lihn en su poema “Recuerdos de matrimonio”. Se mudan a otro departamento, pero de todas formas se separan pronto. Ivette se va a Europa, dejando a Lihn con Andrea: ambos volverán a la casa de los padres de Lihn y serán éstos quienes la críen.

Años más tarde, Andrea Lihn se refiere en una entrevista a la experiencia de vivir en “casa ajena”: “Me sentía un estorbo, como una apátrida que no pertenecía a nada y que nada me pertenecía. Sé que mi papá hizo un gran esfuerzo para ser padre, pero era algo que lo sacaba de su mundo. Lo de mis padres fue un romance apasionado, absolutamente inmaduro”⁶⁸.

Antes de vivir con sus abuelos, Andrea vivió un tiempo con su madre los fines de semana. “Pero ella no podía soportar que el domingo, cuando me dejaba con mi papá, yo llorara. Ella escabullía al dolor, a cualquier situación que la pusiera un poco en jaque. Como no podía con ese llanto, era mejor agarrar una maleta e irse a Francia”.⁶⁹

En ese tiempo, antes y después de su trabajo en la *Revista de Arte*, Lihn trabajaba en diversos oficios: en radio leía avisos y noticias, o decoraba faldas en una fábrica de ropa pintada a mano, y antes fue dibujante de *El Diario Ilustrado*, trabajo que le consiguió su tío abuelo Jorge Délano, Coke.

Sobre toda esta inestabilidad, Lihn afirma: “De alguna manera pienso que hice todo lo posible para no instalarme nunca, porque pensaba que si uno se instalaba joven, como le

⁶⁶ Piña, Juan Andrés. Op.cit., Pág. 142.

⁶⁷ Valdés, Hernán. Op.Cit. Pág. 141.

⁶⁸ Andrés, Lourdes. “Andrea Lihn. Edipo a mucha honra”. Revista *Ya de El Mercurio*, Santiago, 15 de agosto de 2000, Pág. 14.

⁶⁹ Ibid.

pasó a muchos, la cuestión literaria se acababa”.⁷⁰ En otra oportunidad, dice respecto a esto: “No sé si por temeridad, rebeldía o falta de cálculo, me puse en una situación muy difícil. Entonces, cuando se presentaba una situación sentimental, no se podía resolver de una manera satisfactoria (...) siempre era un marginal en el plano emocional”⁷¹.

Con el tiempo, hubo momentos en que esto llegó a pesarle. En un artículo, Filebo recordó una conversación que tuvo con Lihn, en la que el poeta le manifestó su frustración a este respecto: “Un día, almorzando bajo un toldo de verano en el patio de mi casa, miró en derredor y dijo: ‘Esto hubiera deseado yo: tener una casa’”⁷². Lo mismo recuerda Oscar Hahn: “Ya con cincuenta y ocho años a cuestas, Enrique Lihn el bohemio, el poeta maldito, me preguntaba a boca de jarro: ‘¿sabes cuál es mi sueño dorado?’. ‘No, no sé’. ‘Tener una familia. Casarme y tener un par de niños chicos’”⁷³.

Monólogos. Distanciamiento de Teillier

Pero ciertamente la “cuestión literaria” continuó y ahí alcanzó cada vez mayores logros, en medio de su desinstalación. En 1956 Lihn obtuvo el primer lugar en unos polémicos Juegos de Poesía organizados por Ester Matte⁷⁴: “Estos juegos eran muy atendidos por la prensa. Cuando se cerraban, Neruda recibía a los poetas en su torreón con una fiesta. En esa época yo era un tipo muy negligente con el resultado de lo que hacía. Escribía poco o más bien seleccionaba mucho. No tenía ningún propósito de integrarme triunfalmente a la vida literaria. Se me perdían los papeles y rompía mucho (...) una vez tiré por la ventana una obra de teatro entera porque a unos amigos no les gustó. Una cosa bien neura”.⁷⁵

El premio en los Juegos de Poesía lo obtuvo gracias a dos “monólogos” escritos, según afirmó, especialmente para esa ocasión: el “Monólogo del padre con su hijo de meses” y el “Monólogo del poeta con su muerte”.

“Enrique me contó –unos minutos antes de su lectura– que había escrito los ‘Monólogos’ especialmente para el concurso. La impresión que produjeron fue grande, y yo la revivo

⁷⁰ Piña, Juan Andrés. Op.cit. Pág. 142.

⁷¹ Fuenzalida, Daniel [compilador]. *Enrique Lihn. Entrevistas*. Op.cit., Pág. 142.

⁷² Sánchez Latorre, Luis (Filebo). “Enrique Lihn: Diario de Muerte”. *Las Últimas Noticias*, Santiago, 23 de julio de 1989. Pág. 38.

⁷³ Hahn, Oscar, “Enrique Lihn prevalece”. En Noguero, Francisca [coordinadora]. *Enrique Lihn. Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn*. Sevilla, España, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005. Pág. 19.

⁷⁴ Hubo una agitada polémica respecto al proceder del jurado en este concurso, que motivó el reclamo de varios poetas. Pero el premio de Lihn fue, finalmente, indiscutiblemente merecido.

⁷⁵ Fuenzalida, Daniel [compilador]. *Enrique Lihn. Entrevistas*. Op.cit., Pág. 141.

cada vez que los releo”⁷⁶, cuenta Pedro Lastra. Estos “monólogos” son los primeros textos de lo que sería más tarde *La pieza oscura* (1963).

Antes de eso, en 1957 Jorge Elliot lo incluye en su *Antología crítica de la nueva poesía chilena* y escribe algunas líneas sobre la obra del poeta hasta ese momento:

Enrique Lihn elabora su expresión con medida, es decir, tiene un horror a lo desbocado, al sentimiento que se descontrola, rebalsa y se excita. Es por esto que sus poemas dan una sensación de estar contenidos, llevados hacia el `tempo´ del arte, sin que por esto se esterilice la emoción. Puesto que mientras realiza opera una conciencia crítica sensible, se adentra en su mejor poesía un pensamiento vivo y de ningún modo ingenuo, que lejos de perturbar lo `poético´ surge como consecuencia del poetizar. Aún no ha logrado un lenguaje cabalmente suyo y se le siente cerca de Parra y Rojas, sin que por ello deje de ser personal. En su último libro hay poemas como *La vejez de Narciso*, de excelente calidad y en los cuales se ve brotar una dicción propia.⁷⁷

En 1960 Lihn participa, según recuerda Jorge Teillier, del “Primer Taller Literario de Escritores que ha habido en Chile, en Concepción, en 1960 (...) donde estaban, entre otros, Braulio Arenas, actual Premio Nacional, Enrique Lihn, Nicomedes Guzmán”⁷⁸. Por estos años justamente Lihn conoce a Teillier y se hacen amigos, llegando a dirigir juntos la revista *Alerce* de la Sociedad de Escritores de Chile, donde Enrique Lihn fue además parte del directorio⁷⁹. Lihn comenta elogiosamente en dicha revista el libro *El árbol de la memoria*, de Teillier, quien recordaría después: “Conocí a Lihn un poco antes de que escribiera *La pieza oscura*. Tenía una espontaneidad que para mi gusto después la perdió, ganando otras cosas. Es un libro no `hecho´. Algo que era tan él, su historia personal, y que tiene como punto de referencia, muchas veces, la infancia y la adolescencia”⁸⁰.

Se genera un aprecio mutuo y una amistad que tendría un quiebre abrupto a causa de una mujer: Beatriz Ortiz de Zárate, quien fue primero novia de Enrique Lihn entre 1959 y 1962 y luego lo dejó para ser esposa de Jorge Teillier, con quien se casó en 1963.

La enemistad incluyó incluso un desafío a duelo en la Quinta Normal, pero los contendientes no llegaron a encontrarse. Lo cierto es que esta enemistad, del ámbito personal, pasó inevitablemente al plano literario: Lihn y Teillier, que en algún momento se profesaron mutua admiración, se transformaron en antagonistas. En “Por un tiempo de

⁷⁶ Sarmiento, Oscar. Op. cit, Pág. 30.

⁷⁷ Elliot, Jorge. *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Concepción, Publicaciones del Consejo de Investigaciones de la Universidad de Concepción, 1957.

⁷⁸ Teillier, Jorge, *Prosas*. Op.cit. Pág. 202.

⁷⁹ “Formamos parte del directorio de la Sociedad de Escritores de Chile, llamado de los Enriques (por L. Enrique Délano, Enrique Bello, Enrique Lihn y yo”. Molleto, Enrique, “Recordando a Enrique Lihn”, op. cit.

⁸⁰ Sarmiento, Oscar. Op. cit. Pág. 26.

arraigo”, por ejemplo, Teillier señala: “Hemos visto cómo algunos declaran que este país es una selva, un desierto, que no hay tradición cultural, que vivimos en el paraíso de la frustración. Se desdeña nuestra historia (casi siempre desconociéndola totalmente) y nuestra literatura. La actitud de niños mimados es bien propia de muchos intelectuales (...) Sí, la actitud cínica y desesperanzada no es total. Caracteriza sólo a la mayor parte de los escritores de la generación del 50, representantes de una pequeña burguesía citadina, o de una burguesía venida a menos (...) El lujo del desarraigo se lo pueden dar sólo los pueblos antiguos, ya seguros de sí mismos”⁸¹.

Lihn, por su parte, sostiene: “Hay quienes, frente a los progresos de la cibernética o de la astronáutica –fuente, por lo demás, para ellos, de una inspiración melancólica–, neorrománticos de chaleco, intimistas y fantasistas, prefieren el refugio de la aldea (...) falso provincianismo de intención supralocal, desprovisto de una ingenuidad que lo justifique históricamente”.⁸² Teillier, en tanto, se refiere luego desdeñosa e indirectamente a Lihn como un autor “conocido desde tiempo por su afición a teorizar”⁸³.

Beatriz Ortiz de Zárate y Hugo Marín cuentan que, sólo después de muchos años, a mediados de los 80, Lihn y Teillier volvieron a encontrarse amistosamente en un encuentro literario en el sur.

⁸¹ Teillier, Jorge. *Prosas*. Op.cit. Pág.. 41.

⁸² Lihn, Enrique. *El Circo en llamas*. Op.cit. Pág. 336.

⁸³ Teillier, Jorge, *Prosas*. Op.cit. Pág. 280.

TESTIMONIOS SOBRE ENRIQUE LIHN
ENTREVISTAS- PRIMERA PARTE

José Balmes: “Con Enrique salíamos a pintar juntos en Llole”

El artista, de origen español, arribó a Chile en el Winnipeg en 1939. Su reconocida trayectoria comenzó aquí, cuando entró a estudiar en la Escuela de Bellas Artes, donde conoció a Enrique Lihn, quien llegó a estudiar a la Escuela poco después que él. En la adolescencia compartieron una exposición, pintaron juntos y tuvieron clases con Pablo Burchard. Posteriormente siguieron en contacto, a veces enojados entre sí, aunque luego participaron juntos en actividades culturales durante la dictadura. Luego de acercarme a él en una inauguración, nos pusimos de acuerdo y con su simpatía de español antiguo me recibió una mañana en su oficina del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, donde Balmes se desempeña como director.

AF: Podemos partir cronológicamente. ¿Usted cuándo y dónde conoce a Enrique Lihn?

JB: Uff... En la Escuela de Bellas Artes... esto fue el 44, creo.

AF: Entiendo que usted entró a la Escuela un par de años antes que él.

JB: Claro, lo que pasa es que él conoció a Gracia Barrios y prácticamente al mismo tiempo me conoció a mí. Ella asistía a los cursos de noche de la Escuela de Bellas Artes con tenida de liceana, y ahí conoció a Enrique, porque él entró a los cursos de noche, y después poco a poco él se pasó al plan diurno y Gracia también. Ella me presentó a Enrique Lihn, y ahí hicimos una gran amistad. Incluso él ya dibujaba, era “toulouse-lautrecquiano”, un personaje como de mujeres así, y yo era muy “van goghiano”. Hicimos una exposición juntos en una sala que se llamaba Reflejos. Esa sala se encontraba en la calle Huérfanos, al llegar a la Plaza Brasil. Había sala en esa época ahí, ahora no hay ninguna sala.

AF: ¿Esa es una exposición que en algún momento Lihn dijo que había hecho a los 15 años, que tuvo motivos folclóricos?

JB: No eran folclóricos, eran picantones, de mujeres, de burdeles... Total que ahí hicimos una exposición juntos y es gracioso porque Gracia asistió a la inauguración y yo no pude asistir porque tenía que dar exámenes en el Instituto Secundario de la Facultad de Bellas Artes, había continuado los estudios secundarios pero después los abandoné porque me lateaban mucho. Después mi madre se enfermó mucho, le afectó la gripe europea, imagínate, del año 17, 18, parece que, como ahora hay una cosa de chanchos, en esa época fueron conejos, en el tiempo de la guerra europea. Y ahí ella quedó contagiada y nunca se supo bien, estuvo enferma mucho tiempo, cuando llegamos a Chile el `39 continuó viendo

médicos y finalmente el '54 falleció de eso mismo, no había remedio, porque incluso se podría haber solucionado con penicilina pero la penicilina no llegó a Chile. Te explico esta historia porque mi madre entonces iba a descansar a Lolleo, yo la acompañé a ella y Enrique me dijo “¿dónde vas?”, “A Lolleo”, le dije, y nos juntamos en Lolleo. Yo tengo un cuadro muy grande en que adherí a ese cuadro uno pintado en Lolleo con trigales – como era “van goghiano” – y entonces le puse ahí escrito “Y en lo alto estaban los trigales ¿recuerdas Enrique Lihn?”. Enrique llegó a Lolleo y salíamos a pintar juntos, y a conversar.

AF: Y en esa exposición en la sala Reflejos, ¿participaba alguien más?

JB: Sólo los dos. Como te digo, yo no pude ir, pero Gracia fue a la inauguración. Esto fue el año 44.

AF: Y yo leí por ahí que usted con Gracia Barrios se habían conocido gracias a Enrique Lihn.

JB: Exacto. A raíz de esa exposición. Y después con Enrique Lihn hicimos muchas cosas, hicimos, por ejemplo el primer baile surrealista.

AF: ¿El primer baile surrealista? ¿Cómo fue eso?

JB: Ah precioso, fue lindo. Inventamos un baile surrealista en diciembre, en el momento en que van a terminar las clases universitarias, y me acuerdo que pusimos una mesa con un gallo con la cabeza cortada que recibía la entrada, armamos todo un lío, quedó estupendo. Cómo será que el baile empezó como a las 9 de la noche y terminó como a las 6 de la madrugada. Sergio Mayol se pintó el cuerpo dorado y le dijeron “te vas a morir” ¡y tuvo rápidamente que desdorar el cuerpo! Es de locos totales. Hicimos un afiche entre los dos [con Lihn], surrealista, que le cortamos la cabeza a la Venus, después salía una flor, qué sé yo, y lo fuimos a poner al frente de la Casa Central de la Universidad de Chile. El rector, Juvenal Hernández, nos llamó y nos dijo “oigan, ustedes pusieron el afiche afuera de la Universidad y yo no puedo responder”, ¿y qué quiere que hagamos? “Éntrenlo un metro adentro de la Universidad”. Eso fue lo único que nos dijo el rector. Esto fue como el año 48, 49. Incluso en la sala Dédalo, que había ahí cerca, logramos que hubiera una exposición de Matta, que había dejado unos grabados. Se expuso con un ataúd al medio, fue una cosa muy viva.

AF: ¿Recuerda alguna anécdota ocurrida en el baile?

JB: Sí, recuerdo que con Enrique Lihn y con Gracia [Barrios] ya estábamos cansados con nuestros compañeros de la Escuela, y dijimos “ya, vamos a descansar”, y había una sala con unas colchonetas y ahí nos pusimos... Bueno y en eso estábamos ahí descansando en el baile, que ya no era baile, como a las 6 de la mañana, y sentimos que tocan piano, dijimos “esto no puede estar sonando solo, no estamos locos”. Empezamos a revisar y vimos que había una sala que se usaba como lugar de tomar té y había otra sala grande que se llamaba Sala de Conferencias –esa sala ahora pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes, pero pertenecía a la Escuela: Carlos Humeres había luchado por ella, y era la sala de dibujos y conferencias–. Y este personaje estaba ahí tocando fantástico, tocaba Mozart, y le preguntamos “¿usted qué hace aquí?” “Estoy tocando el piano”, respondió. “¿Y cómo entró?” “Bueno, estaba en el barrio La Chimba, pasé por aquí y vi que la puerta estaba abierta, di una vuelta y encontré este piano”. “¿Y quién es usted?”, le preguntamos. ¡Y era Pedro Luna!, y ahí conocimos a Pedro Luna. Después nos invitó a su taller en el barrio La Chimba, es toda una historia, fantástica. Estábamos obsesionados con este personaje que tocaba tan bien el piano y era un misterio, era todo un acto surrealista.

AF: ¿Qué otras actividades recuerda haber realizado junto a Enrique Lihn?

JB: Muchos años después, en la época de la dictadura, hicimos una exposición junto con Gracia, en la galería Época, que quedaba en Providencia, y me acuerdo que yo hice unas cuestiones con envoltorios, entonces él llegó y contrató una serie de mendigos y los hizo entrar en la sala y empezó a filmarlos, estas filmaciones las tiene Justo Pastor Mellado, que una vez me las pidió y nunca me las ha devuelto.

AF: ¿Esas filmaciones las hizo Lihn?

JB: Lihn, claro. Yo trabajaba muchas cosas con bolsas de plástico y ahí estaban estos mendigos entremedio y la gente estaba enloquecida, él les pagó para que fueran. Así que con Enrique para qué decirte... Después en la época de Pinochet también, toda una serie de acciones, a mí me hizo ir una vez, que también se filmó, a... cómo se llamaba...

AF: *¡Adiós a Tarzán?*

JB: Claro, eso, me dijo “tienes que ir porque vamos a filmar, tienes que andar en una bicicleta”, yo no sé para qué, todo esto quedó trunco, y tengo que decirle de una vez por todas a Justo Pastor Mellado que me entregue esto que no me lo devuelve nunca; tú sabes que para mí es un misterio, está ahí, en una cassette, cada vez que lo veo [a Mellado] me dice “sí, sí,” y le pregunto si lo ha visto y me dice que no. Entonces entréguemelo, pues.

AF: Y cuénteme, en esta época de la Escuela de Bellas Artes, él entró muy joven y decía que era una especie de “mascota”, porque era muy chico, ¿cómo era visto entre los artistas que eran un poco mayores?

JB: Es que no estamos hablando de mayores, eran estudiantes de arte, de la misma edad de él, los estudiantes de primer año. De repente había, en algún curso, en el de Pablo Burchard, unas señoras como alumnas libres que el viejo las admitió en la misma sala de nosotros; estaba Enrique ahí. El viejo las admitió, aunque viejitas no eran, así les decíamos nosotros; pero tenían 35 años, qué se yo, y pintaban unas flores... Y después a Burchard le enviaban dulcecitos. Prácticamente estaba dividida en dos la sala y me acuerdo que les decía “bien señorita, muy bien. Muy serio lo que usted hace, no como los genios que están al otro extremo”. Los genios éramos nosotros, conocíamos esa cantinela de Burchard, y cuando llegaba donde nosotros miraba y decía: “Sigan no más compañeritos”. Él hacía teatro con las viejas que le llevaban dulces y todo lo demás.

AF: Lihn contaba que usted y Luis Diharce pintaban por los dos lados sus cuadros...

JB: Totalmente. Diharce también. ¿Existe Diharce?

AF: Le iba a preguntar lo mismo...

JB: Pasaron tantos años, después se fue de la Escuela, lo encontré algunas veces, creo que trabajó en *El Mercurio* o *Las Últimas Noticias*. Me llamó la atención lo de Diharce, porque era un tipo que tenía muchas condiciones, esa es la época también de Reinaldo Villaseñor, y este muchacho que vivía en la Chimba, Delfín Naranjo, nunca más supe de él. Hubo mucha gente que se perdió. Con Enrique siempre tuvimos contacto. Pero Enrique a veces se enojaba conmigo, y lo mandaban a entrevistarme de la *Revista de Arte*, cuando estaba Luis Oyarzún de decano, y me dijo “tengo que hacerte unas preguntas” y bien, salió y luego puso “si no hubiera tenido talento Balmes, lo habría conseguido lentamente con los años”. El era temperamental, se juntaba mucho con ese grupo donde había algunos poetas, donde estaba Luis Oyarzún, el Chico Molina, muy homosexual, y este hombre muy inteligente que fue decano. Enrique Lihn no tenía nada que ver con la homosexualidad, pero lo adulaban, lo encontraban buenmozo.

AF: ¿Vivió usted algo de esa afamada bohemia del Parque Forestal?

JB: ¿Sabes lo que pasa? Ahí no me metí mucho, porque ahí había mucho viejo homosexual: el Luchito Oyarzún, el [Roberto] Humeres Solar, que era hermano del director, el Chico Molina, entonces con todos estos homosexuales yo no tenía mucha afinidad. Además eran

frescos, porque querían acaparar un poco todo lo que se producía alrededor del Bellas Artes⁸⁴.

AF: ¿Por qué rabiaban o “peleaban” con Lihn?

JB: No, mira... Él estuvo en Cuba también, después volvió y volvimos a conversar muchas veces, no hubo peleas profundas. Durante la dictadura estuvimos viéndonos permanentemente y muchas de las cosas que se hicieron estaban organizadas por él. Y al final me pasó algo bien terrible: cerca de la Plaza Ñuñoa, donde vivimos con Gracia, pasa Julio Yung y me dice “tú sabes que Enrique está un poco delicado, anda a verlo”, y le digo “no puedo en este momento, pero voy sin falta mañana a verlo”. ¿No me creerás que Enrique se murió esa misma noche? Siempre he quedado con una cosa así terrible, ¿me entiendes tú? Tantas cosas, tenía una imaginación caballa...

AF: ¿Recuerda cómo eran sus dibujos?

JB: Tenía un sentido crítico, con una gran ironía. Y ese verano qué bien lo pasamos, en Lolloo, cerca del 50. El 48 creo que fue, andábamos los dos, salíamos a conversar, entrábamos a algún café, íbamos a San Antonio, incluso me pasó algo ahí: saqué un caballete, me puse a pintar y me llevaron preso, porque resulta que Chile estaba en guerra ya no me acuerdo con quién, y yo lo que pintaba podía ser sospechoso. Y me llevaron a la comisaría, pero me dijeron “ya váyase no más, pero no vuelva a hacerlo porque puede ser sospechoso para las autoridades chilenas”.

AF: Entonces tiene que haber sido un poco antes, el 45...

JB: El 45, claro.

AF: ¿Y cómo era él, su personalidad? Hay gente que dice que era un poco hosco a primera vista.

JB: Era hosco, sí, pero como uno ya lo conocía de años... Pero un hombre con un talento, con una capacidad, con una imaginación... realmente un personaje, un personaje muy

⁸⁴ Sobre este tema hay información interesante en el artículo “La Generación del 50 y la homosexualidad. Cuando ser gay no era problema”. En *El Periodista* (32), marzo de 2003 [en línea]: <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1351/printer-31047.html> [última consulta: 7 de octubre de 2009]

importante, no sólo dentro de la literatura chilena. Él lo que tocaba tenía un sentido creativo, no solamente los textos, todo lo que hacía.

AF: Y además, de acuerdo a las actividades que organizó después, en dictadura, al parecer tenía un buen poder de convocatoria.

JB: Mucho. A Enrique lo respetaba todo el mundo.

Hugo Marín: “Enrique Lihn tenía un sentido de su propia dignidad bien asentado”

El escultor y profesor de meditación trascendental es muy amigo del poeta Guillermo Carrasco y por intermedio de él nos conocimos, hace ya un buen tiempo. Histriónico y parsimonioso, Hugo Marín formó parte de la primera compañía de mimos fundada por Alejandro Jodorowsky. Nació el mismo año que Lihn y lo conoció desde fines de la década de 1940. Para esta entrevista me recibió en su taller, donde conversamos una tarde rodeados de sus obras inquietantes, cargadas de una energía única. Habla midiendo cada frase, entre las que destella su genio, que siempre busca una definición exacta y profunda. Y mientras hablamos y hablamos, sus cabezas nos miraban fijamente desde el otro lado del silencio.

AF: ¿En qué momento conoció a Enrique Lihn?

HM: Me parece que entre el 49 y el 50. Yo ubicaba a Enrique Lihn y luego en esa fecha, más menos el 50, lo conocí también como amigo de Alejandro Jodorowsky, como una persona muy cercana a Alejandro Jodorowsky.

AF: ¿Usted ya trabajaba con Jodorowsky haciendo mimos?

HM: Sí, nosotros con Alejandro éramos amigos y trabajábamos con otras personas en la pantomima. Hicimos la primera muestra que se dio, pantomímicamente, en el Teatro Municipal, en forma pública, colectiva. Después ellos dos, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, trabajaron en algún momento en el Estadio Nacional en una especie de fiesta de la primavera, algo parecido que no me acuerdo, eso debe haber sido en el 50, y ahí los dos hicieron una especie de Tony Caluga para la época, en que hacían de payasos. Entonces hacían un diálogo de Platón pero asumiendo el papel de payasos, no me acuerdo muy bien cómo era, pero era muy fantasioso y muy bonito. Era muy bueno ver el texto tal cual memorizado por ellos pero dándose palmetazos con ruidos de payasos y disfrazados de payasos.

AF: ¿Qué memoria visual conserva de Lihn en esa época?

HM: A él lo recuerdo como un personaje bastante expresionista, como de un cuadro de Kokoschka. Kokoschka tiene unos autorretratos y unos retratos también muy expresionistas, entonces él mismo –Kokoschka– era un personaje y Enrique Lihn lo representaba. Y sus dibujos... Lihn hizo una exposición de dibujos bastante buena, creo que fue en una galería que estaba en Ahumada.

AF: ¿Usted asistió?

HM: Sí, estuve. Era muy dueño del dibujo. Entonces Enrique era una persona que para mí proyectaba una especie de desgarbamiento, siempre leyendo en buses, o llevando los libros bajo el brazo, lo que en esa época se llamaba “sobaco ilustrado”. Él representaba una persona con bastante información y además con un sentido de su propia dignidad bien asentado. Estos muchachos no eran discípulos de nadie, lo único es que se sentían –sobre todo Alejandro [Jodorowsky] – muy cercanos a [Nicanor] Parra. Y Enrique Lihn creo que también, pero muy autoafirmado en lo que él hacía y cómo lo hacía. Hay una anécdota muy bonita de Lihn con Roberto Humeres, que era un personaje bastante interesante en esa época, un pintor y sobre todo una persona bastante importante en su sentido crítico literario. Roberto le dice “me gustaría que nos viéramos más seguido”, y Enrique Lihn responde “en realidad no me siento muy proclive a verlo, porque usted tiene una personalidad muy poderosa y a mí no me gusta la idea de tener este acercamiento tan fuerte, usted es muy atrayente, muy documentado, pero no me siento muy proclive para verlo por eso mismo” (risas). Entonces eran relaciones que tenía Enrique Lihn, pero muy autoafirmado, porque era un personaje y una personalidad, además siendo bastante joven en la época que yo lo conocí, que tenía 19, 20 años.

AF: Bueno, ustedes tenían la misma edad.

HM: Sí, claro, y Alejandro también.

AF: ¿Y cómo era visto Lihn dentro del mundo de los creadores visuales en esa época?

HM: La parte biográfica de él no la conozco bien. Se sentía muy proclive a lo visual, pero para él lo central era la poesía, la parte literaria. De todas formas él se sentía muy atraído por la parte visual y hacía dibujos muy bien hechos. Y Alejandro también se sentía atraído por esa parte y hacía buenos dibujos. Entonces es el mundo de lo que era el Bellas Artes, donde había un grupo intelectual que se reunía en el Parque Forestal. Estaba Claudio Giaconi, también desaparecido, Enrique Lafourcade, Stella Díaz, todo un mundo. Alejandro era muy conductor de grupos, y en ese sentido Enrique Lihn era una persona asentada en su propio mundo personal, aunque por supuesto que se proyectaba bastante.

AF: ¿Y cómo se dio la relación de amistad entre ustedes?

HM: Hubo un acercamiento y una empatía entre nosotros, a pesar de que él producía un cierto rechazo por esta parte muy expresionista que te comentaba. Tenía también una

expresión casi de disgusto, había como una especie de náusea existencial, como se decía en la época. Entonces en ese sentido parecía muy orgulloso, pero en realidad era una persona – como vuelvo a insistir– muy autoafirmada en sí misma y con esa intención de afirmarse, y junto con eso proyectaba una arrogancia que no lo era porque en realidad era una persona bastante sensible, sabía ver y le interesaba la gente. Entonces se fue desplegando bastante su relación con el mundo de los artistas, los escritores. Y esa es la parte que yo le conocí, estuvo en mi casa en varias ocasiones, comimos juntos, cuando era en algún momento muy amigo de la Irene Domínguez como pintora, entonces él iba también a la Casa de la Luna, donde yo era uno de los propietarios, pero eso fue muy posteriormente.

AF: ¿Con quienes se relacionaba en ese tiempo?

HM: Era un grupo de gente, hay otros que se me van pero estaba la Carmen Silva, Carmen Johnson, la pintora, Jorge Edwards... si fuera revisando había mucha gente.

AF: ¿Jorge Onfray también?

HM: Jorge Onfray también. Era bien interesante, había muchas relaciones. Había una relación con el mundo del teatro, estaba la Delfina Guzmán también, que en ese momento trabajaba con Alejandro Jodorowsky, entonces era un mundo de contactos de diferente índole. Ahora se ve muy restringida la parte de unos artistas con otros, porque no hay un mundo de encuentros. Están los literatos, están los pintores, están los historiadores... antes se encontraba un mundo de traspaso de mundos, de ideas.

AF: ¿Y a Carlos Faz lo conoció?

HM: Sí, él también fue una especie de cometa que apareció e hizo algo bastante importante, coincidimos cuando estábamos exponiendo casi juntos en esa misma época y yo me sentí atraído por lo de él y él por lo mío. Era un mundo en común, un mundo de la pobreza, de las poblaciones, de Valparaíso (él había vivido en Valparaíso) y además era muy guapo. Las señoritas decían que se parecía a Lawrence Oliver.

AF: ¿Vivió usted también parte de la bohemia de esos años?

HM: Yo no la seguía, o sea, tenía a veces esa bohemia, qué se yo, la Stella Díaz me llamó una vez que estaba en la comisaría, entonces yo fui a rescatarla y nos fuimos en la noche, y todo era un mundo nocturno, entonces era muy atractivo, pero en ese momento me habían recomendado acostarme temprano y me acostaba temprano.

AF: ¿Y participaba Lihn de este grupo de mimos que formaron con Jodorowsky?

HM: Eso lo hizo antes, en una presentación con Alejandro que ya no me acuerdo cuál fue, pero la importante fue la que hicimos ahí en el Teatro Municipal.

AF: Y ahí no participó Lihn.

HM: No, ahí estaba Hernán Baldrich, la Carmen Johnson, Alejandro Jodorowsky y yo. Esos fuimos los cuatro que presentamos una obra, ¿cómo se llamaba? *El Suicida, Pierrot y la Colombina*.

AF: Usted también fue amigo de Jorge Teillier y conoció a Beatriz Ortiz de Zárate.

HM: Conocí a Beatriz Ortiz de Zárate después [no cuando fue pareja de Lihn, sino cuando ya era esposa de Jorge Teillier], porque estaba en Europa. Cuando la conocí era una muchacha bastante atractiva, muy bonita y con una calidad de personalidad muy poética, por así decirlo. Y hubo ahí unas relaciones, que yo no las conocí, una especie de competencia con Jorge Teillier y Enrique Lihn. Después del tiempo, bastante tiempo después, ellos se volvieron a reencontrar de apreciación. Pero había un rechazo de personalidades por una atracción hacia Beatriz Ortiz de Zárate.

AF: ¿En qué forma se reencontraron después Lihn con Teillier?

HM: Me contó la Cristina Wenke, que fue muy amiga de Jorge Teillier, que se encontraron en el sur y lo pasaron muy bien los tres juntos. Se subieron a una de esas ruedas de feria y se habían reencontrado en un nivel muy creativo y muy bonito, creativo en el sentido de amistad. Y la Cristina Wenke gozó mucho ese encuentro porque era muy divertido, muy ameno, un mundo muy creativo. Eso me contaba ella, que acababa de pasarlo con ellos juntos.

AF: Años después, usted también participó en *Adiós a Tarzán*, el video que grabó Lihn en los 80 a raíz de la muerte del actor Johnny Weismuller.

HM: Estaba también la María Estela Fernández, y yo estuve ahí también. En dos o tres ocasiones me pidió que yo estuviera, entonces en algún momento me filmó como un personaje del público, y esto fue bastante interesante, porque Enrique Lihn invitó a esto

sobre Tarzán en la casa de María Inés Solimano y nos pidió a todos que fuéramos vestidos con algún traje. Almorzábamos juntos, y yo, como venía llegando de la India, me puse una especie de túnica. No tenía idea que eso iba a ser filmado. Entonces se filmó, venían periodistas y eso fue curioso, porque yo como profesor de meditación –que a él también le interesaba según lo que yo había hablado antes con él– me dijo que hablara de esto, con un micrófono. Luego me pidieron que hablara de Tarzán, y yo no sabía qué hablar de Tarzán. Entonces a mí se me ocurre decir que lo que representa el alarido de Tarzán en realidad es un mantra, es un sonido, una vibración que tiene esa importancia, que es una vibración que se proyecta a toda la naturaleza, en la cual los elefantes responden, las hormigas, a toda esa vibración... pero eso salió reproducido en un diario que llegó al sur, donde estaban en ese momento iniciándose en la meditación trascendental unos regimientos donde estaba el general Toro, ¡entonces ven a este profesor de meditación trascendental que habla que los mantras vienen de Tarzán! (risas) Mis compañeros de meditación estaban muy *shockeados* de encontrarse con eso en una información y decían “pero qué es esto, ustedes están enseñando y aparecen estos mantras en la selva...”. Era parte del show de lo que estaba pasando en ese momento.

AF: ¿Y Lihn se interesó por la meditación trascendental?

HM: Sí, en el momento en que estaba ya en la parte cancerígena le interesaba, pero parece que lo que le interesó mucho era la parte más chamánica, que se representaba dentro de lo que era el conocimiento védico, y en ese momento estaba muy solicitado él mismo por otras corrientes de las que pudiera beber algo, que yo creo que tenía que ver con una parte más mágica; esta otra parte era más científica y creo que no alcanzó a interesarse. Prefería la vibración, la sonoridad poética de lo que podía ser un cántico chamánico, muy distinto de los himnos védicos.

AF: ¿Alguna vez Lihn le manifestó algo sobre su obra?

HM: Sí, le interesó mucho lo que yo hacía, se lo manifestó también a Adriana Valdés y me llamó la atención también, porque le dijo que me tenía mucho afecto, y me gustó mucho oírlo.

Carmen Johnson: “Lihn era callado, pero de repente era muy teatral”

Me encontré con la pintora Carmen Johnson en casa de Tatiana Álamos y sin querer empezamos a hablar de Lihn. Le pedí su teléfono y quedamos de acuerdo en juntarnos otro día con la grabadora prendida para dejar registro del vínculo que tuvo con el poeta durante la primera mitad de la década de 1950, cuando la pintora volvió de Europa y se integró a la compañía de mimos de Alejandro Jodorowsky. Es una mujer que siempre fue delgada y rebelde, que tiene un origen aristócrata y ha vivido en Cachagua, París y Nueva York. Pero primó en ella una búsqueda espiritual. Hoy vive sencillamente en Peñalolén, donde desde hace años se dedica en silencio al arte y a la enseñanza. En la entrevista fue generosa y confesional: se refiere al espíritu existencialista de los jóvenes artistas de esta época y rememora algunas anécdotas de Lihn y sus amigos. Todo esto me lo contó una tarde-noche en su casa-taller, donde conversamos largamente al calor de una copa de vino.

AF: Hablemos de Enrique Lihn...

CJ: Enrique era un personaje. Era bien personaje, pero lo era tal como éramos todos personajes, gente que creíamos mucho en esto del arte, en Goethe y todo lo demás... ¡Yo me fui de mi casa a los 21 años por la ventana! Me fui a París y estudié pintura, ¿te fijas? Yo venía volviendo de eso, llegué acá a Chile y a los pocos días me llama por teléfono Alejandro Jodorowsky y me dice: “Yo soy Alejandro Jodorowsky y hago mimos. ¿Quieres venir a hacer mimos conmigo?”. Yo no lo conocía ni nada, pero creo que había oído hablar de él, entonces le digo que yo nunca he hecho mimos en mi vida, y me dice “pero tú eres bailarina, y vienes llegando de Europa, ¿quieres aprender?”. Bueno, le dije. Y entonces nos juntamos –era verano– en una piscina, no recuerdo de quién, con Hugo Marín y después con Hernán Baldrich. Alejandro nos empezó a enseñar, sin tener muy claro qué era lo que iba a pasar, pero nos empezó a enseñar movimientos de mímica. Y cosas que según él había inventado, pero que eran las mismas que había inventado al mismo tiempo Marceau: por ejemplo, eso de tirar la cuerda, eran cosas que él había visto en algún momento. Aunque había otros movimientos que los inventó él.

AF: ¿Y en ese contexto conoció a Lihn?

CJ: Bueno, Enrique Lihn se había encontrado con Alejandro –esto lo contó Alejandro en la casa de Enrique– no sé si en un *meeting* o una lectura de algo o una inauguración, no sé, y se habían puesto a conversar y habían decidido caminar en línea recta: siguieron caminando en línea recta, según contaba Alejandro, subiendo por arriba de las cercas de las casas, pero siempre en línea recta, hasta que terminaron subidos arriba de un árbol, conversando de poesía o algo así. Entonces de ahí los fines de semana nos juntábamos...

AF: Entonces conoció a Lihn través de Jodorowsky.

CJ: Claro, creo que fue Alejandro el que me llevó a la casa de Enrique y entonces ahí contaron esa anécdota y después nos veíamos siempre, íbamos a la casa de la Isabel Edwards, en la Alameda, en esos edificios que están cerca de La Moneda. Era el departamento de Santiago del Campo, padre del Santiago del Campo de la televisión, que estaba casado con Isabel. Casi todos los sábados llegábamos un grupo a su casa, entre los cuales estaban Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky... Hugo Marín no iba tanto, sobre todo porque después se fue de Chile. Iba [Armando] Cassígoli, distinta gente, generalmente del ámbito literario o pictórico.

AF: Cuénteme cómo eran esas fiestas.

CJ: Todo era muy real, no había frivolidad ni afán de entretención, era más bien un grupo de gente en que se discutían cosas... era una época de individualismo en que el ego era el que se estaba afirmando, la idea era salirse de la parte conservadora de la sociedad, estábamos en eso, saliendo de esta cosa tan cerrada que era la familia chilena. Enrique Lihn también tuvo un proceso de separación de su familia y todo. Alejandro también en su momento. El vivía por Matucana [Jodorowsky], y cuando terminaba la fiesta tenía que irse hasta allá, y había hartos ladrones y asaltantes por esa zona. Entonces siempre tenía miedo de irse, y contaba historias de cosas que le pasaban que nunca se sabía si eran ciertas o no.

AF: ¿Y cómo se relacionaba Enrique Lihn con los demás en esas fiestas?

CJ: Era siempre serio y callado, pero tenía peso, porque cuando decía algo todo el mundo lo escuchaba, siempre tuvo esa especie de rol.

AF: Pero al mismo tiempo he sabido que tenía un número de payasos con Jodorowsky a partir de los diálogos de Platón.

CJ: Eso fue una suerte de moda que hubo, porque no fueron ellos no más; también lo hicieron Luis Oyarzún con Jorge Palacios, y Cassígoli, también tenían sus números de payasos. Y eso consistía en que hacían unas conversaciones interesantes que inventaban en el momento sobre la vida, la muerte, la pasión, o lo que fuera, pero con tono de payaso. Eran muy entretenidos y a veces eran hilarantes.

AF: Ahí afloraba el dote histriónico de Lihn...

CJ: Sí, era callado pero de repente era muy teatral. Por ejemplo, una anécdota: íbamos a una fiesta que estaba en la calle Las Lilas (Eliodoro Yáñez se llamaba Las Lilas en esa época) y no era tan conocida como es ahora... Nos habíamos perdido, nos subimos a una micro y Enrique Lihn le dice al chofer: “¿Y dónde están las lilas?”, por el verso de Neruda, ¿no?, y el chofer le contesta “y la metafísica cubierta de amapolas”. ¡Imagínate! Entonces Enrique se puso a hablar con el chofer y se puso teatral. A mí me dio un poco de vergüenza, como yo era cabra chica, me dio vergüenza que hablara tan fuerte. Resulta que el chofer era dirigente comunista, o algo así, y en esa época los comunistas leían a Neruda.

AF: Lihn decía que su generación, pese a lo festiva, también era bien dramática y existencialista.

CJ: Exacto. Todo era muy real, la gente se iba de la casa, la gente se suicidaba... el Queque Sanhueza se enfermó de tuberculosis (Jorge Sanhueza, secretario de Neruda). Yo fui pareja de él...

AF: ¿Y dónde más se encontraban, además de las fiestas?

CJ: En el taller de Alejandro [Jodorowsky] que tenía en Lastarria, donde nosotros hacíamos la práctica de los mimos: estuvimos más de un año en que nos juntábamos todas las mañanas un cuarto para las 8, hacíamos rutinas y después cada uno se iba a lo que tuviera que hacer y nos volvíamos a juntar en la tarde. Ahí también hacíamos fiestas, siempre había muy buena música y un ambiente muy neoyorquino –yo no había ido a Nueva York todavía, pero después me di cuenta–. Y ahí aparecía muchas veces Enrique, porque él vivió por ahí cerca, esto quedaba al frente y un poco más allá de la Casa de Dostoievsky de la que habla Jorge Edwards en su novela.

AF: ¿Usted conoció esa casa?

CJ: Yo tuve taller ahí mismo, en la pieza de arriba. Es donde está actualmente el Observatorio de Lastarria.

AF: Es ahí donde Lihn tuvo una pieza que llenó tanto de cachivaches que tuvo que arrancar por la ventana y no volvió más, ¿no?

CJ: Mira, yo creo que eso fue después que yo tuve taller ahí. Debe ser cierto, porque Lihn hacía ese tipo de cosas. Incluso eso de que se llamara la Casa de Dostoievsky yo me

acuerdo haberla oído nombrar, pero no era tan... era como un chiste. Pero lo importante era más bien la cosa más existencialista.

AF: ¿Recuerda qué temas conversaban?

CJ: Casi siempre era de los proyectos, de las cosas que a uno le interesaban, de lo que se estaba haciendo, lo que se estaba planeando... De la otra fiesta que me acuerdo es la que hubo arriba del Teatro Rex en la Escuela de Danza. Esa fiesta la armamos la Frida Sharim y yo.

AF: Jorge Edwards menciona esa fiesta en *La casa de Dostoievsky*.

CJ: Exacto. Y nosotros armamos esa fiesta con la Frida, la Marta Orrego (hermana del marido de Carmen Silva), la Marta Montt... Deben haber llegado ellos, pero no me acuerdo, parece que no conocía a Enrique en esa época, lo conocí después. Porque creo que esa fiesta fue como el cuarenta y tanto. Yo empecé en la danza a los 12 años, fue mi primer amor. Y cuando salí del colegio entré a la Escuela de Danza.

AF: ¿Había relación entre las bailarinas y los escritores?

CJ: En esa época no había mucha, porque es muy duro el trabajo de la escuela, agotador. Las bailarinas no salen a carretear los sábados y los domingos, a veces sí, pero es mucho el trabajo físico. Y además fue una época maravillosa porque vino Joss, el fundador del ballet, entonces fue una maratón: estábamos en la escuela desde las 8 de la mañana hasta las 8 de la noche, y todo el tiempo bailando, moviéndonos. Por eso cuando volví de Europa, en marzo de 1950, volví a la escuela pero no estaba tan metida como antes, no estaba para seguir siendo bailarina, ya había decidido dedicarme a la pintura. Entonces me metí a trabajar con Alejandro, además. Y ahí teníamos que hacer entrenamiento para los mimos, porque estuvimos en un teatro, Alejandro arrendó un teatro y empezó a hacer historias. La primera fue la del *Pierrot y la Colombina*, que es parte del teatro italiano, figuras básicas.

AF: ¿Eso fue lo que presentaron luego en el Teatro Municipal?

CJ: Claro, llamaron a Alejandro del Teatro Municipal y le preguntaron si quería presentar algo para un evento que era la Fiesta de la Reina de la Primavera. Entonces presentamos lo que teníamos listo, que era el *Pierrot y la Colombina*. Duraba cinco minutos la pantomima. La hicimos y el teatro se vino abajo, fue como un estallido, yo quedé completamente en shock, hubo como cinco cortinas, como diez minutos de aplausos. Esa fue la primera

presentación en público de los mimos. No sé si Alejandro había hecho algo antes, porque Alejandro hizo mimos antes con la Delfina Guzmán.

AF: ¿Y luego continuaron presentando este trabajo?

CJ: Después hicimos otras presentaciones... era muy entretenido todo lo que pasaba. Pero todo era así, hecho a pulso, no había nada de becas ni de mecenas ni nada. Después además Alejandro arrendó el teatro Maru, entre Huérfanos y Estado, donde hay o había una galería: ahí había un teatro, que funcionó hasta como cine. Y Alejandro lo arrendó. Hacíamos funciones de mimos viernes y sábados, Alejandro hizo otras coreografías, se incorporó más gente, y llegó el mimo que es el más conocido de todos, porque duró mucho tiempo, Noisvander. Llegó a aprender, y era lo más tieso que hay, pero era muy persistente, y después él fue el que se quedó con el teatro de Alejandro. No con el teatro Maru, que después lo tuvimos que dejar con cualquier cantidad de deudas. Por suerte nosotros con mi hermana –Luisa Johnson, la escritora, que también estuvo en los mimos– recibimos una herencia a raíz de la muerte de mi papá, y con la herencia pagamos el teatro, si no se llevaban preso a Alejandro (risas).

“Cuando tomaba hablaba hasta por los codos”

AF: ¿Y Lihn participaba con ustedes en los ensayos de mimos? ¿Hacía mimos a veces?

CJ: El dibujaba súper bien. En los mimos no me acuerdo que haya participado, pero sí después hicieron unas cosas que eran muy divertidas, unos diarios murales, Enrique Lihn con Alejandro y [Nicanor] Parra.

AF: El *Quebrantahuesos*.

CJ: Claro.

AF: ¿Y cómo se llevaba Lihn con las mujeres, en sus relaciones de pareja en esos años?

CJ: Era seductor, totalmente seductor. Era como un príncipe, siempre se veía muy bien vestido, porque en esa época era bien alto, bien flaco, bien derecho. Tenía muy buena pinta. Pero después lo conocí en otros contextos, a través de una amiga que fue su pareja, y era bastante celoso y posesivo...

AF: ¿Y Enrique Lihn compartía con ustedes su poesía, les leía lo que estaba escribiendo?

CJ: A veces, pero era bien privado. A veces leía cosas, pero no muy corrientemente. Y tomaba hartito también (risas).

AF: ¿Y cuando tomaba se soltaba un poco o seguía siendo reservado?

CJ: No, cuando tomaba hablaba hasta por los codos. Se ponía muy discutidor también, le gustaba discutir.

AF: ¿Con Jodorowsky peleaba mucho?

CJ: Claro, también peleaban, de repente. Es que eran muy cercanos, pero tenían actividades distintas. Porque Enrique siempre se movió más entre los literatos y Alejandro más entre los pintores... A propósito, Alejandro y Enrique –yo también participé– crearon una sociedad o liga de artistas plásticos (no recuerdo cómo se llamaba). Fue una reunión muy grande, hubo cualquier cantidad de gente, porque ya había como un mito alrededor [de ellos], de Alejandro sobre todo, porque Alejandro tenía una sede donde él hacía mimos con nosotros y se juntó mucha gente alrededor. Entonces se le ocurrió crear esto con Enrique, juntar a toda la gente de la Escuela de Bellas Artes, y se creó un mundo entre los artistas y pensamos que sería bueno armar una cosa así, la “Liga de los estudiantes plásticos” parece que se llamaba. Yo también estaba en Bellas Artes en ese momento, porque pude entrar cuando volví de Europa, mi familia no me había dejado entrar antes. En la liga estaba Hugo Marín, creo que también Eugenio Téllez, otro que está en Estados Unidos... No duró mucho tiempo, pero me impresionó la cantidad de gente que había.

AF: Se ha dicho que Enrique Lihn participaba en las “Veladas bufas” que se realizaban en el Teatro Municipal en esos años. ¿En qué consistían estas veladas? ¿Recuerda haber visto a Lihn participar?

CJ: Él puede haber participado, yo fui a algunas, pero no siempre. Eran unos eventos que no me acuerdo para qué se hacían, como un festival de la primavera, o algo así. Me acuerdo que ahí Alejandro hizo una especie de danza, un poco moderna de todas maneras, en que bailaba también la Frida Sharim y no me acuerdo quién más, con una Fuga de Bach, de eso me acuerdo.

AF: ¿Ahí puede haber actuado de payaso Jodorowsky con Lihn?

CJ: En una de esas veladas, puede ser. Pero generalmente estas cosas de payasos se hacían en las fiestas en la playa, me acuerdo que en la playa habían momentos en que siempre se juntaban por lo menos. El Roberto Polhammer también hacía de payaso, pero ese era otro grupo de gente. Gente más de las playas.

AF: ¿Cómo eran esos viajes a la playa?

CJ: Es que Horcón se puso muy de moda en esa época, yo fui hartito, pero nunca con Alejandro ni con Enrique. Iba con Lucho Oyarzún, con Roberto Humeres, con ellos principalmente. A Alone me lo encontré varias veces en Horcón. Entonces eran grupos que se armaban, era entretenido. Me acuerdo una vez que Roberto Humeres, que era un pintor muy refinado, un caballero, andaba de bata o algo largo y bien curado, en plena noche en Horcón, y se iba metiendo al mar recitando Alfonsina Storni. Entonces no sé quién fue, si Lucho Oyarzún o quién que lo rescató y lo dio vuelta para el otro lado (risas).

AF: El histrionismo era una cosa compartida, de la época.

CJ: Claro, y todos nos reíamos, en realidad no había ninguna tragedia, todas estas cosas que podrían haber terminado mal eran todas cómicas. Pero no como lo pone Jorge Edwards en su novela, con quien estoy en desacuerdo. Es decir, no era frívolo, era una cosa seria, todo era serio, si había histrionismo era en pos de una idea, o de algo, no era sólo por mostrar a su personita, porque eso era muy mal visto, ¿me entiendes? Había cánones de comportamiento muy fuertes, ahora lo veo, porque no sé, uno los tiene: si alguien muestra la hilacha es como para no tomarlo en cuenta, entonces eso era bien fuerte, jugar el juego.

AF: No eran para nada graves...

CJ: No, no había ninguna gravedad, al contrario, con una broma se podía deshacer todo.

AF: Enrique Lihn no terminó el colegio, o sea, se salió y lo terminó en liceos nocturnos. ¿Eso no era tan castigado familiarmente como podría serlo hoy, para una familia de clase media?

CJ: Lihn era rebelde en su casa, venía de una familia bien tradicional, pero sin embargo lo aguantaban, lo querían muchísimo y le aguantaban. Yo nunca llevé amigos a mi casa, por ejemplo, porque no me dejaban.

AF: A él sí lo dejaban llevar amigos.

CJ: Claro, nosotros íbamos a su casa con Alejandro, ahí fue donde lo conocí, Alejandro me llevó a la casa de Enrique. Había un árbol bien grande en el patio y nos sentábamos abajo, parece que estuviera viéndolo, sentados, conversando... Y lo interesante era que uno podía conversar de cosas que le interesaban y había eco, hablábamos de cosas que habíamos leído, de Baudelaire, de Thomas Mann... Pero tampoco era aburrido, todos estábamos como viviendo algo...

AF: ¿Y cómo veía que se conjugaba ese carácter más callado y reservado que nos mencionaba de Lihn con su parte más histriónica? ¿A veces era huraño y a veces se soltaba?

CJ: Bueno, generalmente con un poco de trago era extrovertido y hasta vociferante, pero a veces era huraño, sobre todo cuando era más joven y tomaba menos, me parece, es la impresión que tengo. En ese tiempo se tomaba mucho, en realidad. Pero no era desagradable, como es ahora, en que la gente que se cura la encuentro deleznable, la gente que empieza a repetir o a decir imbecilidades.

AF: Y Jorge Edwards, a quien ya hemos mencionado por su novela, era otro de los amigos.

CJ: Claro, Jorge Edwards era como el chico del grupo, es como tres años menor que yo, entonces era chico en esa época, había recién salido del colegio. Me acuerdo de una vez que estábamos hablando de Baudelaire y las cosas que le habían pasado y él dijo “lo pasaba muy mal este caballero” (risas).

AF: ¿Qué cree que le faltó al relato de Edwards para ser más fiel al espíritu de su época?

CJ: Yo no sé si es una manera de escribir que tiene o si es porque era chico y para él era más importante estar con los grandes, no sé. Esa es la impresión que me da en el libro. Pero las cosas que estaban pasando eran muy reales, eran muy reales las cosas que nos pasaban, por ejemplo cuando se va Lihn donde Nicanor, yo supe de esa historia.

AF: ¿Cuándo Edwards cuenta que el “Poeta” se va de la pieza por la ventana y camina a la casa del Antipoeta? ¿Fue verdad esa historia?

CJ: Sí, por lo menos yo me acuerdo que fue donde Nicanor, fue de visita... todo es mucho más normal. Fue de visita donde Nicanor y Nicanor lo dejó ahí que se quedara en su casa, algo normal. Pero al mismo tiempo se reconocía que Enrique estaba en un proceso interior,

¿no? De dejar cosas, de no tener dónde vivir. Obviamente era un proceso que estaba viviendo. Y no eran cosas divertidas, que después se va a otra parte y listo, no. Era una actitud de crecimiento, de desprenderse de su familia, de dejar las cosas, de no tener cosas. Edwards lo ve todo como un chiste que se está haciendo, y todo era muy serio. Claro, nos reíamos hartos también...

Beatriz Ortiz de Zárate: “Enrique Lihn y Jorge Teillier: príncipes de la poesía y niños”

Confieso que siempre quise conocerla: para mí era una belleza de leyenda. Lo único que sabía de ella es que fue polola de Enrique Lihn y luego lo dejó para casarse con Jorge Teillier, lo que ocasionó la enemistad definitiva entre ambos poetas. Ni siquiera sabía si estaba viva: con Patricia García conseguí su teléfono y accedió a recibirme una tarde junto a mi pareja. Fue un encuentro memorable. Conversamos tres horas seguidas junto a un ventanal, que iba oscureciéndose a medida que avanzaba la historia. Ninguno quería interrumpir para encender la luz. La conversación se desarrolló en la misma casa de La Reina en que vivió siempre, donde estuvieron muchas veces tanto Lihn como Teillier. Dice que no hubo frivolidad y deja ver que aún quedan ecos de un gran amor. El título de la entrevista lo sugirió ella misma⁸⁵.

AF: Beatriz, ¿podría contarnos cuándo, cómo y dónde conoció a Enrique Lihn?

BO: Lo conocí el año 1959 en la Federación de Estudiantes, Juan Capra me invitó a un recital de poesía. Allí estaba Jorge Teillier, él [Lihn], Sun Axelsson, que era en esos años novia de Nicanor Parra, y Andrés Pizarro, muy buenmozo, un poeta muy lindo. Juan Capra estudiaba pintura en Bellas Artes, acababa de salir del colegio. Me presentaron a Enrique Lihn y a Jorge Teillier esa tarde. Y Jorge, cuando me presentaron —era muy coqueto—, dijo “¡Beatrice! ¡La del Dante!” y después Enrique me preguntó dónde estudiaba o algo así, pero Enrique ya sospechaba dónde estudiaba, porque habían pasado cosas antes de conocernos formalmente.

AF: ¿Qué tipo de cosas?

BO: Yo a Enrique lo había visto primero a los 15 años. Iba con mi padre a un cine y Enrique se subió a un autobús, el único que había en La Reina por lo demás, en Tobalaba, al lado de la plaza Las Lilas, donde vivía él. Entonces se subió y mi papá se indignó y me dijo “este es Enrique Lihn”. Porque mi papá era amigo de Nicanor Parra, lo había conocido en casa de Nicanor Parra y encontraba que era una persona que estaba a años luz de que pudiera mirar a su hija de 15 años... Claro que yo era alta y aparentaba quizás más edad de la que tenía, y Enrique me miró mucho y delante de mi papá, pues. Y después, pasando el tiempo, unos tres años, yo entré a la Escuela de Bellas Artes, y un día venía en el bus sola y Enrique me siguió, pero yo corrí, corrí y corrí pensando lo mismo que me había dicho mi papá, que era un hombrachón. Corrí a través del Parque Forestal. Y Enrique se desorientó y

⁸⁵ En esta entrevista estuvo presente Lorena Tiraferri (LT), poeta y psicóloga que hizo muy buenos aportes para el desarrollo de esta conversación [A.F.]

no me encontró y después me vuelve a ver en la Federación de Estudiantes. Entonces él me preguntó, porque sospechó que esa vez que me siguió yo iba a la Escuela de Bellas Artes, si yo estudiaba ahí, y yo le dije que sí. Al otro día se presentó en mi sala de clases. Entonces empezó un pololeo furioso con Enrique... Enrique era un personaje divertido, histriónico a ratos, melancólico como el solo también. Bueno para tomar vino. Me mostraba sus poemas. No sé por qué confiaba en el juicio de una muchacha tan chica como era yo, no sé si era porque estaba enamorado o porque le concedía a las mujeres la virtud de ser como adivinatoras, no sé... Enrique tenía una cosa con las mujeres que para él eran mágicas, eran un mundo mágico.

AF: ¿Cómo la sedujo Lihn?

BO: Con su simpatía, era un tipo muy simpático, muy divertido, en las fiestas que se hacían en diferentes lugares. Se oficializó nuestro pololeo, vino a la casa, mi papá accedió a que saliera con Enrique y le dijo una frase clave: “A mí no me gusta que mi hija pololee con un escritor porque después se andan intercambiando las señoras”. “No”, le dijo Enrique, “si eso no va a ocurrir...”. Mi papá fue profético. Total que en resumidas cuentas empezamos a salir con Enrique con permiso, fuimos a la Sociedad de Escritores, ahí empecé a conocer a otra gente, y Enrique era muy divertido. Por ejemplo, en las reuniones se tomaba unas copas e inmediatamente empezaba a hacer de mimo y bailaba, se ponía a bailar, a hacer mímica. Imitaba a un mono, a un gorila, se tiraba al suelo y hacía como que comía un plátano en el suelo, hacía unas cosas tan extravagantes y yo que tenía muy poca edad me sentía bastante postergada con este loco y estas cosas estrafalarias, que eran muy propias del ambiente. En esa época todo el mundo era bastante histriónico, pero Enrique tenía la nota especial: bailaba, hacía mimos, cantaba imitando como que era un ruso... Yo no creo que él supiera algo de ruso, pero sí cantaba como que era un ruso, con una voz profunda de bajo, muy bonita la voz, podría haber sido cantante, tenía linda voz. ¡Y danzaba como ballet!

AF: Y usted decía que al mismo tiempo también era melancólico.

BO: Al margen de ese sentido del humor también tenía un sentimiento bien trágico del amor, como muy marcado por otra pareja que él tuvo que se llamaba Lucía y que él le dedicó un poema bellísimo, “Celeste hija de la tierra”. Estaba muy marcado Enrique, yo no sé si ese fue su primer amor o qué, de otros no tengo recuerdo más que el recuerdo que él habló de Lucy, que había sido traicionera con él, que no fue una persona coherente con la historia porque era casada con un periodista. Entonces parece de repente volvía con su esposo, después estaba con él... Enrique tenía ese sentimiento sobre el amor un poco trágico, un poco como siempre con una especie de premonición de que alguien lo iba a traicionar y lo iba a dejar.

LT: ¿Y cómo pasaba de un estado a otro, de estar histriónico a melancólico?

BO: Bueno, lo dionisiaco y lo trágico están unidos, generalmente el que tiene un sentido trágico de la vida es dionisiaco, muy parecido a su colega Jorge Teillier, con el que después me caso. También tenía lo dionisiaco pero a la vez un poco trágico, pero más Enrique que Jorge, Enrique era más dramático en su concepción de la vida.

AF: ¿Y Lihn le escribió poemas a usted? ¿Conserva alguno?

BO: Enrique me escribió un montón de cartas y poemas. Y cuando yo me iba a casar con Jorge, por una cosa de honestidad busqué a la Sibila [Arredondo, hasta ese momento esposa de Teillier] y se las entregué a ella, para que ella se las devolviera a Enrique, como para demostrarle a Sibila que yo realmente amaba a Jorge y que me podía desprender de algo tan valioso como eran los escritos de un ya en ese momento escritor de bastante peso en esta tierra. Y ahora pienso que fue un estado de locura mía, que yo no tenía que mostrarle nada a nadie y que fue un acto de inmadurez, de no sé qué, de culpa hacia Sibila... Era un material valiosísimo, cartas y poemas maravillosos, de una época de juventud de Enrique. A mí se me presentó muchas veces como una persona frívola, que había jugado con dos personas, y no es la realidad. Para mí fue muy difícil y la prueba está en que todas esas cartas, que eran una cosa tan valiosa, las entregué como una prueba de que yo renunciaba a todo lo de Enrique por amor a Jorge... Fue muy difícil para mí, porque se levantaron dos bandos, uno a favor de Lihn (como Enrique Moletto, la Cecilia Casanova y otros) y otro a favor de Jorge y mi persona, cosa totalmente... propia de la época no más, yo creo que hoy por hoy a nadie le importa un pepino que una señorita se vaya a casar con este escritor o con este otro, pero ahí se levantaron. Fue muy curioso lo que pasó.

AF: ¿Teillier y Lihn eran amigos antes de esto?

BO: Eran muy amigos, se trataban de “hermano”. Enrique en una oportunidad me contó que le había pedido a Jorge que por favor no me mirara, cuando recién empezó a llevarme a la casa de Jorge. Y Jorge me contó después a mí que él había hecho un esfuerzo por no mirarme, por no coquetear –más que mirarme coquetear, porque era coquetón Jorge—. Entonces en un momento en que Enrique estaba en una reunión en la Facultad de Bellas Artes y no pudo llegar a una cita –en esa época no había celulares–, yo lo esperaba en el Café Sao Paulo y estaba Jorge, Guillermo Atías y María Martín (esposa de Guillermo Atías). Entonces Jorge se acercó. Almorzamos todos juntos, llovía a chuzos y yo me tenía que venir porque sabía que si Enrique no había ido al café iba a venir a mi casa. Entonces me vine y Jorge me tomó y me dio el teléfono de su trabajo y un beso en la mano. Y eso fue fatal, yo no hice caso esa vez pero él seguía insistiendo, haciendo toda clase de malabarismos apenas me encontraba tres minutos sola, de que lo llamara, que lo llamara... Y de repente caí yo en esta tentación de llamar a Jorge, porque había algo entre nosotros

muy potente, muy fuerte, de lo que no me puedo arrepentir. Eso fue real, fue verdad lo que pasó, no fue ninguna frivolidad. Después a Enrique alguien le debe haber dicho que me casé y llegó a esta casa y le preguntó a mi papá si me había casado, si era cierto, y dijo que Jorge era un felón y se pegó unos cabezazos en una de estas murallas... Estaba muy dolido Enrique.

AF: ¿Se volvieron a encontrar usted y Enrique Lihn?

BO: Por suerte que pasando muchos años, cuando volví de España –antes me separé de Jorge por su alcoholismo, pasaron otras cosas en mi vida, me fui a España, estuve muchísimos años allá– y en un viaje que hice desde España en el año 85, 86, fui a una exposición y ahí me encontré con Enrique y me habló. Yo tenía miedo que no me saludara, porque en general cada vez que nos encontrábamos, cuando éramos jóvenes y yo estaba casada con Jorge, fue difícil. Y Enrique me preguntó si podía venir a conversar a mi casa y llego aquí, porque aquí estaba yo [se refiere a la casa donde transcurre esta conversación] y conversamos largamente. Salimos a caminar y me preguntó por qué me había casado con Jorge, qué había pasado. Por primera vez desde que nos separamos, en el año 62, hasta el año 86 no habíamos vuelto a conversar, simplemente me lo encontraba en la calle y me miraba con cara de loco furioso, estaba indignado conmigo, con justa razón seguramente, para él, pero yo tenía mis fuertes razones para hacer lo que hice. Tuvimos una larga conversación acá, muy bonita... lo que más me alegró es que volvimos a hablar, a reírnos, y después lo encontré en Madrid, en un encuentro de escritores que se llamaba Chile Vive, en que estaba Nicanor Parra y otra gente. Era en contra de Pinochet. Ahí estaba Enrique y también conversamos largamente. Y no lo volví a ver nunca más, porque yo volví a Chile el 90.

“Los dos eran malos para pelear”

AF: ¿Qué pasaba cuando Lihn y Teillier se encontraban mientras estaba casada con Teillier?

BO: Hubo un encuentro feroz entre Enrique y Jorge años antes. Después que yo me casé, Enrique como que buscaba pleitos con Jorge. Y una vez en la SECH [Sociedad de Escritores de Chile] estaba Moletto con Cecilia Casanova, su esposa, y Enrique Lihn. Y nosotros, Jorge y yo, en otra mesa con Guillermo Atías. Y Enrique empezó a decirle a Jorge que Jorge le tiraba migas de pan a su mesa, y amenazaba con puñetes a Jorge (risas). Yo soy testigo de que no había ni un pan, sólo se pidió una botella de tinto –palo seco como se dice en España– y eso estábamos tomando, así que no había ninguna posibilidad de que Jorge le tirara migas de pan a Enrique. Jorge Teillier y Enrique Lihn, los dos, tenían una cosa de ser infantiles. Eran infantiles, tenían algo de niños, no sé si es propio de los poetas conservar la infancia a voluntad como dice un poeta francés. El hecho es que Enrique se

trenzó a puñetes con Jorge en la Sociedad de Escritores... Fue terrible, con el desmayo de una señora que no fui yo, pero a la vez fue cómico porque eran como puñetes que se daban en el aire, se pegaban puñetes y nunca se apuntaban, y al final Enrique tomó de la corbata a Jorge y yo ahí no pude más y me paré para sacar a Jorge (risas).

AF: O sea los dos eran malos para pelear.

BO: Claro, ¡pésimos! ¡Pésimos los dos! Entonces yo tomé a Jorge de la chaqueta y Enrique lo tenía de la corbata, una cosa digna de Buster Keaton o de Chaplin haber filmado eso... Había mucha furia, pero yo creo que ninguno de los dos se quería hacer daño de verdad, porque con toda la rabia que produjo este matrimonio raro que salió como petardo de la nada, yo creo que ellos nunca, de fondo-fondo, pudieron odiarse de verdad. Yo creo que era una rabia, celos, pero pienso que uno al otro siempre se reconocieron como poetas, al menos se reconocían como escritores, nunca a Jorge lo escuché hablar mal de la poesía de Enrique, no sé si Enrique se reiría por ahí alguna vez sarcástico de la poesía de Jorge, puede ser, se reían mucho uno del otro.

AF: ¿Y hubo otros episodios de ese estilo?

BO: En otra oportunidad Enrique llegó a la casa de Guillermo Atías, nuestro permanente anfitrión y amigo. Tocaron el timbre a eso de las 11, 12 de la noche. Jorge jugaba ajedrez con Guillermo. Y era Enrique con Moletto, no sé si estaba Cecilia Casanova y alguien más, y Enrique insistía en entrar, y ya se sabía, porque hace poco habían estado a los tirones de corbata, que no podía ser, porque Enrique iba a reproducir de nuevo otra de esas peleas fuertes. Y Enrique tocó y tocó el timbre hasta que salió Jorge, “que salga el felón” decía y salió Jorge y Enrique le tiraba puñetes a través de la reja. El dueño de casa dijo “no, yo prohíbo peleas, esto no puede ser, qué es esto de estarse peleando frente a mi reja”, y ahí Enrique le dijo “te reto a duelo y nos vamos a la Quinta Normal, tal hora, tal día, que yo voy con pistola”. Yo aterrorizada ya me entró a dar un poco de susto, las cosas ya no eran de tirada de corbata sino que se estaban poniendo para mí un poco tenebrosas. Total que al final Jorge partió uno de esos días con Germán Marín y se buscaron por la Quinta Normal desesperadamente pero nunca se encontraron, porque era un atardecer lluvioso, algo así. Jamás llegaron a encontrarse y Enrique decía que Jorge no había ido, pero yo sé que Jorge fue porque fue con Germán Marín, y partió dispuesto a pelear y a toda la pelotera, de un romanticismo a ultranza y de una locura más. Después llegó Jorge y me dijo “San Jorge no encontró al dragón” (risas).

AF: ¿Y después de eso?

BO: Lo de la Sociedad de Escritores a Jorge le costó la expulsión...Pero sé que posteriormente llegaron a hablarse, pasando los años, en un encuentro de escritores en Valdivia. Ahí volvieron a conversar.

AF: ¿Tenían disposición de amigarse?

BO: Fue irreversible lo que pasó entre Jorge y yo, no es que hayamos sido un par de frívolos ni tanta estupidez que se ha escrito al respecto. Si usted puede alguna vez escribir algo serio, le diría que lo que pasó entre Jorge y yo fue una cosa de por vida. Si yo me separé de Jorge... él permanece en mí, está, y Enrique permanece como algo de mi primera juventud, como algo hermoso, una experiencia... Tal vez si Jorge no hubiese existido en este mundo, si Jorge no hubiera nacido, yo me podría haber casado con Enrique. Pero si existía Jorge yo no podría haberme casado con Enrique, porque Jorge y yo nos parecíamos, más parecido tenía yo en mi carácter con Jorge que con Enrique.

LT: ¿El temperamento de Enrique Lihn era más fuerte?

BO: Sí, más fuerte, más sanguíneo, más vehemente. Se siente hasta en la poesía de ellos dos.

LT: ¿Y era celoso con usted?

BO: ¿Enrique? Tremendo, era muy celoso. Una vez me encontró en una fiesta de un curso de la Escuela de Artes Aplicadas, que creo que ya no existe. Ahí yo tenía un primo que estaba estudiando Diseño, mi primo hermano que yo adoraba, y me llevó primero a la Feria del Libro que se ponía a la orilla del río Mapocho, y Enrique me dijo que tenía una reunión y no sé qué. Y después mi primo me dice “mi curso tiene una fiesta en la casa de [¿Armin Becker?]”. Y en resumidas cuentas, estaba Enrique con [¿Armin Becker?] bien curados los dos, y filosofando sobre la vida, sobre esto o sobre lo otro, y llegamos con mi primo que era mayor que yo pero joven, mucho más joven que Enrique... Me ve Enrique con mi primo y le entró un ataque de celos espantoso, terrible, inmediatamente se acabó la deliciosa polémica intelectual que tenían con [Becker] y me dijo “te vienes a tu casa, que horas son éstas de estar caminando con tu primo, tu primo no tiene experiencia de la noche”, y ya, en un taxi me trajo a la casa. Pero furioso, indignado. Y no era porque creyera que me iba a pasar algo en la noche sino porque tenía un ataque de celos con un primo que era como un ángel conmigo, que era un hermano para mí, habíamos crecido juntos, había una amistad maravillosa... ¡ Y mi primo no se pudo venir con nosotros! Se tuvo que quedar, Enrique no le permitió subir al taxi.

LT: ¿Y con las mujeres en general cómo era? ¿Era seductor?

BO: Enrique era una persona directa, creo que seducía sin proponérselo. Tanto él como Jorge eran muy coquetos, pero sin proponérselo, sin una cosa estudiada, no eran “Don Juanes” estudiosos de cómo vamos a seducir. Creo que Enrique conocía a una mujer que le gustaba o que le atraía y entonces desplegaba todo su plumaje, como cualquier ave que quiere seducir a una hembra y va a mostrar sus mejores colores: con una carta, un poema, con simpatía, con ese humor que lo caracterizaba a Enrique, un humor maravilloso, que no se por qué no se le recuerda así a Enrique, se le recuerda, pareciera, como una persona más grave, pero yo lo recuerdo con un humor fantástico, como un eximio bailarín, flaco, bailando, haciendo el mono en el suelo...

AF: ¿Quiénes más componían el entorno más directo de Lihn?

BO: El entorno de Enrique era mucho Jorge Teillier, Helio Rodríguez, Olguita... no era de muchos amigos Enrique. Nicanor Parra también. A la casa de Nicanor fuimos más de alguna vez, pero también yo tenía salidas más o menos limitadas, porque por mi edad en esa época yo no siempre podía acudir a las cosas en que estaba Enrique. Por ejemplo hizo un viaje al sur, a Valdivia, con Luis Oyarzún –también frecuentábamos a Luis Oyarzún, Andrés Pizarro– pero no recuerdo o me falla la memoria, de otras casas donde estuvimos con Enrique, sino en su casa, con la señora María, don Enrique, sus hermanas, Angélica, Mónica, su hermano...

AF: ¿Cómo era la relación de Lihn con su familia?

BO: Con humor también, de todo. Recuerdo que vino a esta casa con la mamá y el papá – me da bochorno pensarlo– y pidió mi mano, así como a la antigua, y con un anillito de compromiso. Pobre Enrique... Yo no tenía idea de las cosas que iban a pasar después, no tenía idea que me iba a enamorar de Jorge, no sabía nada de nada. En ese momento me sentía feliz con Enrique, me sentía bien, encantada de que tuviera un humor loco, de que me mostrara sus poemas, pero por otro lado me asustaban sus celos.

AF: ¿Dónde pasaban usted y Enrique Lihn más tiempo durante su relación?

BO: En esta casa pasaba mucho Enrique, en la noche venía a comer. Casi siempre comía aquí, y si no comía aquí era porque teníamos algún panorama de paseo... a la casa de Jorge íbamos bastante. Eso fue lo complicado, la casa de Jorge la frecuentamos mucho hasta que Jorge se envalentonó y hubo un momento en que ya no resistió sus galanteos y me los presentó en bandeja y se produjo una cosa que no sabría... Porque yo estaba de novia con

Enrique; Enrique había comprado cosas para casarnos, como un equipo de música que estaba aquí, ¿y qué más? Ya no me acuerdo, había algunas cosas chicas, que Enrique había comprado con la idea de que nos íbamos a casar. No se sabía cuándo, era toda una cosa así en el aire, pero a mí me produjo una cosa terrible, porque yo quería a Enrique, y creo que hasta estuve un poco enamorada de él. Porque la personalidad de él era fascinante para una niña más chica. Era como un mago, un pololo que se atrevía a bailar, a hacer cosas tan para mí espectaculares, pero yo pienso que en mi caso había un destino: Jorge siempre habría sido la persona con la que yo iba a emprender el viaje, así lo siento hasta ahora, sin dejar de reconocer que Enrique fue una persona importante en mi existencia.

AF: Y mientras pasaba esto, Jorge Teillier estaba casado con Sibila Arredondo.

BO: Eso era lo terrible, que Jorge estaba casado con Sibila, yo estaba de novia con Enrique, entonces era una pelotera espantosa. Jorge se separó de ella, quedaron los niños, era terrible, yo era muy joven y tuve que asumir casi una culpa por lo que pasó, una por Enrique, dos por la Sibila con los niños...

LT: ¿Y usted alcanzó a conocer la disciplina con la que escribía Enrique Lihn? ¿Cómo era eso?

BO: Sí, Enrique tenía una disciplina en que había tardes enteras en que se dedicaba a escribir, en que se encerraba a escribir. Salía de la Facultad de Bellas Artes y se venía a su casa y en su máquina de escribir estaba hasta que aparecía aquí, tipo diez de la noche. Porque no era tan lejos, tomaba el autobús y estaba en diez minutos acá. Venía muchas veces a comer, pero había escrito desde las seis, siete de la tarde hasta las nueve de la noche y a veces había días en que ni aparecía por aquí y estaba escribiendo. Tenía una autodisciplina increíble. No así Jorge, Jorge era bien desperdigado, tenía un poema y lo iba creando... Enrique tenía una disciplina tremenda, es verdad.

AF: ¿Qué otras cosas conversaron cuando se vieron con Enrique Lihn el año 86?

BO: Ah, una cosa muy linda, que en ese encuentro del año 86 Enrique me llevó a un ensayo de teatro en que él actuaba, no sé cómo se llamaba la obra, *La Radio* creo. Y ahí había unas actrices y fue muy bonito, me acuerdo que yo estaba sentada mirándolo actuar a él y se ponía como chueco, porque él tenía como un tic que enchuecaba un hombro, hacía una cosa con un hombro que lo ponía chueco. Y Enrique actuaba y ahí lo vi. Fue bastante agradable volver a ver a Enrique y verlo lleno de vida, de proyectos. Fue muy injusto que la muerte lo cogiera tan sorpresivamente y en plena actividad, lúcido, joven todavía, fue una cosa infame lo que pasó, porque Enrique tenía cuerda para rato en todos los sentidos, sentimentalmente, como escritor, como amigo.

AF: ¿Y con Teillier?

BO: Con Jorge también volví a conversar cuando volví a Chile definitivamente. Ya había muerto Enrique y volvimos a tener varias entrevistas con Jorge y por suerte entre nosotros las aguas se quietaron, porque Jorge tampoco me podía perdonar que yo, aunque no por otra persona, me fui. Por su alcoholismo, porque no se podía construir con el alcoholismo de Jorge. Todo se tambaleaba, era un barco que naufragaba aquí, naufragaba allá. Vino el golpe con Pinochet y era una cosa que los vinos que fueron alegres ya no eran alegres, se perdió el sentido del humor maravilloso, se perdió esa cosa de días de vino y rosa, se perdió eso, se puso bastante difícil. La noche ya no era la noche cálida, amigable, era una noche con policías en las calles, era una noche difícil, sobre todo para los bohemios, para la gente contestataria, para gente que no tenía más ley que la propia, para la gente que siempre se rió de los carabineros: Enrique se reía de los carabineros, de los protestantes, no por la religión sino porque cuando era joven, cuando era alumno de Bellas Artes, no sé con qué otro escritor, si con Jodorowsky o quién, seguían a los canutos bailando detrás de ellos (risas). Los otros predicando y ellos haciendo estas danzas expresionistas... eso ya no se ve, no existe, el chileno ahora es un tonto grave en general. Entonces yo no veo a los poetas actuales siguiendo a los protestantes, haciendo una danza estafalaria entre español y expresionismo alemán, ¡no lo veo para nada!

AF: ¿Y Jorge Teillier era más tranquilo?

BO: Enrique era más histriónico que Jorge, tenía esa cosa de mimo, que la estudió o era innata en él. Jorge no, Jorge era muy tieso para bailar, para hacer cualquier movimiento. Enrique Lihn tenía una soltura, él podría haber sido un bailarín.

“Nunca pensamos ni Jorge ni yo en reírnos, ni hacerle daño a Enrique”

LT: Parece que Enrique era bien gozador de la vida...

BO: Sí, le gustaba la vida a Enrique, a todos ellos, les gustaba la vida, pero a Enrique más que a Jorge. Por ejemplo a Enrique le gustaba el mar. Jorge era un poco renuente a las playas, no era tan enamorado del mar como Enrique. Enrique tenía una comunicación bien especial con el mar, era uno de los rasgos que a mí me gustaba mucho de él. Recuerdo un veraneo que estuvimos mis padres, yo y mis hermanos en Horcón, donde iban los intelectuales de la época. Era una caleta que ahora esta modernizada, pero en esa época ni siquiera había luz. Era una caleta en que se usaban las velas, y fue precioso, fue un veraneo maravilloso, en que yo recuerdo haber caminado todas esas largas playas de la mano con Enrique en un estado de éxtasis con respecto a la naturaleza, muy bonito. Por supuesto bien

custodiados por mis papás, que deben haber venido como un kilómetro más atrás, pero igual fue precioso, fue un veraneo hermoso con Enrique.

AF: Nunca había escuchado esta historia contada por usted.

BO: Esa es la historia, sencilla pero profunda, sin maldad: nunca hubo maldad ni en Jorge ni en mí al hacer esta especie de terrible escapada mía que termina con un matrimonio con Jorge. Fue algo que pasó, nunca pensamos ni Jorge ni yo en reírnos, ni hacerle daño a Enrique, jamás de los jamases. Fue algo que sucedió y que no pudimos evitar. También estaba Sibila, entonces cómo Jorge iba a querer hacerle daño a la madre de sus hijos, que había sido su polola del Pedagógico... Hay gente que se ha ensañado con Jorge y conmigo y ha dicho cosas muy inexactas, como que éramos un par de frívolos, como que la Sibila había dejado a Jorge por Arguedas, todo eso es mentira, son estupideces. Pasó irreversiblemente que nos fuimos enamorando con Jorge a través de los años, con detalles, con cosas que quedan dando vueltas, a pesar de que después volvía a mi mundo con Enrique y era un mundo muy bonito, también era un mundo mágico. Era muy difícil tomar una decisión entre una persona y otra, uno tan valioso como el otro. Me refiero no sólo a la parte poética, sino como seres humanos. Enrique era un hombre bueno, tierno, Jorge también... Hay una cosa que quiero puntualizar: cuando Jorge partió a Italia nunca Jorge se lo dijo [a Enrique Lihn], fui yo. Se cuenta una historia que Jorge, antes de subir a un avión le dijo a Enrique que se había enamorado de su novia, o de Beatriz, que lo habían traicionado: eso es una mentira del porte de una catedral, nunca existió eso, ni Enrique Lihn fue al aeropuerto.

AF: ¿Y cómo se enteró Lihn?

BO: Yo se lo comuniqué a Enrique en una plaza que queda después de Bilbao, cerca de Tobalaba. En esa plaza, sentados en un banco, yo le conté a Enrique. Porque yo andaba rarísima, no me atrevía a decirle lo que estaba pasando, que teníamos entrevistas con Jorge, que eran atormentadas, difíciles, terribles, en que nos planteábamos qué íbamos a hacer, qué podíamos hacer. Él [Jorge] tenía dos hijos, yo estaba de novia con una ilusión con Enrique, era una situación para nosotros con Jorge de estar enamorados y sin atrevernos a enfrentar lo que estaba pasando. Pero no fue larga, fue breve, de meses, en que estuvimos en esta situación espantosa. Y de repente a Jorge le sale esta beca a Italia y me quería llevar, pero yo era menor de edad y necesitaba la autorización de mis padres. Si no, yo me arranco a Italia con Jorge, no sé, me voy y no le digo nada a nadie y me desaparezo, por lo difícil que era. Pero en un momento dado Enrique tuvo una conversación conmigo en esa plaza, me dijo que me encontraba extraña y triste, y que yo no era una persona tan melancólica y tan triste, que qué sucedía. Entonces yo llorando le dije que me había enamorado de Jorge, llorando a mares, le confesé que me había enamorado de Jorge y le pedí perdón, que yo no quería dañarlo, no había pasado nada con Jorge en concreto todavía, pero era el hecho de caminar por los parques de la mano, en que Jorge tiene un poema que

no está publicado y que no me acuerdo exactamente, pero dice como “volver a descubrir el sentido de caminar por calles extraviados, enlazados de la mano”, por ahí debe estar ese poema. Y Enrique se volvió loco y ni siquiera quiso terminar de escuchar todo lo que yo le pedía perdón y disculpas, que yo no quería herirlo, ni Jorge tampoco, y Enrique se paró del banco y se fue corriendo. Cuando yo ya estaba terminando de explicarle se fue corriendo y dijo “no puedo escuchar esto, no puedo escuchar esto”, y se fue. Fue difícilísimo. Y Enrique quedó roto y yo quede pésimo. Y después vuelve rápidamente Jorge de Italia y apareció en esta puerta con Andrés Pizarro a plantearme que se separaba de Sibila, que no podía seguir en esta cosa doble espantosa, y llegó rápidamente a proponer matrimonio. Fue una cosa de locos de la época, completamente locos todos, los tres, un estado de locura.

LT: ¿Y usted ha vuelto a leer poemas de Enrique Lihn?

BO: No tengo libros de Enrique en este momento, di en mi juventud los que tenía y después por una especie de respeto hacia Jorge no he comprado libros de Enrique, porque siento que el fantasma de Jorge daría unas patadas en su ataúd, pero creo que de repente lo voy a hacer. No estaría mal que yo pudiera retomar la poesía de Enrique, porque es muy interesante, pero como Jorge tenía esa cosa tremendamente celosa, no de la poesía de Enrique sino de que yo leyera a Enrique...

AF: ¿Y Teillier no conservaba libros de Lihn?

BO: Sí, los tenía muy fondeados, tenía uno o dos de la época en que eran amigos, pero muy fondeados.

Cecilia Casanova: “Enrique estaba abierto a todas las artes, era el ser más artista que yo conocía”

Había leído alguna vez sus versos leves y concisos, pero no la conocía en persona. La llamé por teléfono y estuvo encantada de recibirme para hablar de su viejo amigo Enrique Lihn. Cecilia Casanova es una de las destacadas voces de la Generación del 50. Aquí rememora con emoción distintos momentos de su amistad con Lihn, que compartió también con su fallecido esposo, el escritor Enrique Moletto, y su hija Margarita⁸⁶, a quien incluso Lihn llevó varias veces a veranear. Cecilia Casanova me recibió en su departamento de Providencia, donde tomamos once y luego prendimos la grabadora, sentados en el living, donde fluyó su conversación a imagen y semejanza de su poesía: leve, concisa y con momentos de silencio y ensoñación.

AF: ¿Cómo se conocieron usted y Enrique Lihn?

CC: Fue una cosa muy linda, muy mágica. En una hostería en Mirasol, andaba él [Lihn] con un amigo que también fue muy amigo mío, Jorge Berti. Estábamos almorzando y yo andaba con un hijo al que lo había llevado a tomar un poco de aire marino, porque había que operarlo. Y ellos dijeron “no puede ser la mamá, debe ser la tía, es muy joven para ser la mamá” (risas). Y yo miraba y me daba cuenta de que estaban mirando y volvía la cabeza, me ponía como *achorada*, me contaba Lihn después. El segundo día iba a haber un paseo de toda la hostería. Salgo del comedor y estaba Enrique Lihn –después supe que era Lihn– y Jorge Berti, y yo patuda les dije “hola” y les pregunto si van al paseo. Y algo me dijeron como piropo, “si vas tú, vamos”, una cosa así. Entonces yo les dije que no, con el niño no, mucho lío, no me atrevo. “Y ¿cómo te llamas?” le dije a Lihn. Me responde y le digo ¡Ah, Enrique Lihn caballero de él mismo! Era por la Quena Sanhueza, que fue polola de él y escribió un librito en que le pone “para Enrique Lihn, caballero de él mismo”. ¿Y cómo sabes eso tú?, me dijo. “Porque yo también escribo”, le dije. “¿Escribes? ¿Y qué libro tienes tú?” *Como lo más solo*, le dije, “y estamos juntos en una crítica del 1 de enero de Hernán Díaz Arrieta, Alone”. Así empezó.

AF: ¿En qué época fue esto? ¿Qué había publicado Lihn en ese momento?

CC: *Nada se escurre.*

⁸⁶ Margarita Moletto (MM) estuvo presente durante algunos momentos de esta conversación e intervino brevemente hacia el final de la entrevista. Como dato anecdótico, Lihn incluyó una fotocopia de una foto junto a Margarita, niña, en la playa, en el libro *Derechos de autor* (Santiago, Yo editores, 1981).

AF: O sea, en 1949, principios de 1950.

CC: Claro. Entonces ahí, el segundo día, el niño dormía y encima de la cama mía estaba sentada yo y en dos sillitas estaban Enrique Lihn y Jorge Berti conversando. “Lo único que no van a hacer acá es fumar, porque el niño sufre un poco de asma”, les dije. Hablamos de poesía y Lihn pesca un libro mío y me dice “este poema debió haber terminado ahí, lo demás para afuera”, era así... Esa noche me dijeron: vamos a caminar. Y yo dije ¿dónde dejo al niño?, tenía tantas ganas, era una noche estrellada, entonces les dije “tres o cuatro cuadras, nada más”. Y así fue, pero en ese momento podría haber pasado cualquier hecatombe, con la gente monstruosa que hay, se pierden niños, qué se yo... y caminamos un poco hasta llegar al mar de la hostería, un poco para allá. Miramos el mar, volvimos, seguía el niño roncando y en el camino cantamos tango... Al día siguiente nos vimos y Lihn andaba con una muela que le había pateado toda la noche; nunca se me olvidó. Yo era cobarde para el mar y había unas olas enormes, no me había puesto traje de baño. Entonces, ellos me hicieron una carpa con toallas: sujetaba el niño, sujetaba Jorge y sujetaba Enrique; ahí me puse el traje de baño y me mojé los pies no más... Ahí empezó la amistad, hasta que se murió.

AF: ¿Cómo era él en ese tiempo, cómo lo recuerda?

CC: Interesante el flaco, siempre fue muy especial. Eso de que le gustara la ópera me fascinaba. Porque estábamos en una época rebelde, después, con los Beatles y todo ese mundo que corta con tradiciones, entonces decir “me gusta la ópera” y decir “creo en dios” eran cosas pasadas de moda. A él le gustaba la ópera y nunca hablamos de dios.

AF: ¿A él le gustaba la ópera desde joven?

CC: Sí, desde joven. La Adriana [Valdés] me contaba que cuando estuvo con ella en un viaje fueron a París y fue a la ópera, le encantaba. Tenía una voz preciosa y un oído único; no desafinaba aunque le pagaras.

AF: Y parece que tenía una personalidad muy operática...

CC: También. Pero te voy a seguir contando, porque después pasó el tiempo, varios años y entré a trabajar al Colegio Médico, donde me encontré con Pancho Rivas, el que escribió *El informe Mancini*, en plena época de Pinochet. Yo llevaba personas a leer allá y fue Enrique Lihn, fue Alberto Rubio, montones de escritores. Enrique fue a leer y lo presenté yo. Me agradeció mucho la presentación, porque de repente tú miras a los presentadores y son un *paco*, no te miran para nada y empieza a quedarse dormida la gente. Lo mío fue cortito, así

como escribo, preciso: digo que conocí a esta pareja en la playa y que venían de hacer circo porque estaban muy desplatados, Lihn con Jorge Berti. Toni no sé cuánto se llamaba, no me acuerdo qué nombre tenía.

AF: ¿Tuvo ocasión de verlos alguna vez actuar como payasos?

CC: No. Haciendo payasadas en la casa sí, porque era muy histriónico Lihn. Y también después lo vi bajar una escala con un candelabro, cuando presentó uno de los libros de él. Claro, era teatral, era espectacular Enrique.

AF: Carmen Johnson me decía que en general todos eran más o menos histriónicos en esa época, que había mucho sentido del humor.

CC: Claro, además la Carmen estudió también pantomima con Jodorowsky, entonces estaba la Rocío Rovira, la Carmen Johnson... el mundo nuestro era mágico. Estaba Jodorowsky en una zapatería, ahí tenía su boliche. Llegábamos por la noche ahí. Y era el humo y el vino...

AF: ¿En la calle Lastarria?

CC: Sí, en Lastarria. Mágico, era un mundo que ya hoy día no creo que exista. Para nosotros, la generación del 50, inventada por Lafourcade, fue una cosa mágica. Estaba Claudio Giacconi... Yo adoraba a [Carlos] de Rokha, tengo algunas anécdotas de él, también era muy simpático, éramos muy amigos. Íbamos a ver a la Lukó [de Rokha] y a Mahfud Massis, después llegaba con vergüenza yo a la casa con Moletto, porque estaban los niños chiquititos, las nanas levantándolos a los cabros y nosotros tomábamos desayuno allá con Enrique [Lihn] en la casa de la Lukó y de Mahfud Massis.

AF: ¿Y, a su juicio, qué distinguía a Lihn dentro de esta generación?

CC: Su inteligencia, su capacidad de sentir, de estar abierto a todas las artes, a la música, al canto, al ballet, a improvisar, al teatro, a todo, era el ser más artista que yo conocía. Para mí siempre fue estupendo, de alma, de todo. Atractivo, mágico. Los libros más hermosos para mí son *La pieza oscura* y *Agua de arroz*.

AF: ¿Y usted tuvo ocasión de estar cerca de él en esa época, cuando escribía sus libros?

CC: En los veraneos, o llegaba a leernos a la casa

AF: ¿Le leía las cosas que estaba haciendo?

CC: Sí. No mucho, pero unas tres o cuatro veces en la larga amistad que tuvimos.

AF: ¿Y usted alcanzó a ver a Lihn y Teillier de amigos...?

CC: Con Teillier eran muy amigos, pero se anduvo enamorando Lihn de la... no, espera, todo lo contrario: Teillier de la niña Ortiz de Zárate.

AF: Antes de eso parece que eran bien amigos

CC: Uy, sí.

AF: ¿Y cómo vio a Lihn luego de esta ruptura con Beatriz?

CC: Eso fue muy triste... Y parecería que fuera una venganza, pero se enamoró de la Sibila [Arredondo, en ese momento aún esposa de Teillier].

AF: He oído y leído rumores sobre eso...

CC: Yo lo viví, viví, viví. Venían a mi casa juntos, comían ahí, qué se yo. No te voy a decir que haya sido el más grande amor de Lihn, no. Pero fue.

AF: ¿Y ahí se formaron dos bandos de amigos, que apoyaban a Lihn y a Teillier?

CC: Yo no quería estar peleada con ninguno, pero mi corazón estaba más con la manera de ser de Lihn. Todos sentimos que Lihn la quiso mucho y creo que Teillier ahí no actuó bien, no se puede ser así. Para él no fue igual, para Lihn era otra cosa... además era muy amigo de los Ortiz de Zárate.

AF: Beatriz me contó que Lihn le habló a ella de la mujer que inspiró el poema "Celeste hija de la tierra", que se llamaba Lucía, ¿usted la conoció?

CC: Claro, la Lucía, que era mujer de un gran amigo de él, de Luis Diharce. Me acuerdo una vez que fuimos a veranear juntos [con Lihn], una de las tantas veces que arrendamos casa con mi marido [Enrique Moletto]. Y él, Moletto, tuvo que venir a Santiago. Y un día, después de almuerzo, Lihn dijo: “hagamos una cosa, arranquémonos. ¿Conoces Horcón?”. Yo no conocía, entonces nos tomamos una micro y llegamos a Horcón. Ahí pasó un hombre en un caballo negro –siempre he tenido esa imagen para una poesía y no he podido escribirla... hasta que salte la liebre–, con dos canastos. Los dos andábamos miserables, con la plata del pasaje no más para devolvernos, y nos compramos dos hallullas y un té puro en un restaurante por ahí. Y llegó la Lucía y le dijo a Lihn “no me atrevía a hablarte porque estabas con tu pareja”. “¡No!”, le dijo, “¿te acuerdas? Si es la Cecilia”. “¡Ahh!”, dijo la Lucía. Terminamos, después, con Enrique en la playa y me dijo “mira las casitas, son como casitas escritas por los niños”. Salíamos a caminar y caminábamos y caminábamos, callados. Llegábamos hasta el final de la playa, que eran kilómetros. De repente, las gaviotas vinieron todas en bandada, encima de nosotros. Fue bonito el paseo.

Dígale a su tía Cecilia...

AF: Me decía que también usted es amiga de Adriana Valdés.

CC: Cuando conoció a la Adriana [Valdés], ella estaba en la playa y él le dijo “me recuerdas a una amiga que quiero tanto, la Cecilia. A la Cecilia la conocí en la playa”.

AF: ¿Él le hablaba a menudo de sus cosas, de lo que estaba haciendo, o era más bien reservado?

CC: Era tímido, un poco reservado, no de esos que se largan... Era sensible y con miles de sentimientos para adentro.

AF: ¿Y en ocasiones se soltaba o mantenía la reserva?

CC: Pocas veces lo vi.

AF: ¿Y cómo pasaba de esos estados reservados a hacer de mimo, por ejemplo?

CC: Ah, cuando estaba con traguito, con un traguito de más era...claro, bailaba tango, las fiestas eran bien bonitas también, con Lihn, con Alberto Rubio, gran poeta también.

AF: ¿Cómo eran esas fiestas?

CC: Eran muy divertidas porque Rubio bailaba Charleston, mucho humo, mucho vino. Una vez, para año nuevo, fue tan gracioso. Le dije a Braulio Arenas, porque teníamos amigos mucho mayores: “mira, vamos a tener vino no más, y sopaipillas”, ¡fíjate, para año nuevo sopaipillas, en pleno verano! “Así que si tú quieres puedes comerte un pollito antes de venir o cómetelo detrás de la puerta para que los demás no vean”, porque no había más que eso. Había un sofá que le pusimos “la cama del toque de queda”, porque una vez se quedó... ¿Quién fue que se quedó? Ah, la Catalina Parra con Ronald Kay, que era también muy amigo de Enrique Lihn. Éramos bien especiales oye.... el Bosco era también un sitio donde iban, pero yo no tanto. Iba Moletto, Lihn, Teillier, qué se yo, los hombres, pero nos juntábamos en las mañanas en el café Sao Paulo.

AF: Y usted me decía, antes de prender la grabadora, que tuvo ocasión de conocer también a Lihn como papá y le encomendaba a su hija Margarita para que fueran a veranear con la hija de él, Andrea, cuando Lihn estaba de pareja con Paulina del Río. Y que él llevaba a Margarita también para que Andrea no estuviera tan sola.

CC: Sí. Lihn era el perfecto papá; yo tenía plena confianza en él para encargarle a la Margarita. Un día lo veo lavando pañales y le digo “pero cómo se te ocurre, estando yo acá y teniendo empleadas –había dos– estar lavando los pañales tú, estás loco. ¡Y cómo los tiendes en la barra del closet! Tiene que ser afuera, en el patio, al sol”. Él ni se sentía, era un ser especial, tan educado, tan fino. Eso es muy lindo de una persona, porque hay gente que son patanes, para vivir con ellos son patanes, dejan el baño todo un chiquero... Lihn no, era el perfecto señor.

AF: En esos años le costó instalarse en una casa, con una pareja definitiva: su matrimonio duró muy poco, luego le costaba armar un hogar...

CC: Yo conocí la casa de los padres, la señora María y el padre, don Enrique, y era una casa preciosa en Marcel Duhaut, con jardines, de dos o tres pisos... Era grande, ahí vivía como rey, con su madre y su padre. Y después, creo que estuvo muy bohemio, cuando se casó con la Ivette [Mingam] y nació la niña, la Andrea, ahí empezó la bohemia y después ya asentó más cabeza con la Adriana [Valdés]. Arrendaba ella y yo la misma casa, un piso yo con Enrique [Moletto] y otro Adriana, con las niñas y él [Lihn]. Él era confidente, llegaba a la casa cuando estaba agobiado con problemas o cuando estaba súper feliz, los dos extremos. A llorar o a reírse. Siempre contó con la amistad nuestra, tenía *chipe* libre para llegar a cualquier hora, llamar y decir “voy para allá”. Incluso para enojarse si estábamos sin estufa... ¡Ay que frío, si hubiera sabido no hubiera venido!, decía (risas).

AF: ¿Él era muy crítico, en todo sentido?

CC : Sí, a la gente idiota no la podía ver.

AF: Y me decía que usted es la tía Cecilia, del segundo poema de Lihn dedicado a su hija Andrea en *Poesía de paso* (1966):

*Dígale a su tía Cecilia
que como ahora ella no escribe sus versos se los estoy copiando yo al revés
igual que si un mono acostumbrado a rascarse la cabeza o a dar grandes
saltos rabiosos en el aire
se pusiera a cantar imitando a un canario.
Dígale que como estoy aquí bastante lejos, sólo me acuerdo de las palabras sencillas,
y sólo alcanzo a ver, en la distancia, a los niños.*

CC: “Dígale a su tía Cecilia...”, sí, la niña me decía tía Cecilia a mí. Ella [Andrea Lihn] me dijo “tía, en *Poesía de paso* hay un poema para usted”, y después salió. Lo conocí por ella. Nos reíamos hartos, mucho, sobre todo los domingos, porque la chiquitita esta mía [Margarita Molleto] era muy amiga de la Andrea, entonces Enrique iba almorzar con ella o las llevábamos al parque. Él las llevaba al cine, a la *matinée*, a ver “cosas de niños”. Como esa anécdota en que una vez le preguntó a mi hija: “¿Qué estás leyendo, Margarita?” *Drácula*. “Ah, lectura infantil, lectura para niños”, le dijo.

AF: ¿También disfrutaba de esa vida familiar?

CC: Mucho, yo creo que nosotros fuimos bien familia para él, porque la señora María nos quería mucho también.

AF: ¿Cómo era la familia de Lihn?

CC: Encantadoras personas. Cuando murió el papá fue tan atroz. La Andreíta estaba chiquitita. No me acuerdo qué enfermedad tuvo, pero me llamó Lafourcade y me dijo: “te llamo para contarte algo muy triste, murió Enrique Lihn”. Y yo pegué un grito y era el papá [que también se llamaba Enrique]. Después, yo no podía creer cuando se murió [Lihn, el poeta]. Cuando supe que estaba tan, tan mal... Porque la gente que tú quieres mucho es

para siempre, no puede ser que tenga que morir. Tengo un poema corto de mi último libro, dedicado a mi marido, que dice: “Pensé que los dos seríamos para siempre /como puede existir una mujer tan irracional”. Cuando murió Moletto yo quedé como *huacha*, eso de despertar en la noche y sentir que alguien respira al lado tuyo... no solamente el amor es acostarse, es tocarse las patitas, es la ternura, es todo eso. Yo soy muy física, le doy gran importancia a la parte piel, a esa cosa que sientes tú cuando recién conoces a una persona.

AF: ¿Y recuerda otras actividades en las que hayan compartido con Lihn?

CC: Qué más... íbamos a las protestas [en dictadura]. Yo era de los balones de gas, taca taca ta, hasta que explotaban. Íbamos con Enrique y con Pancho Brugnoli, la Virginia Errázuriz... Yo llegaba regada entera a la casa, empapada. Tú, Margarita, ¿qué otras anécdotas recuerdas de Enrique Lihn?

MM: Que nos reíamos mucho. Con la Andrea le decíamos “ay papá que eres desubicado” o “ay tío que es desubicado”, porque nos molestaba con cosas ridículas. Le gustaba caminar a la orilla del mar, tener conversas largas con mi papá. Era súper buena persona, yo lo quise mucho, aparte era como un pariente, un cercano, veraneábamos... La Andrea tenía la misma risa del tío, una risa muy franca.

AF: ¿Y la amistad de Enrique Moletto con Lihn como fue?

CC: Uy, eran muy amigos. Siempre fueron muy amigos.

AF: ¿A qué Enrique conoció primero usted? ¿A Lihn o a Moletto?

CC: Yo primero conocí a Lihn y después conocí a Moletto. Enrique [Moletto] fue a verlo al hospital [cuando Lihn estaba enfermo], yo no, no fui. Me contaba que estaba lleno de gente, alumnos de él sentados en el suelo, con las piernas cruzadas, acompañándolo hasta las últimas... Es muy triste pensar. Yo me siento muy sola, porque todos esos amigos, todos esos que yo quise tanto, a Enrique y mi marido y todos, son un mundo que ya no está.

Virginia Vidal: “Lihn nunca deja de luchar contra la tiranía, por la libertad, por abrir fronteras y por la comunicación con los demás”

Con la escritora y periodista Virginia Vidal nos conocimos hace tiempo, ya no recuerdo cómo ni dónde. Es autora, entre varios otros libros, de una biografía de Delia del Carril, Hormiga pinta caballos (Ril, 2006). En ese libro memorioso aparece Lihn, como un personaje más dentro del rico universo cultural de los años 50 que a Vidal le tocó vivir. Es ese mundo el que evoca aquí, pues su conversación no es anecdótica ni reducida a Lihn: siempre intenta situar al poeta en su contexto. Casada con el fallecido crítico del El Siglo Yerko Moretic, quien también fuera cercano a Lihn, Virginia Vidal habla de las relaciones que había entre los escritores del 50 con Neruda y también de la plasticidad y riqueza de vocabulario de Lihn. Me recibió amablemente en su casa una tarde y recordó diversos episodios compartidos con el poeta: a veces emocionada, otras con disgusto y seriedad e incluso con rabia cuando se trató de injusticias políticas.

AF: Hablemos sobre Enrique Lihn.

VV: Enrique era de una inmensa generosidad. Yo escribí algo sobre él, que fue recogido en el libro de Daniel Fuenzalida [*Enrique Lihn. Entrevistas*]. Ahí él [Lihn, en la entrevista que le hace Virginia Vidal] me dijo que había sido injusto, exagerado, en relación a ciertos poetas, por ejemplo con Rubén Darío –yo le comenté “Varadero de Rubén Darío” –, o con Octavio Paz. Él había tenido una actitud muy dura, muy crítica, pero me hizo ver que cuando le pidió ayuda a Paz, sobre todo para conseguir unas visas para chilenos en plena dictadura, Paz inmediatamente le respondió favorablemente; él no olvidaba eso. Así como era tremendamente crítico también era autocrítico y reconocía sus errores. No todo el mundo tiene esa actitud. La otra cosa maravillosa de él, que yo la admiro y que requiere un gran valor, es que fue de los primeros que habló del exilio interno; él se sintió exiliado dentro de Chile. Era una persona que no tenía su propio hogar, su propia familia, estaba siempre como de paso en muchas cosas, pero hay que tener en cuenta que su verdadero hogar, su verdadera familia y su profundo compromiso fue con la poesía: no fue ni un haragán, ni un flojo, ni un derrochador de sus dones. Trabajó mucho, intensa mente. Trabajó en Cuba, trabajó en EE.UU., donde estuvo trabajó siempre. Yo recuerdo cuando estuvo en Caracas, en ese tiempo yo estaba exiliada...

AF: ¿Cuándo estuvo Lihn en Venezuela?

VV: Tiene que haber sido a fines de 1983. Fueron invitados él y Nicanor Parra por el PEN Club. Fueron muy bien recibidos y muy queridos por Eugenio Montejo, por Rafael Cadenas, por grandes poetas venezolanos. Y los únicos miserables que lo trataron mal fueron algunos chilenos, sobre todo uno.

AF: ¿Por motivos políticos?

VV: Pero sin asidero, porque era poco menos que calumniarlo acusándolo de que era parte de la dictadura, cosa que era una mentira infame, inmunda. A ese hombre yo no lo perdono, el que hizo eso. Estábamos en un gran acto en el Ateneo de Caracas y Enrique con una tremenda bondad y generosidad saca un libro suyo, dice que quiere leer unos poemas, que es lo que puede ofrecer. Es la oferta más generosa que se puede hacer. Entonces un arrogante lo injuria. Lo dejó anonadado. Él vivió la maldad en su propio cuerpo, en su carne, porque eran canallas. Yo le hice una entrevista, la mandé a la revista *Araucaria* y Enrique me dijo “estás perdiendo el tiempo, no te la van a publicar”. Cómo se te ocurre, le dije yo, soy miembro del consejo de redacción de la revista *Araucaria*. Y también entrevisté a Parra: no me publicaron ninguna de las dos entrevistas, estaban vetados, estaban censurados, por Volodia Teitelboim, el director, y el que hacía todo y manejaba todo que era Carlos Orellana. Entonces querían que la *Araucaria* fuera más o menos la Sociedad de los Poetas muertos, no más. Porque también hice un gran trabajo sobre Borges y no lo publicaron, ¿entiendes tú? Entonces esa cochinado yo no la perdono, no soy Lihn para andar perdonando a nadie.

AF: ¿Y la entrevista nunca se publicó?

VV: Murió. Incluso después en esa cosa que yo escribí la recuerdo, porque tuvieron el descaro, cuando muere Lihn, de pedirme que mande un artículo. Y mando este mismo artículo [se refiere al publicado en el libro de Fuenzalida] diciendo que *Araucaria* lo censuró. Publicaron todo menos esa parte.

AF: ¿Y la otra entrevista no la conservó?

VV: Mira mijito, yo andaba a duras penas con la ropa, dejé mis libros, mis cosas, todo lo perdí, no andaba juntando tesoros para traer a Chile ni plata, me vine en la miseria. Entonces Enrique conocía esa realidad y la vivió, y a propósito de eso me escribió una carta que hasta el día de hoy me hace sufrir cuando la leo. Entonces fue una amistad de muchos años, de toda la vida, y siempre lo vi a él con esa actitud generosa, bondadosa, sin ser obsequioso porque no era una persona que pretendiera congraciarse con nadie.

“¿Te gusta este pintor?”

AF: ¿En qué circunstancias se conocieron?

VV: En un momento que recuerdo que fue muy bonito... creo que fue en el palacio de La Alhambra. Se hizo una exposición de un pintor francés muy bueno, Georges Rouault, un pintor expresionista, muy trágico. Este hombre tenía incluso algunos cuadros místicos, con colores sombríos, muy marcados los negros... a mí me causaba una cosa muy especial ver esos cuadros de Rouault. Y yo fui a ver la exposición y encontré a Enrique. Era muy joven pero ya era muy conocido y muy respetado en el ámbito juvenil, porque se había destacado como mimo con Jodorowsky. Era un poeta que ya tenía un prestigio. Hay una cosa, entre paréntesis, que no debemos olvidar nunca: hay poetas que nacen poetas, otros van adquiriendo el título a lo largo de la vida. Este nació como poeta y fue reconocido desde un comienzo como tal... Entonces yo lo vi, muy tímida, no me atrevía a acercarme, pero al final me sobrepuse y lo fui a saludar, con una pregunta propia de una cabra, “¿te gusta este pintor?”.

AF: ¿Y él qué le dijo?

VV: Él fue muy atento, no habló conmigo como una niña que andaba de uniforme sino como con otra persona y me dio su opinión sobre Rouault, lo admiraba mucho. Después cuando iba a mi casa [cuando ya era esposa de Yerko Moretic] y se juntaba ese grupo muy lindo con Giacconi, con Armando Cassigoli, todos esos que fueron destacadas figuras, Jaime Lazo, muy buen escritor también, Teillier. Fue un grupo que estuvimos muy unidos y muy afines a lo largo de mucho tiempo. Entonces ahí eran unas reuniones muy encantadoras, nos juntábamos los días domingo, almorzábamos, se discutía, se peleaba, se hablaba siempre de poesía... Otro personaje notable que estaba en ese grupo era Guillermo Atías. Sobre eso yo escribí un artículo en la revista *Araucaria*, sobre la generación del 50 y ahí también hay algo sobre Enrique. Era una gran amistad, una gran admiración, y sobre todo esa comunicación tan sencilla.

AF: ¿Recuerda algún momento especial en amistad que tuvieron?

VV: Yo me acuerdo que para mí fue muy importante ese momento en que yo estaba como loca leyendo a Kafka, me encantaba Kafka, y me dijo “¿has leído las *Cartas a Milena*?”. Le dije que no y después llegó otro día y me llevó el libro. Entonces tenía esa actitud que era aparentemente displicente pero en el fondo profundamente atento, yo creo que esa cualidad de él era de una gran humanidad, de un gran respeto a los seres humanos.

AF: Usted dice por ahí que él la motivó mucho para que escribiera, ¿de qué forma lo hizo?

VV: Totalmente. Mira, yo escribía todos los días de mi vida porque era periodista, pero después del golpe nos encontrábamos, andábamos en el centro, en medio de todo el terror, y nos metimos en el Instituto Chileno Norteamericano y ahí fue cuando él me habló de todo

esto que estábamos viviendo, que tenía que escribir, que lo más importante era escribir, que todo lo que nos estaba ocurriendo no se debía callar. Y él en ese tiempo ya empezó a hacer unos *happenings*, empezó con *Pompier*, estamos hablando del año 74, por ahí. Después yo le mostré unas cosas –muchas de ellas forman parte de este libro *Gotas de tinta* [que acaba de publicar al momento de la entrevista] – y él fue muy estimulante, no de decirme que era bello, bonito ni perfecto, sino de que tenía que seguir.

AF: ¿Le hizo algunas observaciones?

VV: Me hizo algunas observaciones, claro, porque él era enemigo de toda forma de retórica y enemigo de la anécdota también. Entonces después publiqué mi primera novela en Venezuela, se llama *Rumbo a Itaca*, y la hablé mucho con él. Cuando llegué a Chile –te dije: no traía maleta, nada, ni siquiera traía mi libro–, un amigo quedó de mandármelo y tardó. Yo se lo prometí porque entre otras cosas tenía un fragmento de un poema de Lihn: *Porque escribí*, entonces él tenía muchas ganas de leer el libro. Pero me lo llevaron un día antes de la muerte de él... Entonces, nos encontrábamos en distintas circunstancias. Tenía un muy buen sentido del humor; muchas veces se lo ha mostrado como un ser trágico, violento, y es mentira.

AF: ¿Cómo le veía antes de conocerlo y qué cosas descubrió al tener un conocimiento más profundo de él?

VV: Todo fue muy simultáneo. En la medida que nos íbamos viendo yo iba leyendo. Yo era una lectora compulsiva, leía todo lo que tenía de él, lo que podía acceder a él. Poemas admirables, terribles, tremendamente dolorosos, todo lo que tiene que ver con *La pieza oscura*, y luego esos cuentos preciosos, *Huacho y Pochocha*, muy trágica toda esa historia. Esos seres marginales que se aman tanto, él captó tan bien esa atmósfera. El *Agua de arroz*, que es tan terrible la historia, que podríamos llamar del padre soltero.

AF: Usted estuvo en la trastienda de ese libro, con su esposo Yerko Moretic [quien prologó *Agua de arroz* y participó en las Ediciones del Litoral], ¿no?

VV: Mira, ésas eran reuniones donde todo el mundo comentaba lo que se estaba haciendo, y en ese tiempo se fundó una pequeña editorial que se llamó Litoral y ahí se publicaron varias cosas muy interesantes, y una de ellas fue *Agua de arroz*. Era una generación muy intensa esa, y además era muy generoso porque nos dibujaba mucho a nosotros. Lihn dibujó para el diario *El Siglo*, ilustrando su cuento *Cama Florida* que obtuvo el primer premio en un concurso que hizo ese diario. Lihn fue director de revistas, de la revista *Alerce* de la SECH, de *Cormorán* si no me equivoco, y daban a conocer a otros. Yo encuentro que eso

es de una tremenda generosidad, admirar, querer y divulgar el trabajo de los otros, no sólo preocuparse de sí mismo.

“No compartían un afecto incondicional hacia Neruda, pero lo respetaban”

AF: En su libro sobre Delia del Carril, por ahí dice que en más de una ocasión Lihn le comentó que le gustaría entrevistar a la *Hormiguita*, haber hecho algo sobre ella.

VV: Bueno. Me hiciste acordarme de otro momento antes de conocerlo, antes que tuviéramos ese acercamiento más habitual. Una vez que fui a la casa de Neruda, Lihn se reunía ahí con la Violeta Parra, en la casa de Neruda, en la casa de la Hormiga, Villa Michoacán.

AF: ¿Lihn iba a esa casa?

VV: Claro. Y se juntaba con Violeta porque en ese tiempo hacían unos libretos para no sé qué programa radial.

AF: ¿Más o menos en qué época? ¿Se acuerda?

VV: Eso tiene que haber sido, yo calculo, como en los años 60, por ahí. Tiene que haber sido en ese tiempo porque yo después salí de Chile del 60 al 66. Antes del 60, entonces. Eran muy amigos con Violeta, se entendían muy bien. Entonces, ésa es otra faceta muy notable de Lihn, no sólo de generosidad sino de entusiasmo por usar distintas formas de la comunicación; en este caso, era hacer estos libretos para esos programas radiales. Así como incursionó en el teatro, como incursionó hasta en cine, creo.

AF: ¿Y con Neruda se llegaron a llevar bien? Porque Lihn ha dicho que no tenían una buena relación.

VV: Es una cosa que se ha malinterpretado mucho. Hay algo muy interesante entre todos, entre la mayor parte de los escritores de la llamada generación del 50: no compartían un afecto incondicional hacia Neruda, pero lo respetaban. Ninguno se enemistó con él, ninguno. Se burlaban de su aspecto retórico, de toda una serie de cosas, ves tú, eran irreverentes, pero ninguno fue enemigo de él. Lo iban a visitar, primero iban a Villa Michoacán, después de la separación de la Hormiga iban a verlo a Isla Negra. Armando Cassíoli iba siempre, hasta me contó una vez que fue con Efraín Barquero, y Pablo andaba vuelto loco, porque era como cabro chico, con unos maravillosos volantines que había

traído, las famosas cometas chinas, que eran como figuras muy lindas de pájaros, de mariposas. Entonces, Pablo los invitó a encumbrar los volantines y se fueron por alguna playa. Entonces, les pedía a Armando y a Efraín que lo ayudaran a encumbrar, y él le hacía el empeño, pero no los dejó nunca encumbrar a ellos, entonces, otro cabro chico: Armando Cassígoli, llegó furioso porque Pablo no los había dejado ni tocar los volantines. Había mucho de lúdico, de juego en todo esto, no era de una odiosidad. Pero naturalmente que ellos fueron muy afines, sobre todo Enrique, con Nicanor Parra.

AF: Claro, con Parra era distinto.

VV: Porque ahí se produjo, como quien dice, otra forma de ver y otra forma de apreciar.

AF: Pero Neruda, ¿hablaba de repente de Lihn?

VV: Yo no recuerdo que Neruda haya hablado mal de ninguno de esos poetas, de ninguno.

AF: Pero tampoco bien.

VV: Mira, Neruda era muy generoso, les hizo cantidad de prólogos a un montón, al que iba a pedirle uno. Le hizo un prólogo a Alfonso Alcalde, a Barquero, él hizo una cantidad, no tengo idea cuántos más. Él los acogía muy bien y los estimulaba, fue un gran estimulador, y no pretendía que ellos escribieran a la pinta de él... Yo creo que Lihn era, y esa es otras de las cualidades que yo admiro en él: valoró mucho a las grandes figuras de nuestra poesía, las grandes cumbres, admiró sobre todo a Gabriela Mistral, le hizo hartas críticas también, pero fue tremendamente valorador y admirador de ella. La valoró y conoció su poesía, su escritura, cosa que no todo el mundo puede decir. En ese sentido, Lihn era muy afín con Luis Oyarzún, con quien fue gran amigo.

AF: Con Luis Oyarzún se conocían desde los años 40, por ahí.

VV: Parece que desde la época estudiantil, porque después Luis fue decano de la Facultad de Bellas Artes y allí Lihn era el director de otra revista más. Es que yo te nombré dos, *Alerce* y *Cormorán*, que eran las literarias, pero también dirigió una *Revista de Arte* que sacaba la Facultad de Bellas Artes. Hizo críticas muy buenas. Por eso te digo, Lihn estaba abierto a todo. Le hizo un prólogo maravilloso a la Cecilia Casanova, que es una estupenda poetisa, una de las pocas poetisas vivas antiguas que quedan.

AF: Ellos fueron bien amigos.

VV: Sí. Entonces, no había enemistad. Neruda era como paternal. Por supuesto que eran críticos y valientes y hablaban de sus desavenencias. Y si tú miras a todos estos poetas, cada uno tiene su mundo propio, llámese Teillier, llámese Lihn, Armando Uribe, que también es de esa misma época, y son todos de mundos diversos. Entonces, es muy posible que esta misma separación, este corte del cordón umbilical, por decirle así, les permitió volar con sus propias alitas a todos. Esa es una gran riqueza, que es una riqueza en nuestra poesía, porque si tú valoras a nuestros grandes poetas, ninguno tiene que ver con otro desde el punto de vista de la creación. Son mundos propios. Eran estudiosos, leían, estudiaban, conocían. No sólo en los ensayos, sino que en los mismos poemas, Lihn habla muchas veces de otros poetas, como habla de muchos artistas plásticos.

Un excelente mimo

AF: Era muy estudioso.

VV: Y donde iba, Lihn iba a los museos, iba a todo. A mí me ha sorprendido ver a mucha gente que se las da de artista y que no van a presentaciones de libros, no visitan una exposición, un museo, nada. Yo no sé, por ciencia infusa les tiene que llegar el conocimiento al cerebro... Y Enrique era un gran mimo, yo lo vi actuar con Jodorowsky.

AF: Cuénteme de eso.

VV: Yo creo que tú eras muy joven, ni siquiera habías nacido, y no debes haber visto ninguna obra de Jean-Louis Barrault, un gran actor francés, maestro de la mímica, que hizo una película grandiosa que se llama *Los hijos del paraíso*, y ahí trabaja como mimo. Entonces, tienen unos movimientos muy lindos los mimos, que son de gran plasticidad, porque de repente como que andan como gatos, así, deslizándose suavemente y luego esa capacidad de flexionar el cuerpo con mucha gracia y expresar muchas cosas. Enrique tenía mucho de eso, hasta antes de morir tenía esa capacidad, como de doblar las piernas, una gran movilidad muscular. No exagerado, pero algo que era muy natural.

AF: ¿Y en qué ocasión lo vio?

VV: Una vez yo lo vi en la calle haciéndolo. Justo acababan de publicar el *Quebrantahuesos* en El Vegetariano, era muy bonito ese lugar y nos gustaba ir cuando teníamos plata, por supuesto. Estaba en Ahumada, y te podías comer una rica ensalada, un jugo de frutas, puras cosas ricas vegetarianas. Y en la vitrina ponían el famoso *Quebrantahuesos*. Entonces, lo acababan de poner y Enrique empezó a hacer sus maromas

ahí y se juntaban otros. Y luego, fuera de esta gran expresividad de movimiento, los ojos de él eran muy expresivos. Unos grandes ojos y los daba vuelta y miraba, hablaba mucho con los ojos también. Y luego, mucha gente hablaba de la sonrisa de él, parecía un lobo de repente cuando se reía, un lobo feroz. Entonces, era de una gran plasticidad, y esa es otra cualidad muy bonita que es poco común porque, en general en Chile, los hombres son como tan inhibidos, tan achunchados, como que les sobra todo. Y él era muy natural. Esa mímica fue una cosa muy bella. Yo recuerdo una función, él no estaba ahí, pero Jodorowsky lo hizo en el Teatro Municipal, una función de mímica que era muy graciosa porque hizo el papel de un árbol y apareció como un árbol. Qué sé yo si en mis fantasías, pero yo recuerdo hasta las hojas del árbol, cómo se vistió, cómo se puso, era un árbol perfecto. Entonces tenían esa capacidad, como quien dice, de jugar.

AF: ¿Era buen mimo Lihn?

VV: Muy bueno, buenísimo. Ellos fueron los dos primeros mimos chilenos, Jodorowsky y Lihn, y después vino uno que ya se profesionalizó y que fue muy buen discípulo de Marcel Marceau, Noisvander. Y yo creo que esas son las tres figuras más notables. Lo que pasa es que Lihn incursionó en eso y no se dedicó, si se hubiera dedicado, habría sido un artista posiblemente en ese aspecto.

AF: También supe que con Jodorowsky hacía de payaso.

VV: Todas esas expresiones son parte del mismo juego, ves tú. Después Lihn estas cosas las usó mucho, tenía una gran facilidad para disfrazarse y se ponía esos sombreros antiguos cuando hacía todas esas presentaciones de Pompier. Entonces, eso yo lo aprecio mucho porque era como romper también con ciertas cosas de cohibición y de inhibición que ha tenido mucha gente, como vergüenza del cuerpo, vergüenza de expresarse. Incluso poetas que no saben hablar, cuando leen sus poemas tú sientes un ruido espeluznante y mal pronunciado, ellos mismos se autodestruyen.

AF: ¿A Lihn le gustaba leer sus poemas? ¿Cómo recuerda su lectura en voz alta?

VV: Los leía con mucha naturalidad, sin énfasis, pero con gran expresión, con su voz natural. Como todos se burlaban de la lectura de Neruda, ellos buscaban la manera de leer muy sobria y sin ningún acento especial, sino con sus voces propias.

AF: Aunque su voz parecía impostada de tan grave que era.

VV: Hablaba bien y claro, y esa manera de hablar era permanente en la conversación y en todo momento. Un hombre que hablaba bien, porque esa es otra cosa que a mí me parece muy terrible en Chile, que la gente tiene como vergüenza de hablar bien. Entonces, tener el pudor, la vergüenza de expresar sentimientos, emociones, o de usar la palabra bien usada. No se trata de ser pitucos. ¿Tú has leído las conversaciones con Pedro Lastra, que son bellísimas?

AF: Sí. Y las entrevistas de esa compilación que hizo Daniel Fuenzalida. Es increíble como...

VV: Increíble su riqueza de vocabulario, su busca de la palabra precisa, justa. Buscar siempre la palabra justa, de decir sin rodeos pero con el concepto lo más exacto posible. Y era una característica muy de esa generación, porque oír hablar a Giaconi, que también es un poeta importante, no tanto porque escribió mucho menos poesía, escribió más prosa, y a muchos escritores de ese tiempo, ellos sabían usar la palabra.

AF: En su libro sobre Delia del Carril vi que Teresa Hamel también le contaba cosas sobre Lihn.

VV: La Teresa Hamel, fueron amigos también. La Teresa era mayor que todos ellos, pero fueron muy afines porque ella empieza a publicar en el mismo período, en los años 50. Una escritora olvidada y no valorada. Entonces, se reunían mucho en la casa de ella también, las tertulias, qué sé yo... Era gente muy de tertulia, no eran borrachos, bebedores, de eso siempre se hace un gran mito, de los poetas borrachos. En esas tertulias se comía algo, se bebía algo, pero no era una cosa de borrachera, era gente sana. Yo diría, como muy hogareños, porque nos juntábamos en las respectivas casas a comer o a almorzar algo sencillo, no eran fiestas, eran reuniones fraternas, no más.

AF: ¿Dónde se juntaban?

VV: Yo contaba ahí [en el libro sobre la Hormiguita] como Armando Cassígoli, que era tan entusiasta, llegaba a la casa, se metía a la cocina, veía qué estaba cocinando, y decía “ya, mete la olla en un canasto”, y partíamos con las ollas y juntábamos todas nuestras comidas y las servíamos. Entonces, tampoco se trataba de un hedonismo, todos éramos gente muy pobre, de trabajo, no había dinero para derrochar, además, todos con sus hijos pequeños. Eran vidas austeras. Pero lo lindo es que se compartía. El otro momento importante en que yo vi a Lihn y me interesó mucho, es en los famosos talleres literarios, que en ese tiempo eran una novedad. El primer gran taller lo hizo Gonzalo Rojas en Concepción, y ahí fue gente de excelencia. Ahí estuvo Teillier, que escribió un ensayo maravilloso sobre Romeo Murga. Estuvo mucha otra gente muy importante. Y después, en la Universidad Católica,

ahí Lihn trabajó mucho en esos talleres. Estaba Luis Domínguez, estaba Mauricio Wacquez, hubo varios.

AF: ¿Usted participó en el taller con él?

VV: No, yo asistí. Creo que escribí un artículo sobre eso, asistí, me habría encantado participar, pero eso no me lo permitía mi trabajo. Pero disfruté mucho de la experiencia.

AF: ¿Cómo se desempeñaba Lihn en el taller?

VV: Mira, él tenía una gran dote, llamémosla, pedagógica. Con esa seguridad y esa sencillez, ese dominio del lenguaje, y sobre todo la claridad de ideas, porque sabía exponer las cosas de tal modo... Y sobre todo de permitir que los demás participaran. Era muy serio. Entonces, después él hizo otra cosa que es muy notable, que los miserables se olvidan, que en plena dictadura fundaron un taller o curso, no sé cómo llamarlo, en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile sobre literatura y arte. Lihn con Parra.

AF: ¿En el Departamento de Estudios Humanísticos?

VV: En ese Departamento. Fue algo muy importante y también que está dentro de ese espíritu humanista de Lihn la idea de que nada puede ser cerrado. Un ingeniero tiene que saber arte, literatura, poesía... Eso era muy de él, entonces, tenía una buena experiencia como, llamémoslo, profesor. Recuerdo en una entrevista por ahí, en esa forma irónica él dice que es ensayista, poeta, pintor, dibujante, profesor, qué sé yo, y enumera una serie de oficios.

AF: ¿De política hablaban ustedes o no?

VV: Mucho. Pero más de teoría, de ideas. Había una gran polémica sobre el realismo socialista.

AF: Me imagino que no siempre estaban muy de acuerdo.

VV: No, porque imagínate tú que esa fue una época tremendamente rica, violenta...

AF: Y en la conversación más informal, ¿cómo se refería Lihn a ese proceso político?

VV: Como te digo, en un tiempo él fue un comunista muy comprometido.

AF: ¿Conoció usted esa parte, cuando era militante?

VV: Claro. Es que, cómo te dijera, en estas reuniones, por supuesto se hablaba de política, pero no era lo central, era la literatura lo central. Y además era gente amplia de criterio. No recuerdo gente sectaria en ese periodo. Entonces, el gran tema era la literatura, porque aparecía un libro, aparecía otro. En Chile había en ese tiempo como una gran pobreza. Yo recuerdo de ese período unos paros de profesores terribles, los profesores hacían olla común. Se vivía de manera pobre. En 1960 fue la “huelga larga” de los mineros del carbón: duró 96 días. El Presidente de aquella época era Jorge Alessandri. Hubo que evacuar a los niños, que fueron acogidos en distintos hogares acá en Santiago. Después vino el feroz terremoto. Se puede decir que la tierra desgarrada quebró la huelga...

AF: ¿Lihn era sensible a eso?

VV: Todos eran muy sensibles porque todos tenían que cooperar de algún modo, en algún sentido, con algo, con alguien. De modo que esa sensibilidad social era muy rica, pero como te digo, en la literatura aparecían los grandes temas. Si tú piensas en un notable escritor de ese tiempo, como Guillermo Atías, que escribió la novela *El tiempo banal*, en que la ciudad de Santiago es como la protagonista de su novela... Todo estaba impregnado de la inquietud social, con distintas formas de ver, de criticar el mundo, de estar contra la injusticia, por el ansia de libertad, por algo más democrático, más justo, pero no con un afán sectario de panfleto, eso es lo interesante. Lo rico de todo ese periodo y de todos esos escritores, que eran muy abiertos a muchas inquietudes. Y Lihn no lo deja nunca eso, con todas sus críticas, con todo lo injusto que haya encontrado en la vida, él nunca deja de luchar contra la tiranía, por la libertad, por abrir fronteras y por algo que lo dice de una manera siempre rica y diversa, por la comunicación con los demás... Otra cosa que encuentro muy interesante en él como poeta, es que no es un poeta exhibicionista.

AF: ¿En qué sentido?

VV: En el sentido de que él puede realizar el poema a partir de una experiencia, de un dolor, de un sufrimiento, pero no hace una exposición de aquello que le causó el dolor o el sufrimiento. Yo creo que eso también es de alta categoría estética, sobre todo cuando vivimos en este horror inmundo que es la farándula, en que todos los hechos humanos se exhiben, se escarmanan, se divulgan. Las presas del cuerpo, las presas del alma, todo al aire. En personas como éstas ves otro nivel, otra categoría muy superior.

AF: Y con las mujeres en general, ¿vio cómo se relacionaba Lihn?

VV: Mira, yo creo que todos nosotros éramos muy discretos, por decirlo así. Uno sabía de los amores y desamores, avenencias, desavenencias, y se respetaba porque cada uno tenía su propio mundo. No se hablaban esos asuntos, no se escarmenaban. Se respetaba, se comprendía, se lamentaba en muchos casos, rupturas, qué sé yo.

AF: Con Teillier le tocó pelearse...

VV: Mira, fíjate que yo los conocí a ambos, fui amiga de ambos, sigo siendo muy amiga y admiro mucho a la Sibila Arredondo, ex esposa de Teillier. Ella es un ser muy bello, quiero mucho a sus hijos, sobre todo a Sebastián, que está acá. Entonces, uno sentía, por supuesto, eran amigos queridos, como hermanos, y que hubiera estas rupturas, estos dolores... pero uno no podía intervenir, ni meterse, ni opinar, además ya habían ocurrido cosas feas, cosas poco felices. Cuando Neruda se separó de Delia del Carril, como que se formaron dos bandos, dos partidos irreconciliables. Nosotros éramos jóvenes y no podíamos aceptar cosas así, tan tontas.

AF: Antes todos eran amigos...

VV: Nos juntábamos, casi todos éramos matrimonios jóvenes con nuestros hijos. Sobre todo recuerdo muy bien que eran muy gratas las reuniones en la casa de Teillier porque tenía un patio inmenso, una casa que estaba por la calle Hernán Cortés. Era un patio en que nunca habían arreglado el jardín, pura maleza, una selva, y todos nuestros hijos, que eran todos de la misma edad, chicos, se iban para allá, para ese patio. Los niños eran absolutamente felices, yo creo que hasta encontraron leones en ese patio. Era un espacio muy seguro y había una especie de galería y por los vidrios tú veías lo que estaban haciendo los niños. Ahí nos sentábamos, invierno y verano. Las mujeres estábamos con nuestras costuras, nuestros calcetines que zurcir, y los hombres discutiendo y conversando ahí. Y de repente había momentos muy bonitos. Me acuerdo una vez que se puso a bailar la compañera de Guillermo Atías, creo que se subió a una mesa y se puso a bailar. Era una cosa fantástica.

AF: Había más libertad...

VV: Libertad, alegría, y esa sensación de que te despides y siempre te quedan cosas para proseguir. Y te vuelves a juntar y continúas lo que había sido interrumpido, como un diálogo que nunca termina. Cada uno con su propio relieve, con su propio espíritu. Había gente muy interesante.

II.

UN MARGINAL EN EL CENTRO DEL MUNDO (1963-1978)

“Enrique era un marginal en el centro del mundo que, condenado a sobrellevar un destino ingrato, rehuía a veces con aspereza el posible camino de la felicidad personal. Su única certeza constituía la incertidumbre, desde donde pienso que iluminaba las orillas que lo rodeaban”.

Germán Marín

Jorge Teillier, su ex amigo, decía en entrevista con Oscar Sarmiento (ya citada) que su libro favorito de Lihn era *La pieza oscura*: “Tenía una espontaneidad que para mi gusto después la perdió, ganando otras cosas. Es un libro no `hecho´. Algo que era tan él, su historia personal”.

La elección de Teillier no es antojadiza y su descripción es certera: *La pieza oscura* es, para muchos, el conjunto que instaló definitivamente a Lihn en la primera línea de la poesía chilena. Fue muy bien recibido por la crítica, ganó el premio Atenea al mejor libro del año en 1964 y marcó reconociblemente a la generación poética posterior, integrada por Waldo Rojas, Federico Schopf, Floridor Pérez, Jaime Quezada, Manuel Silva Acevedo, Oscar Hahn, entre otros.

Y tal como dice Teillier, tiene mucho de su “historia personal”. Lihn lo ratifica en una entrevista:

Gran parte de mi poesía se centra en los conflictos que vive la adolescencia en un medio como el nuestro (...) He tratado de expresar el choque de mi sensibilidad, por ejemplo, con el ambiente que se respira en los colegios religiosos (...) Muchos de mis poemas representan en verdad una incursión en mi biografía, un diálogo conmigo mismo que abarcaría en un solo conjunto etapas de mi vida. Se establece en ellos una relación dinámica con la infancia. Es como un autoanálisis, el retorno a los momentos que pueden haber configurado mi persona. Quiero decir, la infancia para mí no es una Arcadía, un Paraíso perdido, sino una fuente de historia viva⁸⁷.

A este respecto, sostendría también en otra entrevista una sentencia que puede ser válida para todo el conjunto de su obra: “Yo no comprendo una escritura que se confunda con la música de la esferas, que no acompañe al individuo de situación en situación”⁸⁸.

Prologado por Jorge Elliot, *La pieza oscura* fue publicado por la Editorial Universitaria en 1963, y en sus *Conversaciones con Pedro Lastra*, Lihn lo consideraría luego como su

⁸⁷ Fuenzalida, Daniel [compilador] *Enrique Lihn. Entrevistas*. Op.cit. Pág. 26.

⁸⁸ *Ibid.* Pág. 38.

verdadero “primer libro”: “Los libros o cuadernos anteriores, a diferencia de éste, eran simples agregados o yuxtaposiciones de textos distintos”⁸⁹.

La pieza oscura recoge poemas escritos entre 1955 y 1962. Son apenas 22 textos, pues se trata de una selección muy rigurosa. “Cuando Luis Enrique Délano, en un comentario, se manifestó extrañado por la pequeñez cuantitativa de un trabajo de tantos años, yo podría haberlo tranquilizado: esto no se debía a la abulia sino a la buena costumbre de no publicar todo lo que se escribe”.⁹⁰ En otro texto diría, sin embargo, sobre este rigor: “Es un ejemplo de auto-sacrificio, de auto-corrección excesiva, que yo mismo nunca pude volver a hacer pero que recomiendo a los escritores torrenciales”.⁹¹

En este libro, Lihn ya expone una voz depurada y propia, con poemas que se resuelven, en sus palabras, “como una instancia de desidealización, desromantización, escepticismo”⁹². Incorpora una narratividad que difumina los límites de los géneros: “A mí me interesa una relación de la poesía con la prosa, que implica la comunidad de elementos en el orden de la poética, pero que deslinda –en última instancia– los géneros”.⁹³

Asimismo, el efecto en un público, el potencial escénico de su obra, también son relevantes para Lihn ya desde estos años:

Alguien –que podría ser Valéry– lamenta que el poeta, a diferencia del músico, no incorpore al texto signos que orienten su interpretación o su lectura en voz alta. Esto porque yo no reconozco *La pieza oscura* cuando la leen otros. La intensidad y la velocidad del texto aumentan obviamente cuando se habla del tiempo arrollador, y justo cuando los versos se extienden mayormente. Este ritmo decrece en el momento en que se desanudan las parejas anudadas en el juego. La lectura quiere producir el efecto de rapidez y morosidad que recorre el cuerpo verbal en el momento del orgasmo.⁹⁴

Muchos recordarían luego su voz profunda y “radial” al recitar sus poemas: tenía efectivamente un registro que era difícil de igualar. Óscar Gacitúa dice: “Tenía muy buena voz. En varias oportunidades mencionó que se había ganado la vida siendo locutor de radio. Y cuando recitaba usaba una voz que parecía impostada porque tenía una voz con un muy buen timbre”.⁹⁵

⁸⁹ Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Op.cit. Pág. 32.

⁹⁰ Ibid. Pág. 27.

⁹¹ Lihn, Enrique. “Curriculum vitae”. *Review* (23): 10, 1978. [Traducción propia. Este texto fue publicado en inglés y no se conserva el original en castellano. Dice el original: “Its an example of self-sacrifice, of punitive self-selection, which I myself could no longer follow but which I recommend to torrential writers.”].

⁹² Lastra, Pedro. Op.cit. Pág. 29.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid. Pág. 35.

⁹⁵ Sarmiento, Oscar. *El otro Lihn*. Op.cit. Pág. 103.

Además de los “monólogos” y del que da título al libro, *La pieza oscura* incluye poemas como “Recuerdos de matrimonio”, “Gallo”, “Elegía a Gabriela Mistral”, “Invernadero”, “Elegía a Carlos de Rokha”, “Raquel” (poema dramático dedicado a Raquel Señoret⁹⁶, con quien tuvo un romance a mediados de los ’50) y “La invasión”, el más “político” de la serie que está inspirado en la frustrada invasión de EE.UU. a Bahía Cochinos, Cuba, en 1961. Este interés político, en el clima enfervorizadamente político de la época luego del triunfo de la Revolución Cubana, se intensificaría en los años siguientes, donde llegaría incluso a la militancia.

Paralelamente, el poeta escribe cuentos: es antologado por Enrique Lafourcade en *Antología del Nuevo Cuento Chileno*, (Zig-Zag, Santiago, 1954), con su cuento “El hombre y su sueño”; luego, en *Cuentos de la Generación del 50*, del mismo autor, (Editorial del Nuevo Extremo, Santiago, 1959) donde publica por primera vez “Agua de arroz”; y finalmente es antologado también por Yerko Moretic y Carlos Orellana en *El nuevo cuento realista chileno* (Ed. Universitaria, Santiago, 1962), que incluye su “Huacho y Pochocha”.

Así, Lihn hace una selectiva muestra de todo ese período en su libro *Agua de arroz* (Santiago, Ediciones del Litoral, 1964), que incluye cuatro cuentos: el que da título al libro, “Huacho y Pochocha”, “Retrato de un poeta popular” y “Estudio”. El volumen obtuvo al año siguiente el Premio Municipal de Literatura con Raúl Silva Castro y Pedro Lastra como parte del jurado. En sus *Conversaciones* con Lihn, le diría Lastra: “No era frecuente entonces ese tipo de escritura, en la que se hace presente la conciencia del lenguaje en el texto que lo conforma; y esto sin proponérselo de manera programática. (...) Raúl Silva Castro resultó ser –contrariando felizmente mis aprehensiones– el promotor más entusiasta de tu libro.”⁹⁷

Sobre “Huacho y Pochocha”, el cuento al que principalmente hace referencia Lastra en su comentario, dice Lihn: “Es el viejo cuento de cómo se escribe un cuento (...) Yo hice en ‘Huacho y Pochocha’ el relato de la manía de la literatura por imponer a los acontecimientos del mundo real una estructura”.⁹⁸ En “Agua de arroz”, a su vez, se ven las marcas biográficas de su separación: ese padre solitario que llega a cuidar a su hija es una suerte de continuación en prosa del poema “Recuerdos de matrimonio”.

⁹⁶ Lo ratifica Filebo en *Memorabilia, impresiones y recuerdos*. Santiago, LOM, 2000. Pág. 314.

⁹⁷ Lastra, Pedro. Op.cit. Pág. 44.

⁹⁸ Ibid.

Lihn: militante, de paso

El poeta, en el texto de contraportada de *Agua de arroz*, sostiene que estos relatos son “los únicos resultados conclusos de una larguísima serie de frustrados experimentos para acuñar una prosa pasable” y también deja ver que es un momento de mayor compromiso político: “Me gustaría presentar a mi país como en un ‘espejo de verdad y vicio’ algunos de sus rostros inobservados, que expresen nuestras enajenaciones y señalen, por sí mismos, entre el temor y la esperanza o aun en medio de su pequeña alegría, la necesidad de revolucionar el mundo de nuestras relaciones materiales y espirituales”.

No hay que olvidar que el libro es prologado por Yerko Moretic, crítico de *El Siglo*, medio perteneciente al PC chileno donde Lihn colaboró también en varias ocasiones con textos y dibujos y llegó a ganar, en 1965, un concurso nacional de cuentos organizado por el periódico, con el texto “Cama florida”.

Es justamente en este período –comienzos de los 60– que Lihn se inscribe en el Partido Comunista como militante y participa en la campaña presidencial de 1964 apoyando a Salvador Allende, candidato del Frente Amplio Popular, FRAP, que perdería la elección. Luego de esta experiencia escribe el poema “La derrota”, incluido después en *Poesía de paso*: “Escribí ‘La derrota’ a partir del 5 de septiembre de 1964, por espacio de unos quince días. Yo trataba allí de expresar el desaliento de un mínimo activista de la izquierda frente al fracaso del FRAP [Frente Amplio Popular] en las elecciones presidenciales. Durante la campaña me había fervorizado políticamente y los escritores, mediocres por regla general como barómetros o brújulas de las situaciones inmediatas, fuimos de los dolorosamente sorprendidos por el curso real de los acontecimientos. Me pareció entonces sentir la derrota en todas sus implicaciones”⁹⁹.

Su militancia fue breve y posteriormente no guardó muy buenos recuerdos de ella. Su amigo Óscar Gacitúa cuenta que “estaba muy desilusionado de su paso por el PC. A veces se refería a su militancia como una experiencia muy poco feliz.”¹⁰⁰

Pero aún se mantuvo cercano a la Revolución unos años más. A su modo, crítico, independiente, nunca como un militante disciplinado. Ni siquiera al volver desencantado de Cuba hizo declaraciones abiertamente anti-revolucionarias. Pero de eso hablaremos en algunos párrafos más.

⁹⁹ Lihn, Enrique, *Entrevistas*. Op.cit., p. 18.

¹⁰⁰ Sarmiento, Óscar. Op.cit. Pág. 107.

Francia y Cuba

Luego del episodio de las elecciones, siendo director de la *Revista de Arte* de la Universidad de Chile, consigue una beca que otorgaba la UNESCO a los países miembros para estudiar museología. La beca se la asignó su amigo Luis Oyarzún, quien en ese momento era Decano de la Facultad de Bellas Artes. Esto posibilitó la estadía de Lihn en Europa entre febrero y septiembre de 1965. “Hay `viajatarios´ permanentes; yo salí a los 35 años, por primera vez de mi país, para entender que el fenómeno de la creación poética tiene algo de una continua migración interior (...) Recorrí viejas ciudades que había imaginado, pensado o soñado; situaciones de extrañamiento que me eran familiares; concerté encuentros con amistades de la adolescencia y conocí gentes que entraron a formar parte de mi existencia de un modo inmediato, como brotadas de un álbum de familia. Probé también una soledad absoluta”.¹⁰¹

Visitó Bélgica, Suiza, Italia y Francia. En París estuvo con Jodorowsky y Jorge Edwards (sus “amistades de la adolescencia”) y Edwards lo llevó a conocer a Roberto Matta, quien se interesó por sus poemas y le dijo a Lihn que los ilustraría, lo que finalmente se concretó algunos años después en la edición en francés de una selección de poemas de *La Pieza Oscura: La chambre noir*, traducidos por Michèle Cohen y Jean-Michel Fossey y publicados por Pierre Jean Oswald Éditeur en 1972.

Jorge Palacios, amigo de Lihn, evoca anécdotas que vivieron juntos en Francia: “Irrumpíamos en los bares y restaurantes de París increpando a los asistentes con sendos garabatos chilenos. La diversión nos duró hasta que se nos apareció un español con el humor de un bailarín cojo, que saltó de su asiento gritando y gesticulando; ‘¡Hostias...a quien insultan los muy cabrones!’”¹⁰².

Durante este viaje tuvo un romance con una francesa llamada Nathalie Waag (“ex modelo, fotógrafa, *habitué* de La Coupole, amiga de algunos escritores y artistas sofisticados de Montparnasse”, en el decir del mismo Lihn¹⁰³) que quedó documentado en poemas y también en cartas –a las que no pudimos acceder para esta investigación– que se conserva en la Universidad de Princeton, EE.UU., como parte del legado que su hija depositó en dicha universidad.

En este periplo comienza una importante faceta de su obra: la poesía de viaje. Tomaría gran cantidad de apuntes y poemas. Mucho material se extravió (“perdí en el aeropuerto de Orly

¹⁰¹ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op.cit. Pág. 23.

¹⁰² Cárcamo, Catheryn. “Enrique Lihn: recuerdos al azar”. [en línea].

<http://www.culturalibre.cl/index.php?option=content&task=view&id=36&Itemid=>) [Última consulta: 6 de octubre de 2009]

¹⁰³ Lastra, Pedro. Op.cit. Pág. 60.

un bolso lleno de cuadernos con notas de viaje”¹⁰⁴) y con lo que logró conservar compuso su siguiente libro, *Poesía de paso*, que envió al concurso de la revista Casa de las Américas, en Cuba. En el manuscrito incluyó, además de los “poemas de paso”, algunos textos que habían quedado fuera de *La pieza oscura* y el largo poema “La derrota”. Y el jurado que falló a su favor destacó especialmente este último texto, el más político.

El conjunto, que Lihn mismo cuenta que envió antes al Concurso Crav de Chile y no obtuvo ni una mención honrosa, recibió entonces esta distinción con el valor político adicional, para él, de provenir de Cuba. “El premio viene de Cuba, esto es, bajo el signo de Caín a los ojos del hombre del garrote y de sus rastacueros latinoamericanos. Viene de un país en que, a pesar de bloqueos y bloqueos, existe la literatura como una realidad sustantiva digna de toda consideración y respeto. Por todo lo cual uno puede sentirse conmovido”.¹⁰⁵ En otra ocasión diría, también, que “este premio fue el tiro de gracia que acabó con mi retraimiento literario. A partir de él me considero un poeta profesional”.¹⁰⁶

En 1966, tras ganar el concurso y recibir el premio en La Habana, el poeta vuelve a Francia con la pretensión de establecerse allí¹⁰⁷, e incluso trabajó en un canal de televisión, pero ese proyecto fracasó. “El 66 volví [a Francia] con mi hija, que tenía 7 años, lo que fue un disparate, porque estuve mucho tiempo sin trabajo y viviendo de los amigos. Al fin conseguí un trabajo en la Radio Televisión Francesa; en la sección española, en las noches, en el mismo trabajo que tenía Vargas Llosa, con la diferencia de que tenía medio sueldo, porque tenía que compartir el puesto con otro. No pude quedarme mucho tiempo, tuve que mandar a mi hija de vuelta”.¹⁰⁸

Luego Lihn retorna a La Habana y participa en enero de 1967 en el “Encuentro con Rubén Darío”, donde realiza un anti-homenaje al poeta nicaragüense con el poema “Varadero de Rubén Darío”, texto del que después tomaría distancia. Es invitado, a raíz de su premio, a quedarse y trabajar en Casa de las Américas, permaneciendo en Cuba por dos años, entre 1967 y 1968.

Allí realizó variadas colaboraciones en prosa y verso, además de algunas traducciones. Entre sus trabajos se cuenta un estudio sobre Vicente Huidobro. También se casó por segunda vez, nuevamente de manera fugaz, con una joven cubana llamada María Dolores, relación de la que existen pocas noticias: algunas, apócrifas, en la novela de Jorge Edwards, *La casa de Dostoievsky*; otras, versificadas por el mismo Lihn en varias partes de su libro *Escrito en Cuba* o en poemas de *La musiquilla de las pobres esferas*.

¹⁰⁴ Ibid. Pág. 54.

¹⁰⁵ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op.cit. Pág. 17.

¹⁰⁶ Ibid. Pág. 32.

¹⁰⁷ Lastra, Pedro. Op.cit. Pág. 63.

¹⁰⁸ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op.cit. Pág. 143.

Ambos libros son concebidos en la isla: el largo poema *Escrito en Cuba* (publicado luego en México, Ediciones Era, 1969) y también los poemas que integrarían *La musiquilla de las pobres esferas*, que aparecería ese mismo año de 1969 en Santiago. Dice Lihn: “*Escrito en Cuba* es una novela en verso, cuyo personaje narrador se autodenomina ‘extranjero de profesión’. Nunca después he publicado un poema tan extenso, cuyas estrofas son especies de capítulos de una historia que ya no me interesa, abrumada por la duda acerca del sentido del acto poético (...) Es un poema autoescéptico, derrotista o latamente depresivo (...) Después de semejante diatriba contra la poesía tuve que reafirmar mi creencia en ella, y esa es la función que cumple el poema ‘Porque escribí’, más o menos de la misma época”¹⁰⁹.

En una entrevista posterior, a propósito del sentido de lo poético en tiempos de “acción” como eran aquellos años de efervescencia revolucionaria, Hernán Lavín Cerda le pregunta a Lihn de qué forma la poesía puede contribuir “al avance en la conciencia revolucionaria del pueblo”, a lo que el poeta responde: “En una situación ideal, a la que es preciso acercarse, la poesía aportaría a la Revolución su necesaria dimensión interior”.¹¹⁰

En Cuba se relaciona con Lezama Lima y se hace muy buen amigo de Roque Dalton (a quien luego dedica un poema en *La musiquilla de las pobres esferas*). La dramaturga Isidora Aguirre, quien en esos años fue muy cercana al poeta salvadoreño, escuchó en Cuba, de primera mano –cuando ya Lihn había vuelto a Chile– el afecto de Dalton hacia él: “Roque me habló maravillas de Enrique. Me decía ‘tienes que conocer a Enrique, tienes que ser amiga de él’. Roque lo admiraba y lo quería”¹¹¹.

Revolución en pie de poesía, en pie de nada

Pero el clima opresivo y vigilante del régimen cubano hicieron que el poeta saliera de la isla muy desencantado. Jorge Edwards, que compartió con el poeta en La Habana en 1968, cuenta:

El gobierno [de Fidel Castro] había comenzado a desconfiar de los intelectuales hacía rato. Esto se había manifestado claramente en el premio que un jurado le había dado a Heberto Padilla, por su libro *Fuera del Juego* (1969), que era un libro claramente disidente, con muchas reservas respecto al tono represivo, policial, que estaba adquiriendo la revolución. Enrique Lihn fue uno de los primeros en captar eso (...) En una fiesta, en su casa, él empieza a hablarme en voz muy baja. Y le digo: ¿por qué me hablas así? Estaba haciendo un comentario un poco crítico de las cosas que estaban pasando. Y me dice: es que hay

¹⁰⁹ Lastra, Pedro. Op.cit. Pág. 64.

¹¹⁰ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op.cit. Pág. 32.

¹¹¹ Conversación con Isidora Aguirre, inédita. Julio de 2009.

policías. ¿Cómo invitas policías a tu casa? Nunca se sabe quiénes son, me responde. (...) Me parece que deja de militar en el PC chileno cuando visita La Habana y vive en Cuba.¹¹²

El mismo Lihn le comentaría luego a Juan Andrés Piña: “Muchos realmente teníamos esperanza de que la revolución fuera distinta, que fluyera humanamente, pero al poco tiempo uno se daba cuenta de que los mecanismos de seguridad eran de una eficiencia extraordinaria, que comprometían a todo el mundo, que prácticamente todos eran espías de todos, con esa típica perversión de lo que ocurre en los regímenes totalitarios”.¹¹³

Volvió a Chile a fines de 1968. Manuel Silva Acevedo sostiene sobre este viaje que “si bien no había tomado posiciones contra el régimen de la isla, su decepción y escepticismo eran indisimulables. La persecución a poetas y escritores por parte de comisarios stalinistas no podía sino provocar náuseas en una personalidad libertaria e independiente como la de Lihn”¹¹⁴.

Así, Enrique Lihn diría, al llegar, que “de momento, parecería que la balanza de Cuba se inclina del lado de los antiintelectualismos, en lo artístico y literario, que es la tentación de todos los tiempos difíciles”¹¹⁵, para luego salir en defensa de su amigo Heberto Padilla, quien estuvo preso por su posición crítica ante el régimen cubano. Lihn escribió una “Carta abierta” a Padilla, que un medio nacional no quiso dar a la luz y que finalmente fue publicada por Ángel Rama en la revista *Marcha*, de Montevideo, en 1970. También fue publicada en la revista *Índice*, de España. Pero dicha carta apareció cuando ya Padilla se había retractado ante el régimen de Castro.

Adriana Valdés sostiene que “mi impresión es que con el caso Padilla a Enrique le bajó el vómito de una vez para siempre con todos los autoritarismos (...) Fue muy amigo de Padilla en Cuba. Por eso, se sintió muy obligado a salir en su defensa cuando transformaron al poeta cubano en chivo expiatorio de todo. (...) Para Enrique, que tenía un medio de vida muy precario, su reacción le significaba un suicidio económico; un suicidio, en realidad, de todo tipo”.¹¹⁶

Esta carta de apoyo a Padilla y su postura crítica ante el “antiintelectualismo” de Cuba le costó que la izquierda lo aislara durante la Unidad Popular, donde le fue muy difícil encontrar trabajo. El poeta recuerda: “Con mi experiencia cubana había adquirido cierta resistencia al PC (...) Me llamaron para integrar un grupo de la Editorial Quimantú, pero

¹¹² Sarmiento, Oscar. Op.cit. Pág. 4.

¹¹³ Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*. Op.cit. Pág. 152.

¹¹⁴ Silva Acevedo, Manuel. “Lihn, guerrero de la palabra”. *Cuadernos de la Fundación Neruda* (56): [nº de página no conocido], 2005.

¹¹⁵ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op.cit. Pág. 35.

¹¹⁶ Sarmiento, Oscar. Op. cit. Págs. 16-17.

rápidamente fui expelido del grupo, porque me puse más papista que el Papa: yo sostenía que la editorial tenía que recoger el pasado político de la izquierda chilena. Es decir, publicar textos que en vez de ser libros tradicionales, fueran reproducciones de los murales de las Brigadas Ramona Parra”.¹¹⁷

Antes de esto, en 1969, ya había comenzado su relación con Paulina del Río (ver apartado de entrevistas en el presente trabajo) y publica *La musiquilla de las pobres esferas* en la Editorial Universitaria, con prólogo de su amigo Waldo Rojas, quien cuenta: “Me confió un día cualquiera, a medianoche, la redacción del prólogo de *La musiquilla de las pobres esferas* (...) Lihn era hacia fines de los sesenta una figura literaria de reconocimiento continental, luego del Premio Casa de las Américas; para mí, todavía un joven, fue aquello no sólo un desafío, sino una muestra de amistad y de confianza intelectual”.¹¹⁸

A propósito de su relación con los poetas jóvenes, Manuel Silva Acevedo afirma: “Lejos de `ningunear´ a los poetas emergentes o de considerarlos rivales o potenciales amenazas a su sitio, siempre los leyó con vivo interés, comentó sus libros en Chile y en publicaciones extranjeras, y los impulsó en su tarea creadora. No conozco ningún poeta mayor que en este país haya tenido esta actitud con los jóvenes poetas, salvo casos excepcionales, pero nunca con el nivel de seriedad y compromiso de un Lihn”.¹¹⁹

De *La musiquilla de las pobres esferas*, uno de los libros más importantes en la trayectoria literaria de Lihn, su autor dice en la contraportada: “Sin proponérmelo, pero conscientemente, he terminado por hacer poesía contra la poesía: una poesía, como dijera Huidobro, `escéptica de sí misma´. (...) No soy un hombre de fe; los mitos me abruman, desconfío hasta de mi propia ideología en el punto en que ella tiende, como cualquiera otra a profesarse como una religión o a segregar una mitología. De todo ello, habla, como puede, lo que escribo”.

Nadie mejor que Lihn como crítico de sí mismo: el párrafo citado define muy bien, a nuestro entender, el espíritu que recorre todo el libro, donde hay rastros biográficos de su oficio, sus amores y tensiones políticas de esos años, en que mientras todos están en pie de guerra, él está “en pie de poesía, en pie de nada”. Este conjunto incluye, como ya lo mencionamos, el poema “Porque escribí”, uno de los más reconocidos de toda su obra (“porque escribí estoy vivo”). También están “Rimbaud”, “María Dolores”, “Seis soledades”, “Gallo” y “Mester de juglaría”, donde provocativamente dice “...perdónennos los trabajadores de este mundo y del otro, pero es tan necesario vegetar”.

¹¹⁷ Piña, Juan Andrés. Op. cit. Pág. 156.

¹¹⁸ Sarmiento, Oscar. Op.cit. Págs. 41-42.

¹¹⁹ Silva Acevedo, Manuel. “Lihn, guerrero de la palabra”. Op.cit.

Adriana Valdés destaca en este punto que “la poesía de Lihn daba cuenta de una crisis que se analizó mucho más tarde bajo el nombre de la desaparición de los `grandes relatos´. Daba cuenta en ese momento de una ruptura que luego se reconocería como generalizada: la de un horizonte moral compartido, cualquiera que éste fuese (...) El poeta es alguien que no calza en el mundo moderno, alguien que lleva su don –la poesía– como algo que ya no sirve para volar y que sólo impide hacer los movimientos básicos, fáciles para los demás”¹²⁰.

En 1969 Lihn también participa en un encuentro latinoamericano de escritores celebrado en Santiago y Viña del Mar, donde estuvieron presentes algunos renombrados autores como Mario Vargas Llosa, Ángel Rama y Leopoldo Marèchal. Germán Marín recuerda que “Enrique brilló incordiante y polémico hecho una tea”¹²¹, y Adriana Valdés hace una evocación más detallada de Lihn en dicho encuentro:

Las voces cantantes son las de Vargas Llosa y de Rama, ambos elocuentísimos, brillantes. Enuncian ideas que muy pronto serían las nuestras (...) En un extremo de la mesa (no es redonda, en realidad) alguien hace, sin embargo, gestos de asco. Quienes conocieron a Enrique Lihn recordarán perfectamente la cabeza echada hacia atrás, la mueca desdeñosa y desafiante (...) Y una voz profunda, modulada, de locutor de radio como alguna vez fue, comienza de a poco, insidiosamente, a incomodar a medio mundo (...) A veces decía las cosas de tal manera que sólo daban ganas de rechazarlas, de apartarse. A veces no se entendía a la primera qué estaba diciendo. Pero al día siguiente, cuando se decantan las cosas, sus palabras resultaban más valiosas que otros discursos tersos, bien redondeados (...) Tenía instalado en el cerebro algo así como un detector de mierda, de la última generación, ultrasofisticado. La olía antes que nadie, y la olía en todas partes, especialmente donde no le convenía olerla.¹²²

Pero al parecer Lihn no sólo incomodaba al auditorio por su acidez crítica, sino porque tampoco solía escatimar en nada el tiempo que se tomaba para hablar. Luis Sánchez Latorre recuerda haber presenciado junto a Neruda alguna de las intervenciones de Lihn en dicho encuentro: “En agosto de 1969, en el Congreso de Escritores de Viña del Mar, pide la palabra Lihn (“el poeta Lihn”, que dice repetidamente el peruano Mario Castro Arenas) una vez más. `Que sea breve –me aconseja por lo bajo Pablo Neruda–, porque cuando éste habla, habla por días...´”¹²³.

Ese mismo año, 1969, edita con Germán Marín la revista *Cormorán*, que según informa el mismo Lihn sobrevivió hasta fines de 1970: “Razón de esta longevidad extraordinaria: el director del mensuario –yo– y su jefe de redacción, Germán Marín, no teníamos otro trabajo rentado que el que habíamos logrado nos ofreciera la Editorial Universitaria, S.A.

¹²⁰ Valdés, Adriana. *Enrique Lihn: vistas parciales*. Santiago, Palinodia, 2008. Pág. 55 y 58.

¹²¹ Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Op.cit. Pág. 13.

¹²² Valdés, Adriana. *Enrique Lihn: vistas parciales*. Op.cit. Págs. 29-30.

¹²³ Sánchez Latorre, Luis (Filebo). “Muy temprano para Lihn”. Op. c it.

para editar *Cormorán* (...) Humillantes antesalas y entendimientos falaces con profesionales de la tramitación no lograron que presentáramos la renuncia a nuestros cargos ante el gerente de la editorial, que la habría aceptado de muy buena gana”.¹²⁴

Es aquí donde nace el que luego sería el alter-ego de Lihn: don Gerardo de Pompier, personaje creado para la revista en conjunto con Marín. “Hacíamos la revista entera nosotros, incluso la diagramábamos. Como a veces nos quedaban huecos, los llenábamos con monitos; uno de esos fue Pompier, el que después pasó a firmar artículos”¹²⁵, cuenta Lihn, quien en otra oportunidad agrega: “El procedimiento de inventar un autor verosímil le era familiar a Marín, quien había seguido, en Buenos Aires, algún curso de literatura con Borges; yo preferí bautizar a ese espécimen con un nombre que combinara la sofisticación y la chabacanería y recordara los seudónimos empleados en los tabloides por los consultores sentimentales”.¹²⁶

De la UP al golpe

En 1970 comienza a dirigir el Taller de Poesía de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica, labor que realizaría hasta 1974. Por ese taller pasan, entre otros, Juan Luis Martínez y Raúl Zurita. Y entre medio, tiene una frustrada experiencia al frente de la revista *Atenea* de Concepción (“su línea fue cuestionada de reformista por los estudiantes”¹²⁷, recuerda Germán Marín). Como decíamos anteriormente, éste no fue un buen período laboral para Lihn. El mismo Germán Marín recuerda que “trató sin éxito de colaborar como asesor literario en la Editorial Quimantú y, durante un corto tiempo, prestó servicios de manera casi humillante en la Corporación de Fomento de la Producción, Corfo, donde realizó algunas tareas culturales, entre ellas el montaje de una exposición acerca de Chiloé”.¹²⁸

Pedro Lastra cuenta que “1971 y 1972 fueron años difíciles para él. Con excepción del taller de la Universidad Católica no tenía ningún trabajo seguro. Sus experiencias como director de las revistas *Atenea*, de la Universidad de Concepción, y de *Cormorán*, de la Editorial Universitaria, habían resultado más bien frustrantes y ahora estaba no sólo desanimado sino comprensiblemente irritado. Es claro que sus relaciones con la Unidad Popular no fueron buenas”.¹²⁹

¹²⁴ Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Op.cit. Pág. 554.

¹²⁵ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op.cit. Pág. 142.

¹²⁶ Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Op.cit. Págs. 554-555.

¹²⁷ Ibid. Pág. 13. La revista, en este número dirigido por Lihn, se llamó *Nueva Atenea*.

¹²⁸ Ibid. Pág. 14.

¹²⁹ Sarmiento, Oscar. Op.cit. Pág. 31.

Sobre esta situación, Waldo Rojas apunta: “La decepción mayor de Enrique fue la de no encontrar su lugar en la Unidad Popular (...) todo lo que se le ofreció fue un oscuro cargo de oficinista, sin obligaciones reales, más o menos ornamental aunque pasablemente bien pagado. Soportó un par de meses y luego lo abandonó sin más: ‘Si me quieren seguir pagando que lo hagan, yo no vuelvo’, recuerdo que me comentó”.¹³⁰

En 1971 Enrique Lihn edita, junto a Hernán Valdés, Cristián Huneeus, Carlos Ossa y Mauricio Wacquez el libro de ensayos *La cultura en la vía chilena al socialismo*, donde hace una lectura crítica de la situación cultural de ese momento. “Yo tenía un taller de escritores y los invité a hacer en conjunto ese libro que publicó Editorial Universitaria. Pretendía ser justamente una posición de los independientes de izquierda frente al problema político y desde el punto de vista cultural. Rápidamente fue tildada de oportunista, de antimarxista”¹³¹, recuerda Lihn.

Al año siguiente, en 1972, la editorial Quimantú le encomienda realizar una antología de cuentos chilenos de bandidos: realiza la selección y a modo de prólogo incluye un extenso estudio sobre el tema. El libro, una curiosidad en su bibliografía, se titula sencillamente *Diez cuentos de bandidos*. Ese mismo año se publica también una selección de su poesía – con material inédito incluido– en la editorial Ocnos de España, bajo el título *Algunos poemas*.

Un poco antes, en febrero de 1972, había sido invitado por el poeta César Calvo a formar parte de un jurado de un festival de la canción en Perú, ocasión en la que escribiría el libro *Estación de los desamparados*, que incluye tanto anotaciones de diálogos y percepciones del ambiente político y social peruano como textos de desamor dedicados a Paulina del Río, de quien estaba separándose. “Este libro, pues, que abunda en un corazón partido, es al mismo tiempo una crónica del Perú: repetición, más o menos literal, de textos orales harto inocentes por lo demás; obra de montaje con materiales del natural”¹³². El libro sería publicado en forma íntegra recién diez años después, en México. Antes aparecieron adelantos en las revistas *Hipócrita lector* de Perú y en el tercer número de *Taller de Letras*, de Chile.

En 1973 publica en Argentina su primera novela, escrita dos años antes: *Batman en Chile*. “Pertenece más bien a la categoría de ficción política. Es como una novela de acción, pero en la que se utilizan retazos, fragmentos de otros textos de la prensa actual. Es, en suma, como un montaje”¹³³, dice Lihn sobre este libro. Y en sus conversaciones con Lastra, apunta: “Es una novela de circunstancia, que tiene como marco de referencia la situación chilena tal como se presentaba mientras la escribía. (...) Quizás se trataba de un exorcismo,

¹³⁰ Ibid. Pág. 44.

¹³¹ Piña, Juan Andrés. Op.cit. Pág. 156.

¹³² Lihn, Enrique. *Estación de los desamparados*. México, Premià editora, 1982. Pág. 4.

¹³³ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op.cit. Pág. 116.

pero todavía poco serio, practicado más bien como un divertimento de mal gusto a propósito de cosas que iban a tomar poco después un sesgo terrible. La novela apareció dos años después de haber sido escrita, como un acto literariamente fallido, y ya para ese entonces ni a mí mismo me hizo gracia recibirla”.¹³⁴

El mismo año iba a aparecer en la Editorial Universitaria el libro *Álbum para toda especie de poemas*, que estaba en prensa cuando ocurre el golpe militar, lo que en definitiva frustró la edición. Lihn publicaría poemas de este libro luego en revistas y antologías, pero no se publicó en su conjunto. El título se utilizó para una antología póstuma editada en España en 1989 y luego finalmente se publicó en el 2005 bajo el título de *Una nota estridente*, por las Ediciones UDP de Santiago.

Pero además de este libro frustrado, el golpe de estado no le trajo mayores dolores de cabeza a Lihn, que en un principio pensó en buscar asilo pero al notar que no era perseguido consideró “ridículo” el exilio. “Cuando vino el golpe, mucha gente me dijo que me refugiara. Mal que mal yo había vivido en Cuba hasta el 68, había militado en el PC y estaban todas esas declaraciones más en el diario *El Siglo*. (...) Recuerdo que con un amigo, que al final se exilió, recorrimos varias embajadas en citroneta, mirando, lentamente. Pero era imposible, porque estaban todas repletas y la única manera de conseguir asilo era saltar la tapia con garrocha. (...) Fueron pasando los días y como no aparecía en las listas ni nadie me ponía mala cara, me empezó a parecer ridículo eso de irme”¹³⁵, recuerda el poeta.

Si bien el golpe de Estado no lo afecta directamente en términos civiles (tal como él dice, no fue perseguido ni estuvo en la cárcel por motivos políticos), sí tuvo un impacto en él a nivel psíquico, por el hecho de enfrentarse a la realidad de la represión y la censura. Eso se manifestó en su obra, como veremos en algunas líneas más. Viviría una suerte de “exilio interior” en Chile durante el régimen. Y el hecho de que no se haya ido del país incluso le valió injustificadas críticas de “colaboracionismo” por parte de algunos intelectuales de izquierda en el exilio. Lihn, por su parte, también criticó a quienes salieron sin necesidad a raíz del golpe.

Profesor investigador

Pero antes del golpe, gracias a las gestiones de su amigo Cristián Hunneus, Lihn había conseguido al fin un trabajo estable en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, el DH, como profesor investigador, cargo que ostentaría hasta su muerte, en 1988.

¹³⁴ Lastra, Pedro. Op.cit. Pág. 122.

¹³⁵ Piña, Juan Andrés. Op.cit. Págs. 157-158.

El profesor Felipe Alliende, quien trabajara junto a Enrique Lihn en dicho Departamento, cuenta que no fue fácil que el poeta ganara el concurso para quedarse en la Universidad, pues los ingenieros que estaban a cargo querían darle el puesto a un académico que tenía un doctorado en España. “En ese momento recuerdo que argumenté: este señor podrá tener un doctorado y treinta ‘papers’ publicados en la *Revista de Occidente*, pero no es sino un mediocre connotado (...) El señor Lihn podrá no tener ningún título pero la labor crítica y, sobre todo, la labor creativa que ha desarrollado lo hacen inmensamente superior a cualquier doctorado de una universidad famosa. Por supuesto, costó mucho que entendieran esto”¹³⁶, dice Alliende.

Finalmente lo contrataron como profesor de jornada completa, pero Alliende explica que a los profesores no se les exigía un horario fijo: sólo que hicieran sus clases y cumplieran la función de lograr “inquietar a los estudiantes de ingeniería por problemas humanos, por la creación”¹³⁷. De esta forma, Lihn tuvo libertad para dedicarse a sus obras de creación y a organizar las actividades culturales que desarrollaría a partir de entonces con el respaldo del DH.

Felipe Alliende, en tanto, cuenta que la labor misma de profesor era para Lihn “una camisa de fuerza”: “El no era profesor. En el fondo su trabajo consistía en presentarle un esquema y ciertas temáticas a los alumnos de ingeniería, que fueran pensadas por ellos y que los conmovieran. Uno de los temas que trató varias veces fue ‘Utopías y antiutopías’. Enrique no tenía idea de pedagogía (...) Pero normalmente no era nunca tan aburrido porque era tan ingenioso, irónico, y tan rápido de mente. De manera que en general lo hizo muy bien”¹³⁸.

Claudia Donoso fue su alumna y dice que “no era un profesor atractivo: era más bien tenso; leía textos durante las clases y no parecía estar a sus anchas. Mantenía una distancia respecto de algo que, estoy segura, no le gustaba hacer. Para Enrique siempre fue un padecimiento tener que ir a dar las clases, prepararlas y corregir pruebas”¹³⁹. Andrea Lihn reafirma esta impresión, ya que recuerda que su papá no disfrutaba mucho de los dos ramos optativos de literatura que enseñaba a la semana a los alumnos de ingeniería: “Ponía unas caras de afligido cuando tenía que corregir cuarenta pruebas en el día... Les hacía clases a una serie de estudiantes muy antipáticos, que no tenían el menor interés en estudiar literatura. No pasaba lo mismo con los estudiantes propiamente del DH, los que sí estudiaban literatura”¹⁴⁰.

¹³⁶ Sarmiento, Oscar. Op.cit. Pág. 59

¹³⁷ Ibid. Pág. 58.

¹³⁸ Ibid. Pág. 62.

¹³⁹ Ibid. Pág. 93.

¹⁴⁰ Ibid. Pág. 68.

Para esos alumnos propios que tenía el DH, Enrique Lihn junto a Ronald Kay organizaron, durante 1974 y 1975, un seminario de lectura en que analizaban *Las Iluminaciones* de Rimbaud. Adriana Valdés recuerda que a este seminario “iban todas las `vacas sagradas` a dar su opinión; a encontrar bien o mal las interpretaciones que se proponían sobre los textos de *Iluminaciones*. En ese sentido estaban los alumnos de entonces: Raúl Zurita, Diamela Eltit, María Eugenia Brito, yo; también los profesores: Patricio Marchant, Jorge Guzmán, Cedomil Goiç, Nicanor Parra. Eran unas sesiones de una efervescencia intelectual tremenda. No sé cómo estos hombres no se morían de tanta preparación, porque estaba en juego todo (...) Entonces, era un ambiente muy tenso, pero muy enriquecedor”¹⁴¹.

Otra persona que participó en estos seminarios fue Ronald Husson, quien desde 1973 se desempeñaba como agregado cultural de la embajada de Francia en Chile. Husson junto a su esposa fueron los co-traductores de la versión de las *Iluminaciones* que se utilizó para dichos encuentros. Y Husson fue el responsable, según cuenta Lihn¹⁴², de variadas actividades que animaron el alicaído momento cultural inmediatamente posterior al golpe militar, organizando lecturas de poesía sobre la Resistencia Francesa, o celebrando el cincuentenario del Primer Manifiesto Surrealista (1924-1974), entre otros.

Y se hicieron muy cercanos: tanto es así, que Husson logró conseguirle al Lihn una invitación oficial del gobierno francés para viajar a París en abril de 1975. Y cuando parte Ronald Husson junto a su esposa Julia de vuelta a Francia, en agosto de 1976, Lihn le escribe un poema de despedida, “Pour dire au revoir”, que le regala en un ejemplar único ilustrado por Eduardo Vilches, Tatiana Álamos, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz y Pepe Moreno. El texto donde lo homenajea haciendo una crónica llena de humor sobre el desempeño del agregado cultural en Chile se reproduce en su libro *Derechos de autor* (Santiago, Yo editores, 1981).

En 1975 el DH publica el número único de la revista *Manuscritos*, que incluye la reproducción de los “Quebrantahuesos” realizados por Lihn con Parra y Jodorowsky. Asimismo, la revista incluye poemas de Raúl Zurita, que el mismo Lihn le entregó a Ronald Kay. Lihn, que había tenido a Zurita en su taller en la Universidad Católica, lleva a la editorial Universitaria el libro *Purgatorio*, que un tiempo después sería publicado y consagrado por la crítica.

Manhattan-París-Manhattan: situación irregular

Al momento de obtener la invitación del gobierno francés, Lihn ya había escrito una primera versión de su segunda novela, *La orquesta de cristal*, donde vuelve a aparecer su personaje Gerardo de Pompier (Pompiffier en la versión final). La leyó en tres sesiones en

¹⁴¹ Ibid. Págs. 19-20.

¹⁴² Lihn, Enrique, “Curriculum vitae”. Op.cit. Pág. 13.

el Departamento de Estudios Humanísticos, como relata Felipe Alliende: “Cuando Enrique leyó su novela, en la casa de República, se entendió que tenía una intención clarísima de crítica a la dictadura. El mismo personaje Pompier criticaba todos los valores derechistas, poniéndolos en solfa. Fue, creo yo, uno de los primeros actos públicos de claro desafío a la dictadura. Fueron tres sesiones inolvidables en que Enrique leyó *La orquesta de cristal* vestido de frac, disfrazado de burgués, de soldado francés, con un candelabro detrás”¹⁴³.

Posteriormente Lihn ratificaría que esta novela tiene directa relación con la contingencia política de esos años: “La represión es en efecto el tema latente y manifiesto de *La orquesta de cristal*: se resuelve tanto a nivel de la historia como del discurso”¹⁴⁴.

Así, con esta novela bajo el brazo, se embarca a Francia en 1975, pero antes de llegar a París hace una escala de un mes en Nueva York, la que sería su primera visita a los EE.UU. Aloja en casa de Pedro Lastra y se encuentra allí con Oscar Hahn y Jaime Giordano. Dio recitales en varias universidades: Yale (invitado por Emir Rodríguez Monegal), Rutgers, Maryland (invitado por Oscar Hahn), Stony Brook, The City University of New York y en el Center of Inter-American Relations, cuya revista *Review* había publicado algunas traducciones de Lihn dos años antes¹⁴⁵ y que luego, en 1978, a propósito de la edición del libro *The Dark Room and Other Poems* en la editorial New Directions, dedicaría un dossier completo al poeta.

En esta primera visita a EE.UU., según cuenta Lastra¹⁴⁶, visita “casi a diario” los museos de Manhattan y otros como la Galería Nacional de Washington. “Ese mes en Estados Unidos fue muy intenso, y muy productivo también para Enrique. Se formó entonces el equipo de traductores cuyo trabajo culminó en 1978 con la publicación de sus poemas en la editorial New Directions. Hizo amistades duraderas con escritores como Tamara Kamenszain y Héctor Libertella, que vivían por ese tiempo en Manhattan”¹⁴⁷.

En este viaje realiza también el prólogo a *Arte de morir*, de Oscar Hahn. Cuando viaja a College Park, invitado por la Universidad de Maryland, Lihn aloja tres días en el departamento de Hahn, quien cuenta: “La primera noche, antes de ir a acostarse, me preguntó: ‘¿Y? ¿Cómo anda la poesía?’. ‘No sé, tengo algunos cuantos poemas que he escrito en estos años pero no sé si sirven’. ‘¿Por qué no me los muestras? Yo suelo desvelarme toda la noche. Tendré mucho tiempo para leerlos’.”¹⁴⁸ A la mañana siguiente,

¹⁴³ Sarmiento, Oscar. Op.cit. Pág. 61.

¹⁴⁴ Lastra, Pedro. Op.cit. Pág. 119.

¹⁴⁵ Lihn, Enrique, “Curriculum vitae”. Op.cit. Pág. 13.

¹⁴⁶ Sarmiento, Oscar. Op.cit. Pág. 32.

¹⁴⁷ Ibid. Pág. 33.

¹⁴⁸ Hahn, Oscar. “Enrique Lihn prevalece”. En Noguero, Francisca (coord.), *Enrique Lihn. Contra el canto de la goma de borrar*. Sevilla (España), Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, 2005, Págs. 19-20.

Lihn le dijo que estaban muy bien, objetó unos pocos y le ofreció escribir el prólogo, que redactó al volver a la casa de Pedro Lastra, en Long Island.

Escribir por fuerza mayor

Haciendo un paréntesis en el relato del viaje de Lihn, cabe destacar que en este mismo año de 1975 la editorial Ocnos de España publica su libro *Por fuerza mayor*, que incluye sus “Sonetos del energúmeno”. Sobre este retorno al soneto, dice Lihn: “Escribí una gran cantidad de sonetos que, poco a poco, pretendieron reprimir en ese género o forma rígida, una palabra desorbitada, a la manera de un siglo de oro español puesto al día por las circunstancias”.¹⁴⁹ Asimismo, en otro momento sugiere: “Empleé el soneto también para hablar desde el terror, en la represión; no para denunciarla ni documentarla sino para encarnarla. Me pareció bueno para eso, primero, hablar por boca de un personaje energuménico y, luego, hacerlo en un lenguaje que en sí mismo fuera opresivo, represivo. La forma misma de expresión debía hacer sentir lo que entonces no tenía necesidad de aparecer como el tema de los sonetos”.¹⁵⁰

Los sonetos (y el resto de los poemas del libro) fueron escritos en el verano de 1974, esto es, poco después del golpe militar en Chile. Pero como dice Lihn, la represión aparece como forma y no como tema: “La situación de mero testigo de acontecimientos no vividos en carne propia, no debe ser dramatizada, a mi modo de ver; por lo menos no a título personal (...) En materia de hechos históricos y, sobre todo, de hechos abominables, prefiero los documentos: un lenguaje intransitivo e impersonal, fuera del arte de la palabra; el buen periodismo antes que el poema lírico. Eso no significa que la poesía no dé cuenta de lo que pasa. Inevitablemente lo que ocurre en la historia ocurre, pero virtualmente de otra manera, en la literatura. Yo me he dedicado a formalizar esa virtualidad”¹⁵¹.

En estos textos aparece un personaje (el energúmeno) que en la realidad tenía “nombre y apellido”. Le decían “el terrible Tetas Negras”. “No llegué a conocerlo personalmente pero Santiago del Campo contaba en sus tertulias las gracias de este sujeto —en parte, supongo, de su invención. De cómo en una comida muy elegante le había dicho a una vecina de mesa: ‘Señora, yo también he sido mujer. Hablemos de vaca a vaca’. Jodorowsky y yo le llevamos noticias de este personaje a Parra cuando hacíamos el ‘Quebrantahuesos’”¹⁵², recuerda Lihn.

En el libro también se incluye una primera versión (insuficiente y excesiva a juicio de su autor) del largo poema Beata Beatrix (“‘Beata Beatrix’ es ‘La pieza oscura’ 22 años

¹⁴⁹ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op. cit. Pág. 175.

¹⁵⁰ Lastra, Pedro. Op.cit. Pág. 75.

¹⁵¹ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op. cit. Pág. 174.

¹⁵² Lastra, Pedro. Op.cit. Pág. 76.

después”, diría Lihn en alguna oportunidad). La mayor parte de estos textos fueron escritos, como dijimos, el verano de 1974, mismo año en que conoce y comienza su relación con Adriana Valdés.

Por fuerza mayor es su segundo título en la Editorial Ocnos, de Barcelona. Pero el libro tarda en llegar a sus manos y prácticamente no tiene circulación en Chile. “La gente de ‘Ocnos’ es muy hermética, no se comunica, no quiere saber nada con los autores. De este libro no me mandaron ejemplares. Es una cosa ya imposible. Finalmente yo les escribí una carta de protesta ahogada, después de dos años queriendo encontrarme con este libro. Y el caso es que yo tenía mucho interés en que *Por fuerza mayor* se publicara en España, ves tú, porque son sonetos en su mayoría”¹⁵³, cuenta el poeta.

París, 1975: orquesta y apuntes

Retomamos ahora el hilo del relato de su viaje a Francia. Así, luego de su paso por Manhattan, Lihn viaja a París, donde le muestra *La orquesta de Cristal* a Manuel Scorza y Héctor Bianciotti, novelista y crítico literario argentino. “Me dijo [Bianciotti] que haría lo posible para que se publicara en Francia, y me hizo dos sugerencias que acogí: ampliar el registro de notas que complementan la novela, y cambiarle el apellido a don Gerardo, para que esa palabra *Pompier* no les sonara a los franceses como un chiste viejo: tú sabes que *pompier* no sólo significa bombero sino también es una palabra que designa el adocenamiento, el pasatismo, la cursilería y el conformismo, especialmente en la jerga de los pintores. Entonces yo cometí un pecado de leso metequismo: tratar de eludir la resistencia de mis utópicos lectores franceses y cambié el apellido de Pompier por Pompiffier, que no significa nada pero que, en cambio, no funciona”¹⁵⁴.

La novela, que gira alrededor de una orquesta de músicos con instrumentos de cristal que intentan interpretar una imposible “Sinfonía del Amor Absoluto”, finalmente se editó al año siguiente en Argentina, en la editorial Sudamericana. Y junto con plantear sofisticadas críticas al régimen militar y a la represión, es también, y principalmente, una novela que reflexiona sobre el lenguaje. “Es, pues, una reflexión sobre esa mecanicidad que también podemos llamar la ‘cháchara’, la charlatanería, acerca de temas de los cuales los sujetos que hablan están completamente ausentes y que con impunidad repiten unos de otros, tanto más cuando se trata de un tema que no es de dominio público, en el que descaradamente se puede repetir lo que otros han dicho”¹⁵⁵.

En Francia, continuando con sus “poemas de viaje”, Lihn escribe *París, situación irregular*, un conjunto de apuntes poético-narrativos con el que sigue desmarcándose de los

¹⁵³ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op. cit. Pág. 128.

¹⁵⁴ Lastra, Pedro. Op.cit. Pág. 177.

¹⁵⁵ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op. cit. Pág. 73.

géneros literarios. “Es una obra también de tipo agenérico, formada por distintos tipos de textos, que provienen de notas tomadas en cuadernos como los que tú ves sobre la mesa ahora. Las notas de los cuadernos son como respuestas a determinados estímulos, como un diario de viaje, ¿no? En este sentido son textos inmediatos, respuestas inmediatas, escritos in situ (...) París es lo que da unidad a un cúmulo de impresiones, recuerdos y emociones que van pasando por la mente de un tipo mientras se pasea, con las manos en los bolsillos, por esa capital y como escribiendo sobre la marcha”¹⁵⁶, dice en una entrevista.

Y en sus *Conversaciones* con Lastra precisa: “Eso es ese libro: una libreta de apuntes. Lo que une los distintos fragmentos es el espacio –París, mayo del 75– y el sujeto poliforme e informe que lo recorre (...) Hasta ese momento yo había reservado la poesía para una cierta representación solitaria y ‘auténtica’ de mí mismo. En *París, situación irregular* la palabra es el escenario donde se mueven múltiples y pequeños actores como en un teatro de mimos”¹⁵⁷.

El libro, en el que incluiría también un conjunto de sonetos –algunos del en ese momento inencontrable *Por fuerza mayor* y otros inéditos– y dos poemas largos (“Marta Kuhn-Weber” y “Brisa marina”) es publicado en 1977 en Chile por las Ediciones Aconcagua. Carmen Foxley es quien lee el texto inédito cuando llega a la editorial: “Cuando yo era una principiante que trabajaba en el comité de selección de inéditos para la editorial Aconcagua, alguien dio a leer a Enrique Lihn mi informe de lectura de *París situación irregular* (1977) y entonces, sorpresivamente, él me pidió que escribiera el prólogo. Recuerdo con entusiasmo ese gesto de confianza”¹⁵⁸, dice la académica.

Lihn & Pompier. Y de vuelta a Manhattan

Poco antes, en 1976, había estado por primera vez en Buenos Aires, donde se editó su novela *La orquesta de cristal*. Allí también compone poemas “de viaje” pero no llegan a ser publicados. Se trata de sonetos en los que asoma nuevamente don Gerardo de Pompier. “En Buenos Aires escribí sonetos en los que él [Pompier] hablaba, pero no era suficientemente hablado en ellos. Por eso, en general, fallaron. Así me lo hicieron ver mis amigos y críticos argentinos”¹⁵⁹. En otro lugar comenta: “Escribí, bajo el título de *Pompier en Buenos Aires*, mis impresiones sobre esa ciudad desconocida para mí hasta fines de noviembre de 1976. Son sonetos clásicos, ajustados a la precisa armadura preestablecida del ‘género’ y algunas notas sueltas de un diario de viaje. En el escenario de Buenos Aires, el caballero se afina y

¹⁵⁶ Ibid. p. 125.

¹⁵⁷ Lastra, Pedro. Op.cit. Pág. 68.

¹⁵⁸ Foxley, Carmen. “La escritura de Enrique Lihn: un lugar excéntrico, móvil y diferido”. *Taller de letras* (42): 179, 2008.

¹⁵⁹ Lastra, Pedro . Op.cit. Pág. 146

volatiliza, melancoliza un recuerdo inexistente, sufre de los pies, deja que se caigan de su manga las cartas marcadas, las frustraciones, el resentimiento, la envidia”¹⁶⁰.

Pero el personaje aflora en todo su esplendor de manera escénica. El 28 de diciembre de 1977 el poeta lleva a cabo el acto o “Happening contracultural” *Lihn y Pompier en el día de los inocentes*, en el Instituto Chileno Norteamericano. Para ello contó con la colaboración del pintor Eugenio Dittborn, quien diseñó el afiche; del cineasta Carlos Flores, que filmó el encuentro, y de la Unión de Escritores Jóvenes, integrada por Jorge Ramírez y Alfonso Vásquez, entre otros.

Lihn cuenta que el día escogido fue azaroso (era el único momento en que estaba disponible la sala) y decidió escribir un texto en que aludiera en parte a esa circunstancia. Así, comienza recitando su poesía y luego deja paso, o más bien se convierte, en Gerardo de Pompier. “Yo escribí el texto con una semana de anticipación y tomé como motivo un episodio del Evangelio, o más bien los versos que dicen: ‘Herodes mandó a Pilatos, /Pilatos mandó a su gente, /y el que miente en este día /pasará por inocente’.”¹⁶¹, cuenta Lihn.

A este respecto, Enrique Lafourcade relata que “la primera lectura-representación de Lihn despertó interés, y aun entusiasmo, de parte de sus seguidores. El poeta se iba caracterizando en el escenario, a medida que leía, a medida que avanzaba en su discurso, Monsieur Pompier iba penetrando en él, con sus cejas y bigotes de villano de cine mudo. Los textos eran un intento de destrucción de la literatura”¹⁶².

Adriana Valdés, compañera en ese entonces del poeta, comenta a su vez: “Esta momia parlante de la retórica pronuncia un inacabable discurso público, aterrado y aterrador, que da testimonio en cada palabra de su propia caducidad. Para su creador, Pompier es un espejo en que se reflejan las enfermedades de la palabra, una caricatura de la palabra que pretende reflejar un saber universal”¹⁶³. Lihn reafirma esta impresión: “Pompier representa a los usuarios reales de *la cháchara que él es*. El personaje se constituye de todas esas falacias que suelen proclamarse desde el púlpito, el estrado, la columna periodística, desde todas las instituciones en que se funda el *statu quo*”¹⁶⁴

Lihn & Pompier se presentan nuevamente “juntos” al año siguiente (en realidad, un mes después: el 30 de enero de 1978) en el Teatro Ictus, ocasión en que presenta el libro-álbum

¹⁶⁰ Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Op. cit. Pág. 565

¹⁶¹ Lastra, Pedro y Lihn, Enrique. Op.cit. Pág. 128.

¹⁶² Lafourcade, Enrique, “Reconstitución de Enrique Lihn”. *Qué pasa*, (nº no conocido): 42, 1978. Tomado de Lihn, Enrique, *Derechos de autor*. Santiago, Yo editores, 1981, s/n.

¹⁶³ Valdés Adriana, “Literatura y silenciamiento”. *Mensaje* (276), 1979. Tomado de Lihn, Enrique, *Derechos de autor*. Op.cit. s/n.

¹⁶⁴ Lastra, Pedro. Op.cit. Pág. 129.

Lihn & Pompier, que registra el discurso de este personaje y que fue realizado en el Departamento de Estudios Humanísticos, con visualización de Eugenio Dittborn.

Luego, entre febrero y diciembre de 1978 el poeta viaja a Estados Unidos gracias a una beca de la Fundación Guggenheim obtenida el año anterior. En la oportunidad presenta, con recital incluido, su antología bilingüe *The Dark Room and Other Poems* en el Center for Interamerican Relations. La antología, publicada por la editorial New Directions (con traducción de Jonathan Cohen, John Felstiner y David Unger), es una selección muy completa que contiene textos de los libros *La pieza oscura*, *Poesía de paso*, *La musiquilla de las pobres esferas*, *París, situación irregular* y de los hasta ese momento inéditos *Álbum de toda especie de poemas* y *Estación de los desamparados*.

A raíz de esta publicación, la prestigiosa revista norteamericana *Review* le dedica ese año un extenso dossier en su número 23, que incluye una autobiografía escrita por Lihn (“Curriculum vitae”), un fragmento de su novela *La orquesta de cristal*, traducida al inglés por Deborah Weinberg, y varios ensayos y artículos sobre su obra firmados por George Yúdice, Waldo Rojas, Héctor Libertella, Tamara Kamenszain y Alberto Escobar.

Además, en los meses que el poeta vivió en Estados Unidos, conoció a su amigo griego Rigas Kappatos, con quien comparte su afición por los museos. “En los museos, solía hablarme de la técnica empleada en determinadas obras (...) Le gustaban mucho las obras clásicas, pero también muchos de los pintores modernos: Kandinsky, por ejemplo, o el norteamericano Edward Hopper. Un día cuando se quedó en mi casa me mostró un poema sobre Hopper que había escrito recién. Ese texto lo traduje inmediatamente y lo mandé como una colaboración a un periódico griego”¹⁶⁵, cuenta Kappatos.

Justamente en este viaje Lihn escribió los poemas que luego conformarían *A partir de Manhattan* (Ed. Ganymedes, Valparaíso, 1979) entre los que está el recién citado “Edward Hopper”. En los textos queda registro de las fijaciones de Lihn en Nueva York: la gente, los edificios, el *subway*, los museos. Rigas Kappatos recuerda: “La ciudad, especialmente Manhattan, lo atraía muchísimo. Para él era una ciudad muy artística debido a sus museos. También tenía a varios amigos aquí (...) Sus comentarios de la ciudad eran favorables y, al mismo tiempo, críticos. Por ejemplo, criticaba la pobreza que veía en las estaciones del metro y en los barrios”¹⁶⁶.

Todo ello queda en las libretas que va llenando el poeta a su paso por la ciudad: “Desde hace años (Parra me dio el ejemplo) siempre ando con un cuaderno de apuntes, aunque lo

¹⁶⁵ Sarmiento, Oscar. Op.cit. Pág. 81.

¹⁶⁶ Ibid. Págs. 82-83.

use menos para retener el objeto que para anotar mis reacciones ante él (...) Tú no sabes lo que te va a salir al paso”¹⁶⁷.

En este paso por Estados Unidos Lihn también asiste a un congreso sobre Vicente Huidobro en Chicago. Allí conoce a George Yúdice, visita una exposición de arte expresionista (“Me interesa mucho, muchísimo. Me fascina”¹⁶⁸, dice sobre el expresionismo en una entrevista que le hacen en ese momento) y vuelve a dar muestras de su implacabilidad crítica en dicho congreso, como lo recuerda Pedro Lastra: “Enrique cuestionó sin miramientos varias lecturas críticas, con el consiguiente malestar de sus autores. El en algún caso dijo [sic], por ejemplo: `Yo creo que a Huidobro no le hubiera hecho ninguna gracia oír este trabajo’; en fin, cosas así, que disgustaron a académicos dispuestos a invitarlo a sus universidades, y que le retiraron de inmediato sus invitaciones (sin que eso le importara mucho, ni lo hiciera modificar su actitud)”¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Lastra, Pedro. Op.cit. Pág. 144.

¹⁶⁸ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op. cit. Pág. 131.

¹⁶⁹ Sarmiento, Oscar. Op.cit. Pág. 34-35.

TESTIMONIOS SOBRE ENRIQUE LIHN
ENTREVISTAS- SEGUNDA PARTE

Eugenio Téllez: “Había muchos Enrique dentro de Enrique”

El pintor fue un cercano amigo de Lihn y compartió con él antes de irse de Chile, a fines de los años 50, y luego al volver esporádicamente al país, en los 80. En este retorno realizó videos de varios poetas chilenos que hasta hoy guarda celosamente, entre ellos uno en que pasa un día entero con Enrique Lihn. Le gustaría exponerlos en una futura retrospectiva de su obra en el MAC. Téllez, de quien Lihn escribió uno de sus más interesantes textos sobre arte (Eugenio Téllez, descubridor de invenciones, publicado póstumamente) es un muy buen conversador, un hombre histriónico que de todo hace un cuento interesante. Se pierden aquí sus gestos y su voz, con los que caracteriza el rostro, el pelo desordenado o la mala pronunciación en inglés de Lihn. Conversamos en el living de su casa, donde me recibió junto a su tanque gigante y a otras obras que en ese momento venían llegando de su exposición en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

AF: En la solapa del librito *Eugenio Téllez descubridor de invenciones* dices que conociste a Lihn el año 1958.

ET: Sí, el 58, más o menos.

AF: ¿En qué circunstancias se conocieron?

ET: El 58 yo entré a Bellas Artes a estudiar pintura. Bellas Artes era el centro, no sé si usar la palabra cultural, no, pero el centro de ideas, donde se encontraba la gente, el pequeño mundo marginal. Porque la idea del poeta en la ciudad o del pintor en la ciudad era el mundo marginal, el mundo del hampa cultural. Si yo, siendo de la clase de la burguesía, le decía a la familia que ahora estudiaba pintura, el mundo al cual yo pertenecía ya no tenía entrada. El amor, el sexo, las relaciones ya eran otras. Tú eras un paria, en el fondo. Entonces había esa comunidad, que la describe bien, con humor (a pesar que lo han atacado mucho) Jorge Edwards, en *La casa de Dostoievsky*. Yo no sé por qué se espantaron todos, si lo que dice ahí, con humor, es lo que pasaba. Ahora yo llego el 58, tenía que estudiar Leyes, pero no quise y me inscribí en la Escuela de Bellas Artes, donde te dejaban entrar a estudiar con tercer año de Humanidades (no sé cuál es el equivalente), o sea, sin haber terminado el liceo.

AF: Lihn también entró muy joven ahí.

ET: Claro. Y cuando voy a inscribirme para el examen de admisión, las viejitas, las mujeres que atendían, las secretarias que tomaban tu nombre para inscribirte, vieron que yo tenía un

bachillerato medio, o sea en letras, lo que permite estudiar Leyes. Me dijeron “mijito, usted qué está haciendo aquí, váyase, aquí vienen los que no han terminado sus estudios, los porros. Aquí no hay futuro, aquí esta perdiendo su vida, su tiempo”. Tuve que luchar para que me dejaran inscribirme. Por eso yo digo que haber sido poeta, escritor, creador o artista en esa época, era como ser contra las órdenes, o como irse a la montaña. Era separarse. Tú estabas en la Escuela de Bellas Artes en clases y te pasabas todo el día ahí, vivías ahí, y en eso llegaban los poetas. Yo tuve un gran amigo que murió, que era Enrique Castro Cid. Nos juntamos los dos, jóvenes, y quisimos tener un taller, cerca de la Estación Mapocho, en Bellavista, arriba de una casa de putas. Ahí nos juntábamos, íbamos al centro, y estaba Lucho Oyarzún, que era el decano, estaba también el Chico Molina. Los dos entramos ahí al mundo de la bohemia nocturna.

AF: ¿Ahí se encontraban con Lihn?

ET: Nos encontramos en El Bohemio con Enrique Lihn, de pie, tomando martini en medio de la noche, como alucinado. Adoraba a Jean Paul Sartre, hablaba de *Los caminos de la Libertad* de Sartre y del existencialismo, pero así, parado, histriónico. Más allá había un grupo, en otra mesa, de jóvenes socialistas, toda esa generación de estudiantes socialistas que cantaban canciones de la guerra civil española. Estaban los pintores, los viejos de la Mandrágora, Teófilo Cid ahí, pudriéndose, el Chico Molina... Y el ambiente del Bohemio con unas ampolletas medias siniestras, con un vino que te dejaba la boca roja, y él [Enrique] con esa cara que tiene, así como de limón, como que ha tomado hiel. Eso era como una representación teatral de lo que sería la bohemia o los salones literarios o los cafés literarios de París de fines del siglo XIX. O los café Dadá de los años veinte. Ahí estaba Enrique Lihn y Teillier también. Entonces después había reuniones en casa de alguien, que eran más que todo a beber.

AF: ¿Se juntaban más en bares o en casas?

ET: En bares.

AF: ¿El Bohemio dónde quedaba?

ET: El Bohemio quedaba en Mac Iver al llegar a Huérfanos. El que lo atendía era Willy, un gordo, ahí tomabas tu vino barato y un sándwich de arrollado, un bar. Y estaba el Club de jazz. Después tú salías de Mac Iver y en la esquina estaba Huérfanos: doblabas a la izquierda y estaba el Teatro Rex y antes del Teatro Rex, en un pasaje, estaba el Beer Hall. Había música, tocaban unos panameños... “panameña panameña, panameña vida mía” (canta), era la única canción que tocaban. Y ahí era donde uno se reunía para el retoque o punto final después del Bohemio. El otro importante que estaba en la Alameda era El

Bosco, que estaba frente a la calle Londres, cerca de donde está Almacenes Paris. Ahí es donde va Enrique Lafourcade, que nadie lo quería mucho; la Stella Díaz Varín, la poetisa, que era bellísima, pero dura y terrible: le pegaba a Jorge Onfray, le daba por pegarle. Llegaba al Bohemio, estábamos todos sentados, y Jorge se arrancaba al subterráneo. ¿Dónde está Jorge Onfray?, decía, luego bajaba y se escuchaba que le daba duro.

AF: ¿Y por qué le pegaba?

ET: No sé, le daba con Jorge Onfray. Entonces de ahí conozco a Lihn. Y como él dibujaba... Nunca vi una pintura de él, pero era un gran dibujante. Ese año, el verano del 59, fue la primera feria de artes plásticas de Mapocho, como una ARCO [Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid] chilena, pero muy primitiva. En una esquina había como una ramada donde estaba la Violeta Parra tirada en el barro, haciendo greda y cantando. Y el Ángel Parra, que yo lo conozco ahora de París, estaba más joven, chico, con su madre haciendo cosas y cantando.

AF: ¿Y Lihn participó ahí con obras propias?

ET: No. Él estaba como escritor, como el príncipe, como el motor de todo eso...

AF: ¿Cómo se manifestaba esa calidad de príncipe que le confieres?

ET: Era un tipo muy vital, con esa cara que él tenía, con una presencia imponente, y de una verbosidad, inteligencia, y una gran gentileza. No veo que haya nadie así ahora, era un tipo que participaba, le interesaba la pintura, hablaba y promovía —como siempre lo hizo más tarde— a los jóvenes. Si te encontraba a ti te decía: que interesante lo que haces y siempre estaba abriendo espacio a los jóvenes, siendo él joven también. Eso lo hizo hasta el final.

AF: ¿Ese es el período en que lo conociste antes de irte de Chile?

ET: Claro, fue un período de dos años en que yo lo conocí aquí, lo veía mucho.

AF: ¿Y él ya manifestaba en ese entonces sus ganas de irse de Chile?

ET: Sí, todos hablaban de eso. Irse era muy difícil, no había becas. Si eras comunista había becas, podías irte a estudiar pintura a Checoslovaquia, pero a París, a Nueva York, era muy difícil. Fíjate que aún, con esto de las comunicaciones, Chile está lejos de todo el mundo.

Yo vengo de Francia y tú miras Chile y no existe. Entonces era casi una cosa mental, el viaje era la salvación que te iba a abrir las puertas. Por ejemplo, en la Escuela de Bellas Artes llegaba una revista de arte, vieja de ocho meses: eso se devoraba entre todos, nos poníamos ahí en el parque a mirar reproducciones de pintura de ocho meses atrás de una revista de arte de Francia, *Jardines de Arte*. Había esa idea de irse, era el gran proyecto de todos. Yo me fui a comienzos del 60 y allá conocí a Jorge Edwards, que era el primer secretario de la embajada de Francia. Nos hicimos amigos; él recibía a los que venían, a Neruda... y el 64 ó 65 aparece Enrique Lihn.

AF: Eso fue cuando consiguió una beca para estudiar Museología en Europa...

ET: Sí. Y llegó con unas monedas de oro, que era como la gran cosa... Llegó a París y ahí lo veía con Jorge. Tuvo un gran amor, se enamoró de una francesa...

AF: ¿Nathalie, no? ¿tú la conociste?

ET: Claro. Al final él estaba muy ilusionado y fracasó eso. Enrique se quedó y lo vi mucho.

AF: ¿Y qué hacían ahí? ¿Salían, iban a bares?

ET: Claro, a la Coupole, al Select. Era el mundo real. En París existía eso todavía, veinte años después de la guerra, que no es nada. Francia cambió mucho después del 68, con la revolución estudiantil se americanizó el sistema, pero antes tú veías que había una atmósfera de comunidad, todavía podías ir a los cafés, a los bares y te encontrabas a los pintores franceses, alemanes, una cosa internacional. Y Enrique también estaba en eso, lo vivió. Vivió ahí un tiempo, después se vino.

AF: ¿Pero quería quedarse?

ET: Sí, estaba muy enamorado, era una pasión. Quería quedarse, pero era difícil. Cuando él estaba en Francia lo invitaron a Cuba, y ahí me dijo "dame unos grabados, porque hay una bienal de grabados y yo soy jurado". Era la primera Bienal de Grabados de Cuba, y yo me saqué el primer premio, en aguafuerte. Enrique luchó contra una grabadora argentina, la Lea Lublin, que quería dárselo a un argentino.

El reencuentro en los años 80

AF: ¿Luego de eso siguieron en contacto?

ET: Siempre hubo una cierta comunicación con Enrique. Pero después yo estaba en otro punto y no lo vi más. Y el 79, después de 20 años de ausencia, yo vuelvo a Chile, engañado por mi familia, que dijo que mi padre estaba muy mal. Yo no tenía ningún contacto con Chile, no tenía ningún asidero. Había logrado inventarme una nueva vida, esa era la idea. Y yo allá, como hablaba bien francés, unos amigos franceses me preguntaban ¿de dónde vienes tú que tienes ese acento? Yo decía que era huérfano de guerra. Inventé toda una historia. Como uno no elige a su familia, ni elige el lugar donde nace, entonces ¿por qué no inventarlo uno? Entonces el 79 vengo e inmediatamente me contacto con mis amigos, con los que quedaban de ese tiempo, y ahí me encontré con Enrique de nuevo. Estaba con Adriana [Valdés]. El 79 nos vimos bastante, estaba bien.

AF: ¿No había cambiado en algo con respecto a 20 años antes?

ET: Estaba igual, con la misma ironía que él tenía... Yo llegando me encuentro con el grupo CADA, con todo lo que había en ese momento, y él estaba metido en eso, en el momento. Él vivía el momento. Hacía lo de Pompiet. Enrique, con su deseo de la eterna juventud y su deseo de estar en todo eso -esto es muy personal, aunque no sólo es una idea mía- creo que no fue algo positivo para él, porque lo desvió de la intensidad de su poesía. Se metió en la cosa de las *performances*, lo que estaban haciendo las generaciones jóvenes... Fue una distracción y lo trataron un poco mal. Es que era un hombre múltiple, pero aquí ser múltiple puede ser complicado. Me quedé dos meses, y cuando vuelvo el ochenta, por segunda vez, traigo la cámara de video y le hago un video, que lo planeamos juntos. Lo tengo todavía, no lo he soltado. Dijimos: 'hagamos un día juntos'. Yo llegaba en la mañana donde él vivía, en General Salvo. Entonces empezábamos, todo el día: mientras se lavaba me hablaba, me contaba cosas, era como que yo era un espía en la vida, cuando comienza el día del poeta, y terminábamos yendo a un boliche por la Alameda abajo. Fuimos donde hacían fotocopias, unas dos gorditas, amigas suyas. Yo tengo un libro de él de puras fotocopias.

AF: *Derechos de autor* se llamaba.

ET: Creo que hay pocos de esos.

AF: Me parece que hizo ochenta.

ET: Yo tengo uno, que dice “al memorioso Téllez”. Y ahí él estaba con Adriana Valdés y andaba con corbata, con un camisa blanca, era extrañísimo, no tenía nada que ver con él, estaba como disfrazado de funcionario. Entonces hacemos ese video. Lo mostré una vez, cuando vine ese mismo año. En el video, cuando estaba él bañándose en la tina, desnudo, con anteojos, habla sobre el futuro de la literatura latinoamericana y sobre el golpe de estado, y dice “bueno, fue terrible, claro, y muchos salieron sin necesidad”. En ese momento decir eso era terrible pero es verdad, “gracias a la junta, que me ha dado tanto”, ¿no? Y ahí yo le mostré trabajos, unas cosas mías y él quiso escribir esto [se refiere al texto *Eugenio Téllez descubridor de invenciones*]. Y lo escribió y lo dejó y yo lo publiqué después de muerto.

AF: ¿Por qué quisiste hacer ese video con Lihn?

ET: Mira, el video de Enrique es uno, porque hice cuatro. Cuando yo vine el 80, después de 21 años afuera, dije: algo tengo que hacer. Y traje una cámara de video. En vez de filmar paisaje, decidí hacer esto. Lo llamaba “La memoria”. Era un diario mío, un diario visual del retorno, acordándome de dónde vengo yo y qué me formó. Y para mí la literatura y la poesía me formaron, a pesar que yo no soy poeta ni escritor, sólo un pintorcito. Entonces qué fue lo que hice: elegir, de acuerdo al tiempo y el espacio, personas que de una manera me hicieran sentido de identidad. A Jorge Edwards yo lo conocí en Europa. El otro era Nicanor Parra, que lo conocí personalmente en Nueva York el año 73, en abril, cuando terminaba su beca Guggenheim. Entonces Jorge representaba Francia, -todo esto a raíz de Chile-. Nicanor, Nueva York; Enrique Lihn, Chile, de donde yo salí, lo profundo. Zurita, de quien yo me hice amigo y trabajé con el CADA como invitado entre el 79 y el 80, representaba el Chile que yo no conocía. Y un quinto que quiso agregarse, que no tenía pensado, es Cristián Hunneus, que supo por Nicanor y creyó que yo estaba haciendo un programa para la televisión canadiense.

AF: ¿Y la idea era estar un día entero con cada uno?

ET: No, el de Enrique fue así, y el de Nicanor, que me pase todo el día en La Reina, hasta que oscureció. Luego se los mostré a Eduardo Galeano, que me estaba visitando en Canadá, y quedó espantado. El hombre políticamente correcto, Galeano. “Qué personajes son éstos, qué bestias, qué monstruos”, decía. Porque no correspondían al espectro revolucionario americano, eran políticamente incorrectos. Enrique Lihn está en la bañadera, Nicanor habla de los leones y la ecología...

AF: Gente que no se toma tan en serio.

ET: Claro, un humor tremendo, negro.

AF: ¿Y recuerda qué otras cosas decía Lihn en el video?

ET: Lihn empieza a hablar y era como Bukowski. Estaba como desmelenado, con bata, un desastre en su departamento, y me pone un *cassette* donde dice que está aprendiendo inglés. Y se escucha el profesor que dice ‘*all right, how are you?*’ y él respondía, porque quería aprender inglés. Mientras me habla yo le filmo los libros que tiene... hay una foto de Proust en el lecho de muerte y él comenta y me habla de lo que está pasando en Chile. Yo le pregunto poco, él habla, habla y al final me recita un poema de *La pieza oscura*, “La niña florentina”, *Florentine Girl*¹⁷⁰, con un acento terrible. “Entonces lo voy a recitar en castellano y después en inglés”, me dice, y le enfoco un ojo y después esa boca como herida que tenía Enrique.

AF: ¿Luego de esto siguieron viéndose?

ET: Al tercer año que vine, el 81, llego y lo llamo. Viene inmediatamente y me dice que se había separado de la Adriana. Llega a buscarme y aparece el Enrique Lihn de los años 50: no afeitado, con el pelo así (desordenado). Y me regaló un libro donde me pone “a Eugenio Téletz, que nunca estuvo en las medias tintas”, algo así. Y ahí íbamos a comer al Galindo, que no tenía nada que ver con lo que es ahora, era una cocina espantosa. Yo le preguntaba qué pensaba de los poetas de ese momento. De Zurita, por ejemplo, y decía “ah, Zurita es un verdadero Ayatola Jomeini de la poesía chilena” (risas).

AF: ¿Cómo hacía sus críticas Lihn?

ET: Si había que criticar a alguien, o tenía que hacer una acotación, nunca era vulgar, sino que empezaba como [Francis] Bacon cuando habla, ¿tú has visto? Tengo un video de Bacon cuando lo llevan a ver pintura a la National Gallery, una pintura de Picasso, o la pintura de Pollock, y dice “a mí nunca me interesó esa pintura, yo no entiendo de qué se trata, es como papel para decorar muros”. O sea, totalmente iconoclasta y rebelde, en el sentido de decir cosas que no “deben” decirse. Entonces Enrique siempre empezaba así, muy penetrante, como que estaba en un monólogo. Yo le decía qué piensas tú de tal escritor y me decía “lo que pasa es que en el uso de la palabra, en la construcción...” y empezaba a desmenuzarlo. Si hablaba de algo, de pintura o lo que fuera, lo verbalizaba, lo desmenuzaba, lo desmontaba.

¹⁷⁰ El poema se llama “Muchacha Florentina” y se encuentra originalmente en *Poesía de Paso*. Pero Téletz debe haber confundido su procedencia porque probablemente Lihn lee este poema y su versión en inglés de la antología bilingüe *The Dark Room and other poems* (New Directions, Nueva York, 1978) donde está incluido.

AF: ¿Recuerdas alguna crítica en particular?

ET: Por ejemplo cuando a Lihn le hablaban de Neruda, consideraba que *Residencia en la Tierra* era lo mejor y el resto no valía nada. Pero no decía “no vale nada”, sino que empezaba a hablar del Partido Comunista, el compromiso, y por ahí muy cuidadosamente iba socavando y llegaba al golpe final. Pero nunca con una vulgaridad o un ataque frontal, era muy sofisticado.

AF: ¿No se tomaba esas cosas con gravedad?

ET: No, no se tomaba las cosas con gravedad, porque viene de esa generación... Yo me siento educado en la manera de decir las cosas, de pensar y actuar en el entorno de esa generación, y Enrique fue uno de esos.

AF: ¿Y se exasperaba a veces?

ET: Se exasperaba, sí, pero nunca con una verborrea agresiva, no, sino que era muy cáustico, sin piedad en ese sentido. Pero también era generoso. A mí me escribió ese texto, le mostré mi trabajo, yo quería hacer un catálogo para una exposición. Y le interesó mucho, le pasé las diapositivas, tenía que mirarlas así [con dificultad] y me escribió... para mí fue un texto notable.

AF: ¿Conversaron sobre tu obra antes de que él escribiera ese ensayo?

ET: Sí, eso. Primero, una gran conversación. Nada de pásamelo, déjame y después escribo lo que se me ocurra, sino que se daba la conversación: qué es lo que yo quería, qué era lo que no quería, así muy natural. Qué estás leyendo, qué te parece eso... trataba de buscar, de compenetrar, de escarbarte y ver dónde estabas tú.

AF: En algún texto dice que le cargaba ser “crítico de arte”, sino que más bien le gustaba ser testigo de una idea

ET: Es verdad, él era una gran visionario. Él veía pintura, sabía mucho. Era un poco, yo siempre he pensado, como Apollinaire. Tú sabes que los mejores escritos sobre el cubismo no son de los expertos del arte o críticos de esa época, sino del poeta Apollinaire. Cuando miran pintura, los mejores textos han sido de los poetas.

AF: ¿Y él te hablaba de escritores o artistas jóvenes?

ET: Constantemente. Ayer estuve con el poeta Maqueira, por ejemplo. Y Lihn me habló de Maqueira el 79, me dijo “¿Tú conoces a Diego Maqueira? Es un tipo interesante”. Él buscaba y encontraba. Como Bruno Vidal, también: si tu le mencionas a Enrique Lihn, es su gran maestro. Y el chico pintor, Tito Calderón, él lo inventó. Lihn me habló de él cuando estaba enfermo en la Clínica Santa María, él me hizo que lo viera. Tito le había dicho “maestrillo, no se muera”. Lihn lo empujó, a gran pánico de muchos de los amigos que consideraban que lo que hacía Tito Calderón era pornografía pura, pero a Enrique le interesaba la marginalidad, en el buen sentido, aquellos que estaban en los bordes, y ahí él descubrió mucha gente y ayudó a mucha gente.

AF: Germán Marín dice que Lihn fue “un marginal en el centro del mundo”.

ET: Sí, y además un hombre de una gran cultura, de conocimiento, leía mucho, no era solamente una cosa de inspiración cruda. Era un gran conocedor, fue muy amigo de Jodorowski, hicieron cosas juntos... Y eso era Enrique, había muchos Enrique dentro de Enrique, estaba muy alerta de lo que pasaba en el mundo que le rodeaba, preocupado de lo que estaba pasando, curioso. Y no sacó nada, no aprovechó de nada.

AF: Me decías, fuera de grabación, que también te interesa cómo escriben los escritores, ver sus manuscritos, conocer sus métodos, y conversaste de eso con Lihn.

ET: Sí, yo le pregunté a Enrique, con humor, cómo escribía y me dice “no, al despelote”. Empieza por aquí, luego por acá, después lo desarma, era totalmente fiel a la manera que él actuaba. Tengo el manuscrito de lo que me escribió [*Eugenio Téllez descubridor de invenciones*], con faltas de ortografía... Porque yo siempre digo, ¿es que los escritores cometen faltas de ortografía? “Muchas, muchas”, me decía Enrique. Porque yo miraba el asunto de la literatura, de la poesía, como una especie de mecanismo aceitado de tal manera... como una mecánica perfecta. Porque en la pintura tú manchas, borras, ensucias, pero yo decía “No, la literatura no...”, era una idealización tremenda.

AF: Y luego te tocó estar presente cuando Lihn se enfermó...

ET: Cuando llegué a verlo él estaba ya mal, ya lo habían operado, pero estaba vivo, y estaba ahí en la calle Passy, rodeado: estaba Adriana Valdés, Guadalupe Santa Cruz, la Claudia Donoso venía de vez en cuando, y los amigos. La Adriana vuelve, él le pide que vuelva para organizar, porque estaban separados. Y puso las animitas, los diez nombres de las personas que podrían entrar y salir cuando quisieran a verlo. Entonces yo llego, fui a

verlo y me siento a comer con él, los dos solos. Estaba bien, convaleciente todavía pero bien. Lo habían operado, tenía el cáncer. Y cuando me voy la Adriana y la Santa Cruz me dicen “es increíble, tú has llegado y se le levantó el ánimo”. Él pensaba que iba a tener las curas alternativas necesarias para eliminar el cáncer, y ahí me decía “la embarré, tuve la oportunidad hace años atrás de irme a Lima, de irme a vivir a Lima y la postergué, la dejé pasar, cuando habría podido dejar este país”. Ahí me dijo también “mira, Neruda no es tan malo, y Jorge Edwards es un tipo correcto a pesar de todo”, porque Jorge lo ayudó mucho. Como Jorge tiene un carácter... muchos dicen cómo puede ser amigo de Jorge Edwards. Él no, [Lihn] fue siempre muy fiel, muy amigo de Jorge y Jorge muy amigo de él. Jorge lo ayudó, sin que casi él sepa, o sea no hizo ninguna ostentación... Pero fue una gran ayuda económica en el proceso de la enfermedad.

AF: ¿Y luego de eso qué pasó?

ET: Yo me quedé aquí y empezó a empeorar, cayó a la clínica, y después ya estaba agonizando. Yo lo iba a ver, estaba mal, y en una pobreza inconcebible, es inconcebible que un poeta en un país como éste, muere en una precariedad increíble. El cajón lo pagué yo, y no digo eso por jactarme, sino porque nadie pagaba el cajón; es una cosa increíble... ¿Qué vale un entierro? La Adriana fue la que lo acompañó hasta el final. Y ahí yo después tomo el manuscrito [*Eugenio Téllez descubridor de invenciones*], que estaba en borrador, y lo saco, ese librito lo publiqué yo, por cuenta mía. Fíjate que Enrique muere sin tener una repercusión, murió no desconocido, pero sin la atención que le dieron después de muerto, ya ves lo que está pasando ahora. Después aparecieron los jóvenes, que empezaron a mirar la figura de Lihn como una cosa heroica dentro de la poesía, no solamente la poesía sino la conducta: nunca se ensució las manos, o sea, la unidad perfecta entre el poeta y la vida del poeta. No había ninguna dicotomía, no había ninguna divergencia, había una unidad. En ese sentido es un ejemplo, porque había una unidad entre la palabra y la vida como arte. Y el día que murió, esa semana que murió, hubo una brigada que partía del Taller de Artes Visuales que estaba en Bellavista y empezaron a aparecer *grafittis*, o sea plantillas anónimas, en homenaje al poeta en todos los muros.

Federico Schopf: “Enrique era muy púdico”

A Federico Schopf lo conocí por primera vez como profesor de un curso de Poesía Chilena Contemporánea que tomé hace años, como electivo, en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Ahí recuerdo cómo descargaba su humor sobre algunos estudiantes extranjeros, de paso por su sala. Y escribí para su curso un pseudo ensayo sobre un poema de Lihn. Coincidencias de la vida, ahora nos reencontramos para hablar de esto. Pero no me presenté ni me reconoció. Este poeta y crítico fue un cercano amigo de Enrique Lihn desde mediados de los años 60 hasta que murió, por lo que aporta aquí una mirada más global acerca del poeta. A Schopf le encanta contar historias, y las desarrolla con un humor a veces bastante ácido. Habla de los amores de Lihn, de sus pudores, de sus desajustes domésticos y las historias que se contaban sobre su pelea con Teillier. Me recibió en su casa, luego de algunos fallidos intentos anteriores, y quedamos en juntarnos de nuevo, a completar esta entrevista, alguna vez. Pero hasta hoy no nos hemos podido volver a reunir. Queda entonces, aquí, este provisorio registro.

AF: ¿En qué momento y en qué circunstancias se conocieron usted y Enrique Lihn?

FS: Yo lo conocí alrededor del año 65, 66. Yo, en condiciones de alguien que está escribiendo poemas, que había aparecido en algunos lugares y, sobre todo, que me había ido a trabajar al sur de Chile, a Valdivia. Me había integrado a un grupo que se llamó Trilce que jugó un papel en ese momento como “la poesía de los jóvenes”. Agrupó no sólo a los de Valdivia, sino que la revista publicó textos de Waldo Rojas, que vivía en Santiago; de Floridor Pérez, que vivía –aunque parezca mentira– en Mortandad, un pueblito cerca de Los Ángeles. Y ahí publicó sus primeros poemas también Gonzalo Millán. En fin, logró transformarse en una especie de vocero de los poetas jóvenes. Yo ya antes conocí a Enrique, pero en virtud de mi traslado y en virtud que la Universidad Austral tenía, no grandes medios, pero un poco más que la Universidad de Chile, logramos invitarlo. Y hubo un número de esta revista donde él fue la figura central, eso consolidó una amistad que yo estaba tomando con él. Después cuando venía a Santiago lo veía, de modo que de esa época lo conozco y gracias a él conocí a una serie de escritores de su generación, como Claudio Giaconi, que no estaba en Chile y que es un personaje bien singular. También a Jorge Teillier, porque yo había ingresado al Instituto Pedagógico.

AF: ¿En ese momento Lihn ya estaba peleado con Teillier?

FS: Sí, claro, primero conocía yo a Enrique. Entonces, alguien me mostró a Jorge Teillier, que estaba estudiando Historia. Por supuesto que yo ya conocía la poesía de Teillier y no me llamó mayormente la atención, digamos, en nada, hasta que, poco después, aparece con un enorme parche en el cuello. Y se rumoreaba que se había intentado suicidar porque lo

había abandonado la mujer por Enrique Lihn. La historia real era un poco más compleja; Teillier era un sujeto bastante buen mozo, una especie de reencarnación del poeta delicado, que sé yo, frágil. Además, de provincia, que cultivaba una poesía que se llamó, por él, lárca. Y Enrique era un sujeto desasegado, de la capital, digamos, y la versión que corría y que en realidad resultó verdadera era que Teillier había ganado una beca a Italia –esto era cuando yo todavía no lo conocía y todavía no ingresaba a la Facultad a estudiar Pedagogía en Castellano, pero ya había leído bastante a Teillier– y estaba en Italia y se reveló de que él andaba con otra persona que no era su señora, que se llamaba Sibila Arredondo, sino que andaba con la novia de Enrique Lihn. Claro, tú lo sabes.

AF: Entrevisté a la novia de Enrique Lihn que luego se casó con Teillier, Beatriz Ortiz de Zárate.

FS: Y, en realidad, la versión más cercana a la realidad que yo a lo largo de los años pude rehacer, es que a Jorge Teillier le encantaba encantar al público femenino que circulaba alrededor del campo de la poesía, de las bellas artes. No necesariamente era una especie de Don Juan implacable. Le bastaba cierto tipo de relación, sobre todo algo así como una exhibición pública de lo que él realizaba de modo altamente oculto. Era una mezcla rara de algo secreto, pero que a la vez, por alguna fuente, se hacía oficial. Y lo que supo Enrique Lihn en una comida por ahí, en estas comidas muy regadas, es que Jorge Teillier andaba con su polola, con su novia, no sé cómo llamarla, estaba en un estado intermedio, esta señorita que en esa época era una rubia bastante buena moza. Y cuando supo esto, Enrique Lihn, en una reacción que puede tener un adolescente, lo fue a acusar, lo fue a denunciar a la Sibila. E incluso le propuso a la Sibila que, “en vista como éste te engaño, seamos nosotros una pareja”. Y aquí ya no sé muy bien qué es lo que ocurrió, si le mandaron un cable, en esa época no había *mail*, no había nada de eso, donde Enrique colocaba que por traidor, en fin, rompía amistad con él y que con Sibila habían decidido formar una pareja.

AF: Y cuando Teillier supo, ¿qué pasó?

FS: Cuando supo esto Teillier volvió -esto también se supo después, no había las interrelaciones actuales-, y no encontró acceso a su casa. Entonces él divulgó, incluso yo todavía no lo conocía, pero amigos comunes me dijeron que en lo único que estaba interesado era en que le devolvieran la biblioteca. Pero se hizo este acto de suicidio, que alguien de esa época me dijo mira, era imposible que se hubiera desagrado porque se cortó el cuello no en el lado de la yugular, sino al otro. Y la respuesta de Teillier fue que lo hizo frente a un espejo, por tanto, operó en el lugar indicado, solo que en el reflejo del otro. O sea, esto tenía algo de trágico, algo de ridículo y a su vez Enrique Lihn no pudo sostener esta relación voluntarista y finalmente Teillier recibió su biblioteca y siguió con esta niñita Ortiz de Zárate. Ahora, era muy celoso Teillier, pero ese es otro cuento, estamos hablando de Enrique.

AF: Beatriz cuenta que ella fue la que le contó a Lihn que se había enamorado de Teillier y ahí terminaron y ella se quedó con Teillier. Pero no dice que Lihn se haya enterado en una comida.

FS: Ah. Enrique me dijo él, en una comida.

AF: Pueden haber pasado ambas cosas.

“Sus relaciones nunca tuvieron un desarrollo normal”

FS: Bueno, entonces así lo conocí: Enrique fue dos veces a Valdivia. Yo tengo unas fotos por ahí, tendría que buscarlas, cometí el error de pasarle las mejores a Omar Lara, que nunca me las devolvió, para una publicación que hizo en España. Y por él [se refiere a Lihn] supe muchas historias de su generación, que no siempre coinciden con las que uno lee en las crónicas.

AF: Por ejemplo, ¿se acuerda de alguna de esas historias?

FS: Él estaba muy relacionado, más que con Balmes, con Luis Oyarzún. Luis Oyarzún era amigo de Claudio Giaconi y solían realizar excursiones en los alrededores de Santiago los fines de semana, en que había que mantener a raya a Luis Oyarzún, que era un homosexual que a medida que se curaba se ponía más activo, lo cual incluso a mí me consta, al estar una vez en una comida en Concepción... Enrique era muy púdico, eso también hay que subrayarlo, es muy curioso, es muy sintomático de algún rasgo de su personalidad lo conflictiva que eran sus relaciones amorosas. Eso es algo que tendría un biógrafo que investigar. Nunca tuvieron desarrollo normal, puesto que él era una especie de enamorado que insistía en buscar los momentos de dificultad de la relación. Y como lo conocí desde los años 60 hasta que se murió, le conocí varias parejas que se iban sucediendo...

AF: ¿Y se repetía el patrón?

FS: Y se repetía el patrón, no porque yo lo averiguara sino porque, por ejemplo, una de ellas una vez me contó cómo era Enrique. Una mezcla de persona muy pudorosa, muy llena de conflictos personales y medio chaplinesca incluso en su conducta, digamos, una conducta que no era ni heroica, ni sublime, ni banal sino un poco cómica, patética, ridícula, penosa, de una alegría un poco delirante. Siempre con grandes dificultades de contacto, de comunicación, arreglo de las relaciones. Por ejemplo, él tuvo una larga relación con una señora que había estado casada con un arquitecto, Paulina del Río. Y esta relación era muy difícil, entre otras cosas, porque Paulina del Río fue una especie de musa de la

generación del 50... aparece en un cuento de Jorge Edwards como Camarera de la Virgen del Carmen, que era una tradición que creo que ya ni existe.

AF: ¿De quién más era musa Paulina del Río, además de Lihn?

FS: Era amada, digamos, por Armando Uribe, Antonio Avaria, que era un crítico de la generación, y por Enrique. Se casó con un señor arquitecto con plata, en fin, pero se separó. Quizás los momentos más felices de la vida de Enrique Lihn se vivieron en esa casa, porque la Paulina tenía una casa bastante amplia, ni me acuerdo dónde ya, y yo era uno de los amigos de Lihn que estaba prácticamente siempre invitado. En esa época yo era un estudiante, tú sabrás lo que es ser estudiante. Enrique te decía vamos a comer donde la Paulina, había buen vino, además que ella es muy simpática. Y era una persona dispuesta a hablar contigo, cosa que es muy importante. En esa época era muy delgada, con unos ojos muy lindos, era una persona bonita a pesar de que si juntas los rasgos no son bonitos, tenía como una nariz muy larga, varias cosas. Mira, se constituyó en la musa de Enrique, en algo así como el eje en torno al cual se movían amistades de Enrique, estaba frecuentemente Mauricio Wacquez ahí, estaba yo, estaban varios personajes amigos de Enrique Lihn. Y como te digo, yo creo que fue el momento de mayor felicidad en la vida cotidiana de Enrique Lihn.

AF: ¿Qué otras cosas recuerda de la relación de ellos?

FS: Ella se quejaba, con razón, de que Enrique no se preocupaba en absoluto de los problemas que ella tenía. Ella tenía un fondo, no muy grande, pero era la época de la Reforma Agraria, incluso ella no se oponía a que lo reformaran, pero decía “Enrique no me ayuda”. “Hemos ido –me decía– no sé cuantas veces, y si yo le pasara el auto a él no sabría cómo se llega”, entonces me decía “eso te da una idea del interés que tiene en esto, pero de eso vivo, y a él no le gusta ir” y qué sé yo. Entonces, había un conflicto por esos lados. Pero, como te digo, fue un momento de gran felicidad, de poder invitar a sus amigos. En cambio en el último periodo [se refiere a los últimos años de vida de Lihn en los 80], yo fui bastante a su casa, y Enrique montó una casa a partir de ningún bien, no tenía nada cuando se instaló en Passy y comenzó a comprar y logró construir una atmósfera, esto es bien interesante. Lo sorprendente es que él -son casualidades y todo el mundo tiene estas cosas- cuando vivió en París, la última vez que fue a París, vivió efectivamente en un hotel de la Rue Passy. Y después encontró una casa en la calle Passy, que queda cerca de 10 de Julio y tenía una tina de baño espantosamente sucia, no por él, sino que le habían entregado una casa en estado deplorable. Y había cosas que a él como que no le gustaban a veces, yo le dije “oye esta es la tina de baño, para que te saques una foto” y me dijo que lo hallaba de pésimo gusto. Pero él se daba cuenta de que era verdad, de que esa situación decaída, corroída de la tina, con una mugre que ya no se despegaba, era una cosa impregnada en la loza, era un poco también algo así como el desastre de su vida, su vida desastrosa.

AF: ¿Qué tan desastrosa era esa casa?

FS: Una vez me invitó a comer, él no tenía persona que le limpiara, nada de eso, y cuando prendimos la luz de la cocina había como un tapiz negro que se disolvió, eran las baratas que con la luz huían, pero era un verdadero tapiz. Entonces yo tampoco, no soy muy... no tengo muchos problemas en comer con una cosa más o menos sucia, pero ya, digamos, a uno se le achica el estómago de que todas esas baratas habían estado metidas en todos los alimentos, en todos los platos, en todo...en fin, e hizo ahí una comida más o menos incomedible. Cuando vivía con la Paulina, ella tenía dos empleadas en la cocina, eran otras épocas, y un día yo estaba ahí, salió una y dijo, “señora nosotras nos negamos a cocinar, don Enrique tiene que irse de la cocina, no nos deja cocinar, está haciendo unas comidas imposibles”. Estaba Enrique haciendo una pizza en la que intervenía todo tipo de materiales que iba encontrando, las otras estaban haciendo la comida y él iba a colaborar haciendo una pizza, y les sacaba...porque las otras tenían sus recetas, entonces les sacaba las zanahorias, en fin, y produjo una pizza incomedible, porque se le quemó por un lado, que sé yo. Era muy desastrado, muy desajustado. Y en esta calle arregló su casa, logró tener una casa, eso es bien importante, en Passy. Con tan mala suerte de que, yo creo que no se enfermó repentinamente, sino que por una vida que llevaba que era muy desordenada, desde joven, se fue deteriorando, como quien dice, prematuramente, entonces primero tuvo problemas a los riñones y un médico detectó que había un pequeño quiste canceroso y cuando salió de la operación preguntó por familiares y estaba yo y no me acuerdo quién más, entonces dijo, “¿alguno de ustedes es familiar?”, no, no hay familiares: le extrañó bastante al médico, entonces dijo “miren, lo que pasa con él es que tenía un pequeño quiste, pero ha quedado limpio”.

AF: Pero no fue así.

FS: A los meses tuvo que volver a un hospital, se dio cuenta que estaba mal del pulmón, o sea había tenido ramificaciones que este médico no advirtió, y de ahí se precipitó, se precipitó en realidad a la muerte. Yo por ahí tengo...una vez puso un papel muy chiquito que decía “A mis amigos”, y yo lo saqué y lo dejé en el cuaderno con el que andaba y después puso uno más grande. Por ahí lo tengo, es bien patético el tono, porque es un tono de una persona que es respetuosa con aquellos a quienes les dice que por favor no lo visiten, y uno entiende y sobreentiende con ese mensaje que en realidad no está para visitas. En ese periodo yo tendría que decir que quien colaboró muy bien para darle un final vivible, fue Adriana Valdés, pero que a su vez cometió... bueno, cuando ella lea todo esto no me va a volver a dirigir la palabra, porque ella, digamos, a la vez monopolizó la enfermedad de Enrique, no sé si alguien te ha dicho eso.

AF: Ella acaba de publicar un libro sobre eso, *Enrique Lihn: vistas parciales*.

FS: Bueno, donde la estrella central es ella, incluso más que Enrique. Y monopolizó la administración de esa casa, lo cual tuvo algunas consecuencias: que antiguas novias no pudieron ir.

AF: Pero yo tenía entendido que lograron visitarlo Claudia Donoso y Lupe Santa Cruz.

FS: La Claudia Donoso y la Lupe Santa Cruz lograron infiltrarse en operativos con la complicidad de Enrique Lihn; él hacía unas mini maniobras... De una de las infiltraciones me enteré por el propio Enrique, que fue la de la Claudia Donoso. Y Enrique conservó el humor, eso es lo extraordinario, porque un poco picarescamente me dijo que él estaba organizando unas visitas clandestinas y que yo colaborara con seguir produciendo un ambiente de normalidad, de que yo estaba frecuentemente ahí, que no se produjeran lapsos que permitieran pensar que podría aterrizar alguien, una cosa así. Y en los poemas póstumos se aclara que en realidad hubo esas cosas y... Enrique no era una persona que hablara, era muy púdico, entonces en los poemas resulta más explícito. Me dio a entender como que la cosa ya no funcionaba tan bien, que estos encuentros eran más bien asuntos de ternura, algo así. No se justificó ni nada, porque cualquiera entiende que un tipo al borde, es decir no al borde sino que en el proceso de muerte, en verdad no puede ser reprimido, indirectamente reprimido. Esa casa era bastante desamparada, y cuando ella [Adriana Valdés] toma la administración aparece un enorme aparato de calefacción, o sea, le hace los últimos días vivibles, en el sentido cómodo. Enrique quería escuchar ópera y ella incluso alguna vez lo llevó al Teatro Municipal. Enrique ya no podía andar solo. Incluso una vez fuimos yo y ella a Valparaíso y ahí se vio que Enrique no estaba ni siquiera para bajarse del auto y caminar al restorán. Íbamos a ir a un museo que había ahí con cuadros de Romero de Torres. En realidad fuimos, pero tuvimos que volver prácticamente de inmediato porque él mismo dijo que ya no tenía fuerza. Y volvimos a Santiago. Hacía esfuerzos increíbles por ser gentil con los visitantes, pero como dice en un poema también (está puesta de abajo la perspectiva), empieza a ver las piernas de seres que aterrorizan, no sé si te leíste *Diario de muerte*, hay una cierta ironía y una cierta sorna también con estas visitas.

AF: Se transforma como en una animita...

EL: Claro, se transforma en animita, "déjenme morir en mi ley," dice por ahí. Entonces, digamos, para mí son tres momentos que yo podría destacar: primero cuando lo conocí, cuando fue a Valdivia, en las condiciones más incómodas. Llegó en un bus -en esa época los buses no tenían asientos que se estiraran, ni nada- y se instaló en mi casa. Y ahí se planeó una serie de recitales, caminares, conocer lugares, en fin. Después cuando, como en el año 70 más o menos, yo vivía en Alemania y volví de una beca, lo veía prácticamente siempre. Él tenía un taller de escritores en la Universidad Católica, ahí estuve yo como una especie de becado y de ayudante. Y finalmente cuando volví de Alemania, cuando me echaron el año 85, en que salió un libro mío y lo presentó él [*Escenas de Peep Show*], por

ahí tengo la cinta de la presentación, que es mejor que un artículo que escribió sobre ese libro.

“Tenía una enorme dificultad para asumir la propia vida”

AF: ¿No es el mismo texto el de la presentación de su libro que el artículo que escribió?

FS: No, no es lo mismo, es mucho mejor. Yo he pensado transcribirla, es mucho más analítico y mucho más perspicaz en conexiones. Entonces, podemos hablar horas de horas, pero yo destacaría en él algo así como una enorme dificultad para asumir la propia vida, una especie de existencia que por una parte evitaba el fracaso, la insolvencia, la visión catastrófica, pero por otra parte se entregaba, digamos, a esta visión un poco marginal, lateral. Todo esto está contenido en *La musiquilla de las pobres esferas*, es decir, en una ironización de la música celestial o en *Poesía de paso*, que es una ironización de la literatura de viaje, una especie de luz sombría sobre la experiencia, la realidad, la vida, pero desde un sujeto que anhela una especie de redención, no cristiana, una especie de encuentro de la felicidad, que permanentemente se difiere...es bien curioso como itinerario existencial. Son muy curiosos los títulos, *La pieza oscura*, *Poesía de paso*, *La musiquilla de las pobres esferas*, *Pena de extrañamiento*.

AF: Hay un notorio afán en la poesía de Lihn de no repetirse, arriesgarse a hacer algo nuevo antes que seguir repitiendo lo que ya sabía hacer. ¿Él comentaba con usted algo sobre esto?

FS: Bueno, yo creo que la poesía de Enrique tiene una complejidad que no obedece necesariamente a las programaciones que él haga o que haya hecho. Ahora me acuerdo de tantos versos, “tenemos / todo el tiempo del tiempo por delante / para ser el vacío que somos en el fondo”, no es precisamente un conjunto de versos que nos indique que él pensaba en un desarrollo, pero, de hecho, es curioso decirlo: se repetía sin repetirse, es decir, es una poesía de indagación permanente, y sobre todo, es una indagación entregada a la experiencia pasional, pero simultánea con una disposición reflexiva en torno al lenguaje y en torno a la propia experiencia.

AF: ¿Y era más púdico en la conversación de los temas que afloraban en su poesía?

FS: Él era muy púdico, sí, era una mezcla extraña de pudor, sí... en la poesía él penetraba en su propia experiencia, eliminando censuras, diría yo.

AF: ¿Él en su vida cotidiana era más censurado, por así decirlo?

FS: Claro, él era más autocensurado. Él una vez sufrió un ataque al corazón en Barcelona, había ido Adriana Valdés, que era su pareja, en un momento en que al parecer había una crisis, pero era su pareja, y sorprendentemente Adriana Valdés se fue, tuvo que irse, porque trabajaba en las Naciones Unidas. Pero tocó la casualidad de que yo acababa de llegar y, en realidad, me enchufaron a Enrique Lihn, entre Germán Marín y creo que la misma Adriana, y me tuve que quedar con él. Bueno, yo me quedé sin obstáculo, incluso con cierta felicidad de verlo durante una semana. Por ejemplo, había que dormir donde él estaba durmiendo, porque él no había quedado bien de un infarto, es decir, estaba fuera de la clínica, pero los diagnósticos no eran de absoluta curación, entonces no podía dormir solo. Entonces, cuando llegué yo pensé que éste era un hotel normal, pero era algo así como son ahora los *Apart hotel*, que no había en esa época: arrendaban una pieza con una cocinita, un bañito, una cosa así, pero todo medio a la vista. Bueno, y a mí me caía muy bien Enrique, así que fui a conversar, en fin... pero, estaba como ahora la luz y yo le dije “oye Enrique mejor acuéstate”, “Sí”, me decía él, pero acuéstate de una vez, le decía, hasta que me di cuenta que él era muy púdico, que no quería sacarse la ropa delante mío, entonces yo fingí una cosa, de ir a la cocina, en fin, y en ese minuto él corrió una cortina que había en la pieza, cerca de la cama. Entonces de repente escuché “ya, ahora se puede”, y él estaba metido ya en la cama.

AF: Así de pudoroso.

FS: Claro, muy pudoroso. Y yo tenía que dormir en una especie de diván que había ahí, dormí vestido, porque no había otra comodidad. También la misma Paulina [del Río] me contó que era muy pudoroso, que cuando estaba en la casa de ella no se quería ir directamente al dormitorio para que no lo vieran los niños y el mismo Enrique me contó que ahí era imposible estar en el dormitorio de la Paulina, porque los niñitos entraban por el lado del baño: tenía una puerta para los dos dormitorios, entonces él la cerraba, pero entraban por otro lado, era toda una batalla campal en torno a la posesión de la mamá y esto lo tenía enajenado, pasaron muchas cosas en esa casa.

AF: ¿Qué otras actividades recuerda haber compartido con Lihn?

FS: Una vez sacó una revista, *Nueva Atenea*, que vale la pena verla, porque hay una entrevista ahí que hacemos Enrique y yo a Raúl Ruiz, que significó que Miguel Littín, que era medio amatonado en esa época, dijera que donde me viera me pegaba. Porque *El Chacal de Nahueltoro* en realidad es una buena película, pero, digamos que Enrique con mala intención y Raúl también me preguntaron qué me parecía y yo dije que me parecía muy bien, pero que me llamaba la atención que en esa película la cárcel era un lugar de educación superior, porque eso muestra la película, que ahí el tipo se dio cuenta de lo que había hecho, en fin, siendo las condiciones de las cárceles chilenas en esa época todavía

peores a lo que son ahora. Y este tipo se indignó. Claro, esto era una promoción también de las películas de Raúl Ruiz que nos parecían más interesantes.

AF: ¿Y recuerda alguna anécdota en relación a la revista?

FS: Cuando salió esa revista fuimos a buscar los primeros ejemplares y Enrique iba a cargo del pequeño Austin Mini que tenía la Paulina, unos autitos muy lindos, chiquititos, y cuando volvimos, no sé si por el estado de excitación de Enrique por ver sus ejemplares de la revista que le gustaban o no le gustaban, que sé yo, estuvimos varias veces a punto de ser arrollados literalmente, y la Paulina de repente le dijo “por favor, Enrique para, Federico ¿no puedes conducir tú?”, cosa que le pareció pésima a Enrique, pero bueno, aceptó. Y llegamos. Lo estaba esperando a la entrada Armando Uribe, esto era ya más tarde, entonces sale de la sombra y dice “Contigo quiero hablar, Enrique, tú has traicionado...”, porque había sido antiguo pololo de ella, por eso te digo, la Paulina tuvo de pretendiente a Armando Uribe, a Antonio Avaria. Incluso ella misma me contó que iba al Teatro Municipal, a la platea, y Antonio Avaria le escribía unos mensajes de amor y los bajaba con una pita desde la galería.

AF: ¿Eran siempre difíciles las relaciones de Lihn?

FS: Tenía dificultades con sus relaciones amorosas... el que sabe mucho de él, pero cuesta un mundo que reciba a alguien ahora es Nicanor Parra. Porque cuando se produjo la ruptura con Paulina -se había producido unos diez días antes, algo así-, estaba yo con Nicanor en su casa de La Reina comentando esto y me dijo “pero a Enrique le gustan estas señoras, estas señoras de la alta burguesía y con su poquito de plata. En este momento, me dijo, debe estar en tal lugar...”. Y yo le dije de dónde sacas eso, y vamos a probarlo, me dijo, vamos y efectivamente fuimos y estaba Enrique Lihn con una especie de réplica de la Paulina del Río, menos bonita, más chiquita y sin fundo, pero sí con parcela... o sea, que había habido una especie de degradación del estatus y no es que Enrique buscara por razones económicas, una cosa así, sino que había una cierta tipología de estas personas que tenían que tener algo de abandonado también. La Paulina era separada, esta otra creo que también.

AF: ¿No recuerda cómo se llama?

FS: No me acuerdo, era parecida a la Paulina, pero más bajita y menos interesante. Se cumplió la declaración de Nicanor. Enrique tenía una cosa agónica, no era un calculador. Después lo encontré ya, cuando volví de Alemania, con la Claudia Donoso. Es una rucia de la familia Donoso, bastante inteligente, es decir, no bastante, bien inteligente, con mucho sentido del humor, estaba casada, pero separada... también el mundo ha cambiado, ahora hay ley de divorcio, en esas épocas no había y todavía los maridos se sentían ultrajados

cuando a pesar de estar más o menos separados, o en proceso de separación, o ya separados se enteraban que su ex señora andaba con alguien.

AF: Ahí ocurrió esa famosa historia en que el ex marido le dispara a Lihn con una pistola de juguete o de foguero.

FS: Ah, la conoces. Esa es una. Claro, toca el timbre -Enrique me la contó-, este energúmeno, me dice, un tipo que, imagínate, toca el timbre, abre la puerta, entra un tipo furioso y me apunta con una pistola, me dijo, y sabía que yo padecía del corazón, o sea que en el fondo era un asesinato, pero era una pistola de juguete, que él no sabía, entonces si yo hubiera muerto a él no lo habrían culpado sino de un intento de homicidio, me decía, porque no lo mató en realidad, lo mató pero no lo mató. Otra que me contó fue que se encontró con él en la calle, él lo sigue y entonces el tipo, que era amatonado, le pega, Enrique cae al suelo y cuando cae al suelo busca sus papeles que dicen que es cardíaco, que era un papel que ya le habían dado en España, que decía que él era cardíaco, se ruega llevarlo al próximo hospital, tiene tal sangre, tipo de sangre, que sé yo, y se lo muestra. “Por suerte, el tipo estimó riesgoso seguirme pegando”, me dijo.

AF: Beatriz Ortiz de Zárate me contaba que no era muy bueno para pelear.

FS: Bueno, Jorge Edwards me contó que una vez, él vivía en la calle Rosal y tenían una comida y se puso a discutir Armando Uribe y Enrique Lihn. En esa época Armando Uribe era un flaco afirilado, entonces ya estaban tan desagradables que Jorge Edwards les dijo, miren, si quieren pelear, peleen afuera. Y Armando Uribe, que lleva a fondo todo, dijo que sí y salió y atrás tuvo que salir Enrique Lihn. Y me dijo, mira, si no se lo sacamos muere Enrique Lihn, todos nosotros pensamos pobre Armando, porque Armando era tan afirilado, tan así poeta cristiano, en fin, y al revés, estaba con un juego de piernas fantástico pegándole, así que me dijo que al final salió al revés. Habría que admitir que Enrique, también, contaba las cosas de manera que uno se reía, tenía una especie de auto humor, de humor contra sí mismo, a veces bastante siniestro, que daba cuenta de una especie de vida permanentemente sometida a algún acontecimiento que malograba las intenciones. Incluso él estaba casado en Cuba por circunstancias no muy claras.

AF: ¿Qué recuerda sobre eso?

FS: Por un lado una mujer que quería, bueno, de eso se dio cuenta después él, que quería irse de Cuba y para irse de Cuba tenía que estar casada con un extranjero. Por otro lado, era una chica joven, bastante buena moza, a la que él se sentía atraído, que sé yo, en fin. Pero me contaba los problemas habitacionales, entonces me dijo que una forma de hacer el amor era ir a unos hoteles que tenía el Estado para parejas que no tenían sus documentos. Me dijo

que primero había que hacer una cola de unos 40 ó 50 minutos y después te pasaban a una pieza donde tenías 20 minutos, entonces dice que de repente uno estaba ahí y sentía que el guardia hacía así (toc, toc, toc) y había que salir. Me dijo “en esas condiciones era muy difícil todo”. Siempre había alguna frustración en algún proyecto de su vida. Siempre a Enrique le pasaban cosas raras, él fue funcionario en la Facultad de Bellas Artes, era secretario de redacción de una *Revista de Arte* ahí, que de repente se acabó. Tenía una oficina, eso me lo contó él, en el último piso de un edificio que está en Miraflores. Entonces dice que un día llegó y subió a su oficina y se dio cuenta que estaba ocupada, que había unas camas, se la habían entregado al conserje, algo así... y empezó a ser un funcionario sin oficina, lo cual, me planteaba, le daba hartos problemas, porque si se atrasaba el sueldo y lo iba a cobrar le preguntaban ¿en qué oficina trabajaba usted?, y no trabajaba en ninguna, “yo trabajaba en mi casa, y para un funcionario público trabajar en la casa es lo más sospechoso del mundo”, me decía. Hasta que al final le dejaron de pagar el sueldo, quedó cesante, digamos, de manera gradual, sin que nadie lo echara, pero por cese del ítem de un año para el otro, no apareció más el ítem Enrique Lihn.

AF: ¿Qué otras historias recuerda?

FS: Lo último que te cuento hoy es que yo tengo prácticamente todos los libros de Teillier, salvo unos cuantos que se me quemaron en un incendio, pero prácticamente todos, sin dedicatoria. Entonces, una vez se reeditó *Para Ángeles y Gorriones*, ya había muerto Enrique, y me pasa uno y me escribe una dedicatoria. Y yo le dije ¿y ahora con dedicatoria?, y me dijo “tú sabes por qué”. Y yo sé por qué, porque cuando se produjo esa separación entre ellos...

AF: Usted estaba más del lado de Lihn

FS: Claro, yo había invitado a Lihn a Valdivia, era amigo de él. Y después lo fui a ver [a Teillier] por otras razones poco antes que muriera, a Cabildo, y ahí me regaló unos cuantos libros con dedicatoria.

AF: Los de Lihn sí están con dedicatoria, ¿o no?

FS: Sí, casi todos, sí. Porque me los mandaba a Alemania, yo no sé como llegaban.

AF: ¿E intercambiaban impresiones de las obras de ustedes?

FS: Sí, pero yo he sido perseguido por los incendios. El año 63, el año 92 y el año 96. Pero tengo por ahí unos restos de cartas, pero restos. Estaban en el entretecho y se quemaron. Enrique escribía bastantes cartas.

AF: ¿Usted le mostraba sus textos?

FS: Yo a él sí, al revés no. Él me hizo una versión de *Escenas de Peep Show*, que lo escribí cuando estaba en Alemania, entonces se lo mandé a él y cuando yo llegué me la pasó corregida. Y yo, francamente no sé, porque no la he vuelto a encontrar (vuelvo a creer que se quemó) que lo que publiqué fue una versión que tomó en cuenta, no todas, pero algunas de sus correcciones, porque me parecieron que iban en la línea de lo que yo quería hacer.

Paulina del Río: “Enrique era contradictorio, pero auténtico a más no poder”

Busqué su teléfono en la guía y lo encontré. La llamé y no tuvo ningún problema en recibirme. “Me encanta hablar de Enrique”, me dijo. Con Enrique Lihn fueron pareja desde 1969 hasta 1972. Paulina del Río cuenta aquí, generosamente, todo lo que recuerda de esos años en que vivieron juntos. Lihn la consideró su “primera pareja estable” y escribió para ella algunos poemas en el libro Estación de los Desamparados. Ella fue testigo de las dificultades políticas que tuvo Lihn con la Unidad Popular, que le costaron un extenso período de cesantía durante esos años. También compartió con él su interés por el psicoanálisis y conoció a varios de sus amigos; pasó a máquina para él los originales de uno de sus mejores libros escritos en Cuba y le dio una estabilidad doméstica desconocida. Encantadora, de profundos ojos azules, me recibió en el living de su casa en Vitacura, donde conversamos una tarde hasta que se hizo de noche.

AF: ¿Cómo se conocieron usted y Enrique Lihn?

PR: Nos conocimos en el año 69, por una casualidad, porque yo lo conocía de nombre, teníamos muchos amigos comunes pero no me había tocado [conocerlo]. Yo me acababa de separar de mi marido y llegó un día verme a mi casa. Yo vivía en Pedro de Valdivia norte y un querido amigo del Pedagógico, donde yo estudié Castellano, que se llamaba Antonio Avaria –que también murió el año pasado– llegó con Enrique, en una visita intempestiva. Quedamos de salir al otro día sábado a la Isla Negra. Fuimos a Isla Negra y conversamos todo el día, de los amigos comunes, digamos, y fue muy interesante. Después me dejó un lindo poema a la mañana siguiente y me lo tiró por debajo de la puerta, pero yo lo perdí, estaba buscándolo ahora, pero me he cambiado de casa, entonces se me traspapeló. Estaba con una figura de un cuadro prerrafaelista y por detrás me escribió un poema que no está publicado en ningún libro y que es muy bonito. Está sí en esas obras completas que él hizo a mano...

AF: ¿En *Derechos de autor*?

PR: Eso, ahí está ese poema¹⁷¹, lo tengo pero ese libro se lo presté a un hijo mío. Yo te lo quería mostrar porque es un poema muy bonito, que casi no estaba publicado. Yo ayudé mucho a Enrique en el libro *La musiquilla de las pobres esferas*...

¹⁷¹ Se trata del poema “Puesta de sol con dedicatoria”, publicado por primera vez en *Antología al azar* (Lima, Ruray, 1981) y luego reproducido en *Derechos de autor* con una nota manuscrita en que aclara que es un “inédito de 1968” publicado por primera vez en *Antología al azar*. Puede que entonces haya conocido a Paulina del Río a fines de 1968 o que se haya equivocado en fecharlo.

AF: Le iba a preguntar sobre ese libro porque es de la misma época en que estuvieron juntos...

PR: Yo escribía a máquina y se los pasaba, porque Enrique era desordenado para vivir y todos estos poemas los había escrito en Cuba sueltos, entonces organizó este libro que se lo publicó la Universitaria. Para mi gusto es un libro muy lindo, que incluso usa un lenguaje “tropical”, cubano, algunos giros, canta muy bien el tú, de repente, como lo usan ellos al hablar. Ese libro me gusta muchísimo. Aparte de lo que me gusta el primero, *La pieza oscura*, ahí hay cosas bonitas, ese primer poema es muy bonito, de juegos infantiles...

AF: ¿Cómo describiría la personalidad de Lihn?

PR: Enrique era un tipo abarcador, abarcaba mucho, todo de todo. Nunca hizo nada a su tiempo, digamos, cada cosa a su tiempo; sino que hizo todo revuelto. Te deben haber contado: él no terminó el colegio, porque estaba en el Liceo Alemán, se aburría, se lateaba y no estudió. Después se fue al Bellas Artes porque tenía un tío que era profesor de dibujo y él dibujaba bien, el tío era Carrasco, Enrique era Lihn Carrasco y los Carrascos son... la madre era Carrasco Délano, sobrina de un famoso caricaturista de *El Mercurio* y otras publicaciones que se llamaba Coke. Y Délano: ese apellido Carrasco Délano eran parientes cercanos del presidente Roosevelt, era la misma familia. Bueno yo creo que por ahí venía cierta línea artística, por esta Délano que tenía mucha facilidad para el dibujo. Tenía otras primas: La Martita Carrasco, que era dibujante, casada con Adolfo Couve, era prima hermana. Pero como te digo Enrique no hizo nunca nada en su momento, es decir, él era desordenado, no aceptaba ese *cliché* de los límites, no. Después, yo no lo conocí en esa época pero dicen que se fue a París y que vivió con Jorge Edwards, porque Jorge era diplomático, debe haber sido secretario de la embajada en ese tiempo. Después se enamoró ahí de una francesa, tuvo muchos amores y tampoco le resultó. Fue ahí cuando se sacó el premio en Cuba y vino a vivir a Cuba donde se atacó porque las dictaduras y los totalitarismos él no los podía soportar, fueran de cualquier parte. Él hizo unas cosas sobre Vicente Huidobro que le encargaron en Casa de las Américas, pero sin muchas ganas. Pero sí todos estos poemas tan lindos que iba escribiendo a medida que él vivía en Cuba.

AF: Los de *La musiquilla de las pobres esferas*...

PR: Claro, que los reunió acá en Chile. Y entonces armó este libro. En realidad yo vivía con él durante ese tiempo, año 70 y con la elección de Allende. Enrique no podía creer que había salido Allende, que salía Allende por primera vez. En ese tiempo era bastante radical, había votado por Allende, pero lo que noté es que en el ambiente izquierdista más radical o gente más conectada con la política no lo querían como un elemento político, por lo tanto no le dieron trabajo en ninguna parte, ni en la editorial del Estado donde él trató de

trabajar, ni en revistas... Hicimos una revista *Cormorán* que la sacaba la editorial Universitaria, con Germán Marín. Eso fue entretenido.

AF: Germán Marín ha contado que la hacían en su casa [en la casa de Paulina del Río]

PR: Sí, la hacíamos ahí, y Germán Marín era ordenado, traía los temas y estaba al tanto de todo lo que se publicaba, que Gabriel Infante, que esto, que lo otro, que Manuel Puig, que *Las boquitas pintadas*, él estaba muy al día en todo porque bueno, era un hombre de élite. Así que hacían esta revista con Enrique. Y era muy simpático el ambiente, muy divertido, nos reíamos mucho. Duraría un año esta cosa, porque después vino la trifulca de la Unidad Popular. Enrique no tenía trabajo, vivíamos juntos y él tenía una hija...

AF: ¿Vivían con ella?

PR: Sí, yo la traje a vivir a mi casa, lo cual fue un error, porque siempre la había criado la madre de Enrique. Entonces la niñita no se debió haber despegado de su abuela, la había tomado de seis meses, un año y en ese tiempo tendría 13, 14. Enrique insistió... y yo también tenía mis hijos, a una edad que es complicado, porque eran adolescentes y eso fue lo que en realidad terminó por separarnos, porque mis hijos no entendían mucho el asunto, yo soy de una familia bastante tradicional, conservadora, entonces no entendían nada que yo viviera con Enrique y con mis hijos. Y Enrique... bueno, no se dio una convivencia muy fácil porque los niños no se sintieron atraídos por la personalidad de Enrique. Para ellos, a los 13, 14 años no entendían mucho de qué se trataba un escritor.

“Julio Cortázar dijo: `quiero estar con Enrique y con Mauricio, nada más”

AF: ¿Y cómo era el trabajo de Lihn en la casa con los niños?

PR: Mira, a Enrique le costaba mucho dormir. Los niños hacían su vida corriente, iban al colegio, lo veían a la hora de once y Enrique en general a esa hora no estaba o andaba por el centro; después llegaba a comer. Siempre convidaba a amigos, traía gente, Federico Schopf, o qué se yo, Braulio Arenas, conocía mucha gente. El más fantástico que conocí fue Julio Cortázar, que vino por su cuenta, nadie lo convidó del gobierno, no le pagaron nada; él vino por su cuenta a la asunción del mando de Allende. Entonces lo fuimos a buscar al aeropuerto. Yo tenía un Austin Mini, entonces [Cortázar] estaba en un hotel en el centro y apenas le cabían las piernas, porque era larguirucho, enormemente alto y tenía una enfermedad que seguía creciendo... Tenía unos ojos maravillosos. La figura de Cortázar era sobresaliente, además habíamos leído *Rayuela* hacía poco, estábamos con todo el

entusiasmo de este hombre que no había vuelto a Argentina desde hace casi 20 años, desde la dictadura. Y hablaba con un acento francés-castellano, pero era encantador.

AF: ¿Y fue a cenar a la casa de ustedes?

PR: Claro, lo fuimos a buscar al hotel en la tarde que llegó y dijo “mira por favor arranquémonos de todos, voy a estar dos días y quiero estar con Enrique y con Mauricio [Wacquez]”; era muy amigo de Mauricio Wacquez, porque era francés y lo conocía en París, era de nacionalidad francesa-chilena y había estudiado en Francia, así que lo conocía más como amigo.

AF: ¿Y cuál era la relación de Lihn con Cortázar?

PR: También se habían conocido, sí, pero muy de paso. Sí se interesaba [en Lihn] porque lo había leído, le interesaba como escritor. Entonces dijo “mira yo quiero estar con Enrique y con Mauricio y nada más, que no vengan todas las señoras de la Sociedad de Escritores y todo eso, vamos al cerro San Cristóbal”, dijo, algo así, porque había estado en Chile como a los 18 años, había venido, había conocido Valparaíso... Bueno, total que lo llevamos a mi casa y fue muy simpática la conversación, pero como se corrió la voz que estaba en mi casa fueron llegando Antonio Skármeta y otros escritores, al final había como veinte personas ahí. Yo tenía mi colección de discos de jazz que le encantaron, porque él habla mucho de jazz en *Rayuela*. Y fue muy simpático, todos le preguntaron de todo, querían saber qué opinaba de Cuba y del régimen de Fidel, algunas críticas, pero él no quiso hablar nada, al contrario. Me dio la impresión de un hombre bien intencionado. Su preocupación era llevar zapatos a los amigos o llevar neumáticos, remedios cada vez que iba a la isla, estaba atento a eso. Fue a la primera persona que le oí que llevaba estas cosas imprescindibles para sus amigos, escritores o gente que lo conocía, pero no hizo críticas, sabía que Enrique había estado y que había salido decepcionado de este asunto, bueno todos en ese tiempo admiraban mucho a Fidel así que...

AF: ¿Qué le comentó Lihn a usted sobre su experiencia en Cuba?

PR: A Enrique no le gustó sentirse vigilado. De hecho se sintió vigilado y se dio cuenta de que no caía bien, porque no ponía mucho de su parte tampoco, no agitaba banderas ni iba a las... se la pasaba tomando con los amigos y conversando, con Fernández Retamar, que era uno bien importante, con uno que llamaba Roque Dalton, que era guerrillero y estuvo en Nicaragua.... Él tenía amigos subversivos, no del régimen. Haydée Santamaría se llamaba la señora que era la presidenta de la Casa de las Américas, entonces lo puso a trabajar en un ensayo sobre la obra de Vicente Huidobro, con pocas ganas, no creo que hizo algo que valiera la pena, pero claro, le daban un departamento y un año pagado, en fin...

AF: Incluso se casó...

PR: Exactamente, porque Fidel así como perseguía a los homosexuales... [instaba también a casarse a las parejas]. Enrique por supuesto pololeó con una niña. Conoció a la María Dolores, que tiene un poema en la *Musiquilla*..., pero lo obligaron a casarse, porque tampoco se podía convivir con una persona. Entonces se casó en el Palacio de los Novios, con 500 parejas más, era para morirse de la risa en cierto sentido que Enrique estuviera en estos bailes sin oponerse pero sin ser un militante serio, te digo serio, con una creencia absoluta en la nueva sociedad y en el hombre nuevo y en todo eso... las utopías no eran para él, él lo dice por ahí. Así que con ese carácter escéptico no cayó muy bien en Cuba. Una vez que estábamos después con Nicanor en la Isla Negra, Nicanor le dijo “mira quedaste no mal, sino muy mal en Cuba, me lo dijo tal y tal otra persona” y casi se agarraron a combos con Nicanor ahí, se pelearon, estábamos en un boliche en Isla Negra y se paró Enrique de la silla y quería pegarle, y ahí me di cuenta que Enrique no había dejado una buena impresión. Y su actitud ante la vida: no era un convencido de nada... cosa que yo a esta edad lo entiendo, pero en ese tiempo teníamos menos de 40 años y es la edad para creer y luchar por algo, no sé si con fe pero con algo más de idealismo, eso está en la juventud, en la edad, yo misma creía mucho más en el régimen de Allende que Enrique. Y además le pasó que el Partido Comunista le cerró las puertas aquí, porque ya venían cubanos, que yo me acuerdo haber ido con él a esta editorial del Estado que se llamo Quimantú y estaba Jorge Arrate de presidente, creo. Y Enrique estaba pidiendo trabajo y había unos cubanos vestidos de negro, con un maletín, y habían dado orden estricta de que a Enrique no se le diera ningún trabajo aquí, así que sintió cercado ya en Chile también.

AF: ¿Y recuerda cuando Lihn mandó esa carta a Uruguay defendiendo a Heberto Padilla?

PR: Eso no lo sé mucho, eso lo sé mas por Jorge Edwards, el caso de Padilla, porque lo ha contado tanto. Enrique yo creo que fue amigo de Heberto Padilla, pero de él yo supe más porque Jorge lo cuenta mucho en su libro *Persona non grata*.

AF: Y a propósito de Edwards, ¿usted leyó *La casa de Dostoievsky*?

PR: Mira, la empecé a leer y me acordé de esos tiempos, eso sí que yo era una chiquilla en ese tiempo, tenía unos 18 años, iba al Pedagógico... Me molestó mucho el comienzo [de la novela] porque es muy sórdido como habla de Enrique [se refiere al protagonista, El Poeta, de quien Edwards ha dicho que se trata de un personaje sólo en parte basado en Lihn, una versión libre de ese modelo], e incluso hay una ironía por la falta de dinero que ellos tenían, por la falta de medios económicos, porque claro, Jorge Edwards tenía un *background*, eran sus amigos y todo pero él era otra cosa en términos sociales, vivía en una casa acomodada, entonces se permite mostrar esta sordidez de estos poetas y de lo poco que sabían porque

siempre [Edwards] fue muy aplicado en el colegio y después en la universidad, siempre fue un niño muy talentoso en ese sentido... No me quiero quedar en este desorden de Enrique, porque después de que él cayó en la cuenta de que no tenía estudios sistemáticos se puso a estudiar solo, a leer todo lo que caía en sus manos y leía todo el día, en la calle, en todas partes andaba leyendo. Entonces leyó Levi Strauss, leyó los *Tristes trópicos*, y empezó a descubrir la teoría, además era muy inteligente Enrique. Si hubiese sido metódico, no sé si hubiese sido tan buen escritor. Yo me pregunto si este desorden de Enrique no era su vida, no fue como su forma de expresión, esta especie de caos pero lúcido, era extremadamente lúcido para captar, estaba abierto a cualquier cosa, conocía a la gente, la penetraba muy bien, era muy generoso, cariñoso a pesar de su aspecto tosco, desordenado, desgreñado, era muy fino espiritualmente hablando, muy sutil. Eso era ya una contradicción vital, la sutileza y la amabilidad con la gente dado su aspecto gruñón, derrapado.

AF: ¿Costaba llegar a esa cercanía con él?

PR: No costaba nada, Enrique con todos era muy abierto. Yo te digo, lo único que sé de peleas es con Teillier, todos los demás eran íntimos amigos, y quería mucho a sus amigos... Total que rompimos por esto que te cuento, entre que a Enrique no le dieron nunca trabajo, él se empezó a poner muy hostil, muy amargado, sombrío, no dormía nada, le costaba mucho dormir, tomaba mucho, cerveza todas las mañanas, y escribía, escribía... Fue duro para él todo ese período. Entonces hubo un momento, en el verano... siempre nos íbamos a Isla Negra -yo tengo un pedazo de campo heredado al que he ido toda mi vida, desde que nací, que me lo quitó la Reforma Agraria, pero me quedé con un pedacito- y yo al tercer año dije ya no me separo de mis hijos y me fui con ellos y Enrique había ido a un congreso a Lima de jurado de un festival de la canción, invitado por un amigo, Cesar Calvo. Eso encontré: unas cartas de él que me escribe desde Lima.

El novelista que creía en los genios

AF: Los poemas que escribe ahí, en 1972, en Perú, de *Estación de los Desamparados*, son más bien de desamor. Parece que ya se habían separado ustedes, ¿no?

PR: Sí, yo ya le había dicho que no más. Después él me insistió mucho y en las cartas que leía ahora me di cuenta en el estado en que él estaba, estaba mal, él mismo lo dice y con una ironía sobre Vargas Llosa, riéndose de este novelista que cree en los genios, este novelista de ojos verdes, dice, que se cree un genio o que todavía cree en los genios. Enrique era así, contradictorio pero auténtico a más no poder. Yo lo definiría como un auténtico: nunca hizo una cosa falsa, o expresaba una cosa y pensaba otra, era auténtico en su manera de ser, era cabal. Después de tres años el conflicto fue por mi familia, como te digo yo tengo cuatro niños...

AF: ¿Tuvieron algún problema con su ex esposo?

PR: No, porque yo me había separado antes de conocer a Enrique. Ahora mis hijos me dicen “pero mamá usted anduvo con Enrique Lihn...”, imagínate, mis hijos son ahora grandes, y ahora se ubican un poco. Yo trato de contarles cómo eran esos tiempos, si además todo eso era durante la UP, con todas estas peloterías, que me quitaron el campo, que yo vivía de eso...

AF: Federico Schopf me decía que había unas tensiones entre Lihn y usted frente a ese tema, porque él no la apoyaba mucho a usted con esto de la Reforma Agraria...

PR: Hasta yo era partidaria de la Reforma Agraria. Yo sabía cómo era porque desde que nací había ido y consideraba que era inevitable, porque yo no había visto cambiar a los campesinos, nada, ninguna mejora, era totalmente retrógrado... el hombre trabajaba en una casa que la pagaba con su trabajo y nunca era de él ni el árbol que plantaba, entonces a mí me impactaba. Además era gente que yo quería mucho, de hecho yo todavía vivo de una reserva que me dejaron, un hijo mío trabaja y voy todos los años, quiero mucho a la gente de ahí, que yo conocí de guagua. Llevamos como seis generaciones, pero no somos patrones de fundo, como se dice ahora, como si fuéramos grandes empresarios, nada. Yo soy pyme, apenas pongo maíz.

AF: ¿Iban con Lihn para allá?

PR: Claro, porque en ese tiempo yo iba a pagar todos los meses: tenía 24 personas obligada trabajando, porque tú no podías despedir a nadie, aunque fueran flojos, eran inamovibles. Entonces yo todos los meses iba con una planilla de pagos y me sentaba en una mesa, y le pedía a Enrique que me acompañara, porque yo no viajo sola, tengo un problema de fobia de andar sola en la calle. Entonces Enrique iba, me acompañaba, pero le daba horror que yo me sentara en una mesa -porque él esto no lo había visto nunca, él era urbano-, y que yo tuviera una cola de hombres y que yo les diera [su sueldo] por abecedario, y me firmaban y ya. Eso lo hice hasta cuando se me terminó la plata, cuando ya no pude más pagar planilla, porque yo además tenía una deuda con mi cuñado, Agustín Edwards, que me ofreció una deuda a 20 años; entonces yo con eso manejaba el fundo, y le habían quitado ya el Banco Edwards a Agustín, ya lo habían expropiado. Entonces, cuando ya no pude pagar más planillas yo entregué el fundo.

AF: ¿Y cómo veía Lihn toda esta situación?

PR: Era totalmente nuevo para él, pero nunca tuvimos problemas por eso. Lo que sí Enrique no se bajaba del corredor a la tierra, se ponía a leer... Lo pasábamos bien. Íbamos con un amigo de él, con Hernán Valdés, uno que se quedó afuera [en el exilio] y escribió un libro, *Tejas Verdes*. Yo le prestaba mi casa a él porque estaba pololeando con una sueca encantadora. Pero no, no tuve problemas por eso, porque como te digo entregué mis tierras, no me defendí, ni pensé... quizás era un poco inconsciente, no sé de qué iba a vivir, pero bueno, ahí me las arreglaba de alguna manera. Del tiempo que yo viví con Enrique tengo un recuerdo entrañable, inolvidable. Conocí a mucha gente, a muchos escritores, el mundo donde se movían los escritores, las pequeñas envidias, no tan pequeñas a veces, lo bueno que eran para no hacer nada (risas). Pero Enrique tenía buenas relaciones con todos, con este grupo de surrealistas de la Mandrágora, el Braulio Arenas, y otros más, se me olvidan, con Hernán Valdés, con Mauricio Wacquez, que era un encanto de persona...

AF: Federico Schopf me dijo que él creía que el tiempo que Lihn vivió con usted fue el de mayor felicidad cotidiana, el de mayor estabilidad para él, ¿cómo era la vida cotidiana de ustedes?

PR: Sí, él [Lihn] me lo dice en esa carta que estuve leyendo ahora; me dice que es la primera vez que él se siente en una pareja real, con todas las otras aventuras, amores, como quieras llamarlo, que tuvo, dice que lo nuestro fue real y me emociona leerlo, pero yo me despegué. El tiempo que viví con él fue muy lindo, porque leíamos; a mí la poesía siempre me ha gustado y yo entendía, no es que yo fuera una ignorante tampoco. Lo que sí nunca he hecho... Estudié literatura dos años y siempre tuve amigos escritores como Armando Uribe, desde mucho antes, gran compañero de curso de mi marido, Antonio Avaria...

AF: Justamente Schopf me decía que usted era como una musa de la generación del 50, para Armando Uribe, Antonio Avaria...

PR: A veces se ríen de mí y Arturo Fontaine me dice "tú eras la musa de algunos poetas". La verdad es que he tenido varios amores con escritores y amistades muy fuertes y muy entretenidas. Es que lo pasábamos muy bien y en Santiago, antes de esta economía liberal, el tiempo era distinto como se pasaba, porque perdíamos el tiempo, no importaba nada. Yo me quedé así hasta el día de hoy; yo no me meto en este asunto monetario, de andar moviendo plata y andar todo el día corriendo para ganar un interés, a mí no me interesa... Yo, aparte de toda esta cosa literaria, he sido una persona psicoanalizada, soy freudiana, absolutamente, por necesidad. Hice un largo psicoanálisis, toda mi vida, desde los 30 años...

AF: A Lihn le interesaba mucho Freud...

PR: Sí, bueno, yo lo hice más o menos meterse, yo ya había leído, había estudiado, ya estaba flotando en el psicoanálisis, porque al principio me costó, es un duro trabajo. Pero yo lo necesitaba.

AF: En ese sentido se puede decir que Lihn tuvo una relación más literaria con Freud, ¿o no?

PR: Sí, más literaria, cuando cortamos y él estaba mal yo traté de que viera un médico [psicoanalista], lo llamé para que fuera a hablar con él, para que lo viera, pero Enrique se negó. Traté de ayudarlo por ese lado, porque veía que estaba mal. Después perdí los rastros de Enrique... Nos volvíamos a ver de repente ya en el periodo de las protestas contra la dictadura. Pero yo ese período no lo viví con él. Era un tipo muy fuera de serie, lo estoy viendo: muy encantador, a mí me llenó la vida... Pero hay cosas que son más importantes, como los hijos, que son básicamente lo que te amarra a la vida.

AF: ¿El anhelaba una cierta estabilidad en ese plano?

PR: Sí, después la niñita que tuvo [Andrea] se le descarrió... entonces Enrique venía a mi casa a decirme que él estaba muy desesperado con ella, esta chiquita que vino a mi casa. Tengo buena relación con ella. Después se fue a París, no sé, se desorientó. Enrique había sido un padre a medias, entonces no podía... estuvo con él, la llevó a Cuba, después la mandaba de vuelta, la llevó a Europa, cuando se enamoraba la llevaba tratando de formar una familia... No pudo. Es que, como te digo, todo en él fue desordenado, no en los tiempos precisos, que por un orden normal, natural, fuera haciendo las cosas: o se casa, o tiene hijos o qué sé yo... él hizo todo revuelto. Pero yo creo que su poesía salía de esta revoltura, porque si tú la ves él nunca dice ni sí ni no; cuando dice sí, inmediatamente dice que no...

AF: ¿Y en lo cotidiano también era así?

PR: No, era una persona común y corriente, íbamos a la feria, comprábamos la verdura los domingos, le gustaba hacer esto. Y conmigo vivía como un burgués, con nana, con la Yola...

“Enrique nunca había visto tres camisas de él planchadas”

AF: Federico Schopf me contaba que a veces se metía a la cocina a dejar desastres, hacer una pizza, cosas así...

PR: No, mira, Enrique en ese sentido era ordenado, comía a sus horas. Era buen bebedor, sí, eso tal vez lo desorganizó; los bebedores tienen sus costumbres, lo desorganizó en cuanto a un trabajo más metódico. Cuando yo lo conocí no tenía ninguno de sus libros, me dediqué a juntarlos todos, desde *La pieza oscura* en adelante, *Escrito en Cuba*, *Poesía de paso*, porque él no los tenía, o tenía uno y no sabía dónde lo había dejado, entonces yo me dediqué a juntarle sus libros. Y Enrique además nunca había visto tres camisas de él planchadas y puestas en un cajón de una cómoda, nunca. Yo le tenía en la cómoda su ropa, sus camisas planchadas, sus pantalones, sus calzoncillos, sus calcetines, entonces todo eso a él lo maravillaba, me encontraba fantástica (risas), cosas muy burguesas, llamémoslas, pero de otra manera no se puede vivir, si no sabes con qué te vas a vestir al otro día, si tienes camisas o no, es muy complicado. Él no podía ordenar los objetos, las cosas. Pero creo que de todo eso salió una escritura que yo lo encuentro de los poetas buenos chilenos... ¿Qué más te iba a decir? Respecto de los estudios, Enrique cojeaba un poco, porque había aprendido después de los 35 años, ponte tú, ciertas cosas que uno aprende en el colegio, básicas.

AF: ¿Cómo cuáles?

PR: Bueno, por de pronto ortografía. Yo le corregía, él me preguntaba cuándo se pone coma, o el punto y coma, cosas así, tonteras de gramática que nunca estudió o si estudió de chico no hizo caso. Esas cosas que un escritor no puede no tener, él no las tenía claras. Yo no puedo ver una palabra sin un acento, entonces él dudaba a veces: esto se escribe así o se escribe cómo; esto es mínimo, porque naturalmente manejaba el idioma, pero en eso se notaba su base tembleque de niño, cosas que uno aprende de niño y nunca más se olvidan, se graban. Lo otro que te iba a decir era que yo corté más con Enrique porque como no le daban trabajo en ninguna parte; al final le ofrecieron a través de un amigo, de Cristián Hunneus, que hiciera clases en la Escuela de Ingeniería de la [Universidad de] Chile, una clase de literatura, porque los ingenieros son muy cuadrados y saben nada más que de su técnica, muy poco del mundo cultural, llámese literatura, arte o poesía. Y no quiso tomarlo.

AF: ¿De verdad?

PR: Entonces yo ahí me enojé, porque no tenía un peso, y ya lo habían rechazado de todas partes. Se sabía que no le iban a dar trabajo en la UP, entonces ésta era la única oportunidad que tenía de hacer clases y se lo estaban pidiendo, iba a tener un sueldo y se podía organizar. Entonces yo me molesté, ahí le insistí y le dije “si tú no tomas eso yo me voy”. Y me fui, lo dejé en mi casa y yo me fui al campo. Era diciembre, los niños ya habían terminado el colegio y me fui. Pero a mí me molestó su insistencia, no sé si era temor, no sé bien qué era lo que lo impulsaba a decir que no cuando no se veía nada y todo lo otro había fracasado por una serie de gente a la que yo lo había acompañado a pedir trabajo, con cuánta gente no habló. Entonces yo dije no. Ahí fue mi ruptura con Enrique, porque con los niños yo podría haber manejado la situación... Pero yo me fui de ahí.

AF: Pero después tomó el trabajo [en el Departamento de Estudios Humanísticos].

PR: Claro, después que rompimos se convenció e hizo clases hasta el día en que murió. Y gozó haciendo clases, lo quisieron muchísimo e hizo buenos amigos, buenos alumnos que empezaron a admirarlo, a leer su poesía y le fue súper bien en esto que al principio rechazó y a mí ya me colmó. Te digo, porque después de casi tres años de buscar pega, un hombre que tenía el premio Casa de las Américas, que tenía pergaminos, era conocido y el Partido Comunista le decía que no por ningún motivo, y yo ya estaba hastiada, porque lo veía desmoronarse y beber más y más, entonces le ofrecen un trabajo, este amigo que terminaron siendo muy, muy amigos... era una pega y había que vivir de algo y él tenía que hacerse responsable. Ahí me pareció que estaban llegando las cosas a un extremo desesperado, de autodestrucción y entonces yo corté con él y él tomó este trabajo. Lo convenció este amigo que lo quería mucho, lo admiraba mucho como poeta. Hunneus era un hombre culto, sabía mucho de poesía, lo convenció y de eso pudo vivir. Y tomó entusiasmo y hasta que se murió hizo clases. Como te digo, son las contradicciones, de repente llegamos a ese extremo... Y me di cuenta -yo soy independiente políticamente, nunca he estado en ningún partido-, que la izquierda cuando es dura es dura.

AF: ¿Y se acuerda de lugares que lo hayan rechazado?

PR: Sí me acuerdo, porque una vez había un cumpleaños de Manuel Rojas; cumplía 80 años y Enrique estaba convidado. Y yo le insistí y dijo: “no, no quiero ir, me da lata, no quiero ver a esa gente”. Iban a haber comunistas, y él había entrado al Partido Comunista antes de conocerlo: duró como diez días y lo echaron, porque no fue a ninguna reunión ni llegó a tiempo a ninguna cosa. Su experiencia con el partido había sido como todo lo de Enrique, caótica, porque si entra a un partido y parte por no aparecerse cuando hay reuniones... le tomaron mala, yo no sé lo que pensarían porque yo no los conocía, pero lo echaron. Él mismo decía “llegar a tal hora a una reunión es una lata...”. Recuerdo haber ido al cumpleaños de Manuel Rojas, porque yo quería verlo, lo admiro mucho como escritor. *Hijo de Ladrón* sigue siendo una de las mejores novelas chilenas del siglo XX. Y fuimos a un boliche en Ñuñoa, un restaurant, había una mesa larga, unas cuarenta personas, y de repente, ya con un poco más de trago, se paró un tipo, llamó a Enrique y le dijo “mira, si sale Allende -fue un poco antes de las elecciones- no vas a tener pan ni pedazo”.

AF: ¿Y quién le dijo eso?

PR: Un gallo que se llamaba Yerko Moretic.

AF: Ah, pero habían sido bien amigos... El que prologó *Agua de arroz*.

PR: Sí, se conocían. Un gallo que escribía en *El Siglo* y que lo amenazó desde una punta de la mesa, así, fuerte: “Si llega a salir Allende tú no vas a tener pan ni pedazo”, en el sentido que te vamos a tapar todas las entradas. Entonces ahí me di cuenta de que había dureza en los partidos. Yo era ingenua, nunca había militado en ninguna parte, siempre he sido simpatizante de las ideas de izquierda... Pero esta gente era ferviente seguidora de la gran revolución, la revolución madre y así eran de estrictos con sus correligionarios. Si movía un dedo para el lado, martillazo. Le anunciaron a Enrique ahí y yo dije “¿de qué se trata esto?” y le preguntaba a Enrique y me decía “no sé, estará picado”. Yo creo que le tenían un poco de envidia por lo de Cuba, porque sacárselo [el premio] en el momento en el que se lo sacó Enrique era lo máximo que se podía sacar acá en Sudamérica, era como para haberse pavoneado, pero Enrique no se pavoneaba mucho. Íntimamente yo creo que era un orgullo para él, pero nunca lo hizo notar, no se le hubiera ocurrido. Porque fue tan sorprendente para él que se lo hubieran dado, no siendo él tan apegado a la cuestión de Fidel; es decir, yo era más fidelelista que él. Cuando vino Fidel acá había una cuestión mágica; todos creíamos que América Latina iba a ser distinta, pero él no, no creía, y si decía sí, inmediatamente iba a decir que no.

Andrea Lihn: “Mi papá nunca tuvo escritorio, siempre escribía en el comedor”

La hija del poeta es actriz y dicen que se ríe con la misma franqueza de su padre. Es una mujer espontánea, enérgica y de buen sentido del humor. Le tocó vivir en carne propia la dificultad que tuvo Enrique Lihn para instalarse en el mundo. Se crió con sus abuelos, luego de la separación de sus padres. Su madre, la bailarina Ivette Mingram, se fue a Francia cuando ella era muy pequeña. Y su padre a veces se quedaba mucho tiempo en el extranjero. Con el tiempo pudieron irse a vivir solos y ahí Andrea perdió las comodidades del hogar de los abuelos. Con su padre tuvieron una relación que no estuvo exenta de conflictos, pero al mismo tiempo se declara absolutamente “edípica”. Su gran frustración fue no haber alcanzado a trabajar con él en una obra de teatro. Esta conversación se desarrolló en un café, pero fue como estar en el living de su casa. Se refiere a su convivencia cotidiana con Enrique Lihn, los aspectos del autor del día a día, su aversión a los ruidos y la tranquilidad que necesitaba para escribir.

AF: Andrea, ¿podrías contarme cómo era un día “normal” de tu papá, cómo era en lo cotidiano, qué hacía además de leer, cómo funcionaba con las labores no intelectuales, por ejemplo?

AL: Bien complicado, un poco a topetones... Bueno, su día se componía mucho con el tema de la lectura y con la escritura. Se levantaba, tomaba su desayuno caminando de la cocina al comedor, se tomaba el café o lo que tomara, porque no era de ritos domésticos ni mucho menos... todo el tema doméstico le complicaba mucho y no le tomaba gran importancia. Escribía en el comedor, por ejemplo, nunca tuvo escritorio. Con el tiempo lo encuentro curioso porque siempre la gente hace grandes producciones para instalarse a crear... mi papá escribía en la mesa del comedor. Era muy desordenado también, o sea obviamente cuando queríamos almorzar o comer era imposible, la mesa estaba llena de papeles (risas). Entonces había que comer así como apurado, porque estaba con la idea... Era muy trabajador, escribía mucho, mucho, mucho, horas de horas de horas, sólo paraba para comer. Mi papá dormía siesta, se levantaba temprano y tenía que haber un silencio en la casa muy grande, era difícil convivir con él en ese sentido, no soportaba mucho. Escuchaba mucha música clásica, y no había televisión, leía en el baño, en la calle muchas veces...

AF: ¿Leía caminado?

AL: Sí, leía caminando, muchas veces me decían “oye vi a tu papá atravesando la Alameda y no miró nada, iba leyendo. ¡Cómo no lo atropellan!”. Ocupaba todos los tiempos y le gustaba mucho la vida social, también estar solo con la lectura y la escritura todo el día, le

gustaba tener su *partner* para salir o sus amistades en la noche, le gustaba también cocinar, hacía cosas, recetas, inventaba, era bueno para comer.

AF: ¿Y qué comidas le gustaban?

AL: Le gustaba la comida exótica, la comida hindú. Hacía un pastel de choclo increíble. También comía cosas como porotos con riendas a las tres de la mañana (risas). Se hacía puras frituras. Yo recuerdo haber estado acostada y con un olor a fritanga en la cocina terrible, dejaba todo sucio, hacía muchas cosas fritas. Después, con el tiempo, empezó a tener más conciencia y empezó a comer salvado de trigo, cosas muy raras (risas). Comía mucho mote con huesillo, era muy goloso, eso también le trajo problemas de salud. Era desordenado también. Lo recuerdo escribiendo en su máquina...

AF: ¿Escribía más a máquina que a mano?

AL: Sí, escribía mucho a máquina, mucho, con estas copias que antes habían, escribía con papel de calco, con mucho borrón.

AF: He leído en anteriores entrevistas tuyas que te llegó a causar cierto rechazo todo este mundo de tu papá.

AL: Me causaba, en ese tiempo... Mi papá tenía, creo yo, un defecto, de que no me integraba mucho, creo que él estaba demasiado híper-concentrado, le costaba mucho compartir ese mundo, ahora lo entiendo con el tiempo, lo he ido entendiendo. Pero en ese tiempo yo era una niña chica que lo único que quería, digamos, era tener también un papá, no estaba la mamá, había una necesidad de tenerlo cerca, pero era difícil entrar en ese mundo. Entonces yo evidentemente en algún momento tuve rechazo, sí, efectivamente, a los libros, a que estuviera ahí escribiendo, a que no compartiéramos. No sé si tenía tanta conciencia pero lo demostraba; cada uno hacía un poco su vida en ese tiempo.

AF: Tú viviste en carne propia la dificultad que tuvo Lihn para instalarse, para tener una estabilidad laboral, una familia estable, una casa estable. Aclárame un poco en qué momento deja la casa de sus padres, dónde vivió contigo estas escenas que me cuentas...

AL: Cuando era muy joven, creo que como a los 18, 19 años, mi papá empezó a irse, creo que tuvo muchísimos intentos fallidos de irse, de independizarse, pero había un tema económico de por medio. Mi papá también era apegado a su familia; mi abuela era una mujer de un carácter muy fuerte, y él era un apoyo súper grande para ella, entonces tampoco podía hacerse el leso. Hubiese querido, yo creo, y también con respecto a mí,

digamos, hubiese podido hacerse el leso. Él estaba presente en la medida en la que él podía estar, y armar familia a su manera y armar casa y finalmente lo logró con bastante esfuerzo de su parte. Hubo también gente que lo apoyaba, amigos que de alguna manera lo hacían poner los pies en la tierra. Yo me acuerdo de haberle dicho “compremos un refrigerador papá” -poníamos las cosas en la ventana en invierno- y me decía ¿para qué, para qué? y a mí me daba mucha rabia, y después viajaba y traía un baúl lleno de libros. Después, me acuerdo, que traté de engrupirlo para que nos compráramos un auto, cuando llegaron los autos rusos... claro yo quería cosas, conformar cosas... Yo le decía: ‘lo voy a dejar a la Universidad, yo lo voy a dejar y a buscar’. Lo tenía bastante convencido hasta que llegó un momento en que algo pasó que no, me dijo no, no, no (risas).

AF: ¿Él manejaba?

AL: No, mi papá no manejaba, era muy nervioso, no podría haber manejado nunca. Intentó manejar y fue tremendo el manejo que tuvo (risas), en un mini que lo hizo pedazos. Me acuerdo que lo dejó botado en pleno Providencia... Veía la luz roja, él sabía que tenía que parar con la luz roja, pero pensaba tanto que seguía de largo. Entonces íbamos una vez en un auto y se le cayó la batería, era el auto de una amiga, ni siquiera era de él, y de repente ¡el árbol, el árbol, árbol! *Paf*, se chantaba encima del árbol. Era muy nervioso.

AF: ¿Crees que a él le pesó un poco no darte una mayor estabilidad familiar, material, etc.?

AL: Sí, le pesó mucho, siempre quiso hacerlo, tenía como una especie de culpa, se atormentaba también por eso, pero no hubiera sido lo que fue si no lo hubiera hecho así y yo creo que de alguna manera estaba consciente de eso y le pesaba, le pesaba porque era también mi papá, o sea igual yo era su única hija, mi madre nunca vivió en Chile, entonces él era responsable. Nosotros partimos definitivamente del seno materno de mi abuelita cuando yo tenía 15 años.

AF: Y ahí perdiste el refrigerador...

AL: Ahí perdí el refrigerador, la olla a presión (risas), perdí el pancito con mortadela *pal* colegio, todas esas cosas las perdí, efectivamente.

AF: Entonces ahí se fueron a vivir los dos solos.

AL: Los dos solos, nos fuimos a un departamento muy divertido que nos había dejado Thiago de Mello, ahí en Monseñor Müller, en el que curiosamente vivía otra persona, entonces nosotros compartíamos el departamento con otra persona que vivía ahí, éramos

como una especie de pensionistas. No duró mucho la convivencia y de ahí nos fuimos a una casa en Pedro de Valdivia, donde vivimos muchos años los dos.

AF: ¿Dónde quedaba exactamente?

AL: En Pedro de Valdivia con Diego de Almagro, en un departamentito que nos arrendó un conocido y ahí vivimos muchos años, después nos fuimos a Salvador con Providencia, luego en General Salvo también vivimos hartos años; nos cambiamos mucho de casa, por los ruidos.

AF: ¿Siempre vivieron solos o él llevaba a vivir a sus parejas?

AL: No, nunca, en algún momento él, por razones de fuerza mayor, convivió con una pareja en la casa de ella, pero nunca convivimos juntos. Él también era bien cuidadoso en ese aspecto, quizás demasiado porque yo también hubiese querido... ah sí, me equivoco, en algún momento convivimos con la Claudia Donoso.

AF: A principios de los 80

AL: Como en el 83, por ahí, con la Claudia tratamos de armar una familia, que resultó un tiempo. Fue entretenido también para mí, era rico, la casa con más gente, una empleada, las cosas más ordenadas, en fin. Compañía también, porque siempre yo echaba un poco de menos a mi abuela, entonces no era fácil. Yo era chica también, tenía 15 cuando nos fuimos a vivir solos, era chica...

AF: ¿Y desde que se fueron de la casa de tus abuelos no volvieron más?

AL: No, nunca más volvimos, esa fue la partida más definitiva. Lo que pasa es que antes de eso nosotros viajamos con mi papá, fuimos un tiempo a Cuba, cuando ganó el premio de Casa de las Américas, y después nos fuimos a Europa, entonces hubo varias idas y venidas de él y mías, de él y los dos juntos, y volvíamos a la casa de mi abuela, cosa que sucedía con varios otros de la familia también, porque era una casa grande.

AF: Sacando cuentas, entonces, ¿se fueron definitivamente cuando tu papá consiguió el trabajo que le ofreció Cristián Hunneus en el Departamento de Estudios Humanísticos de la U. de Chile?

AL: Sí, claro, se necesitaba una estabilidad económica, para tener una casa propia y vivir sencillamente como vivíamos, pero para eso necesitaba algo más fijo y eso fue el Departamento de Estudios Humanísticos.

AF: ¿Qué recuerdas de la vida en casa de tu abuela, cómo convivían ustedes dos con el resto de la familia?

AL: No tengo muchas imágenes de él en ese tiempo en la casa de mi abuela... Él escribía en su pieza y tenía su desorden ahí, y mi abuela era bastante estricta, una mujer estricta, ordenada, la casa era muy grande, entonces ella la mantenía, ella era la que mandaba ahí, mi papá tenía una pieza al lado de la de ella, me acuerdo desordenadísima, con miles de libros por todos lados, todas las paredes tapizadas con libros. Pero él viajaba mucho en esa época, entonces, ponte tú, de los 15 años que vivimos ahí, una vez estuvo fuera 4 años, de los 7 años míos y los 11.

AF: ¿Y el hecho que tardara en irse de casa tampoco generó conflicto?

AL: No, yo creo que mi abuela era un poco sobreprotectora, creo que se sentía acompañada de alguna manera, yo creo que había algo ahí que no le producía a ella mayor problema que mi papá estuviera ahí, que yo viviera ahí era como natural, yo nunca percibí mayor conflicto. Además, mi papá era una persona que la apoyaba mucho, era muy preocupado por ella. Era divertido también pensar eso, a los 40 años viviendo en la casa de tu mamá, pero tenía que ver también con que había tenido una hija... Entonces mi abuela lo sobreprotegió en ese aspecto, ella lo apoyó y ella se hizo cargo.

AF: ¿O sea que te sientes también un poco hermana de tu papá?

AL: Sí (risas), bastante. Claro, la verdad es que yo era como la hija de mi abuela, yo digo que soy Lihn Carrasco, no Lihn Mingram (risas). Claro, son como mis hermanos en el fondo. Mi abuela fue la que me crió a mí, yo viví con ella desde el año y medio, dos años, hasta los 15, fue mi madre.

AF: Y de tu madre biológica, Ivette Mingram, ¿qué nos puedes contar? ¿Qué sabes de la relación de ella con tu padre?

AL: Ellos se casaron, me tuvieron, fue todo bastante “normal”, pero ... todo se lo llevó el viento (risas).

AF: ¿Ella está viva?

AL: No, acaba de morir.

AF: Perdón...

AL: No, no te preocupes, ella estaba enferma hace mucho tiempo y murió este año [2009], en abril... bueno yo nunca viví con ella, cada 4 a 5 años la veía...

AF: A ella le costaba más formar familia que a tu papá, parece...

AL: Ella definitivamente no pudo formar familia, tampoco sé si era su intención; yo creo que en algún momento sí, se enamoró perdidamente de mi papá, siempre mi papá estaba en su vida... tenía un retrato de él hasta el día de su muerte. Para mí fue increíble verlo; estuve hace poquito allá, en su casa, cuando fui a cerrarla para sacar sus cosas. Pero ella era una mujer especial, interesante también, viajó mucho, una mujer muy culta. Era bailarina, en ese tiempo ella era mimo de Noisvander. Era una mujer tremendamente vanguardista para la época, extremadamente vanguardista, yo creo que eso le pasó la cuenta. Le costó mucho la maternidad, creo que quizás fue algo que le gatilló esta huida de su país. La relación de ellos dos [de ella con Lihn] fue intensísima, porque ella era una mujer muy intensa, con mucho talento.

AF: ¿Enrique Lihn tuvo en su vida una cierta inestabilidad emocional con sus parejas?

AL: Yo no creo, creo que hay un mal entendido... yo creo que mi papá era intrínsecamente conservador, pero conservador en el buen sentido. Se ha hablado mucho de este tema de su inestabilidad emocional y con el pasar del tiempo yo me fui dando cuenta de que no era tan así. Tuvo relaciones sumamente duraderas, de mucho tiempo, tuvo dos, tres relaciones importantes que duraron ocho, diez años y yo creo que la dificultad un poco tenía que ver conmigo y con que sus parejas también eran personas separadas con niños. Pero él siempre tenía intenciones de armar familia, de armar pareja. Yo creo que siempre tuvo intenciones de tener más hijos. Lo que pasa es que mi papá tenía mucho éxito con las mujeres, por eso le atribuyen que era muy inestable emocionalmente, porque yo lo veía, mujeres que se le acercaban insistentemente, y eran mujeres sumamente interesantes, entonces, bueno, la carne es débil (risas). Yo creo que la gente atribuye eso a que... claro, tuvo amoríos, así fortuitos, pero eran mujeres que se enamoraban de él perdidamente y que después quedaban como ex parejas, pero él tuvo relaciones muy largas, algunas un poco tormentosas.

AF: ¿Con quiénes viste por ejemplo que tuvo relaciones más estables?

AL: Bueno, con Adriana [Valdés] tuvo una relación larga y seria. Con la Claudia Donoso, que duraron lo que podría haber durado cualquier matrimonio. Y hubo muchos intentos ahí de armar familia y en algunos momentos lo logró, pero yo creo que era una lucha de él constante y él quería eso, armar familia, pero no pudo hacerlo en una forma que durara en el tiempo.

AF: Filebo cuenta en una crónica que un día estaba Lihn en su casa, en el patio, y se quedó mirando y dijo “esto me habría gustado tener, una casa así”.

AL: Sí, yo creo que era su gran dolor, creo que él luchó mucho por eso.

AF: ¿Cómo afrontaba tu papá las relaciones de amistad, qué importancia tenían en su vida sus amigos?

AL: Mucha, mucha importancia. Mi papá era un ser muy amistoso, era muy divertido, le gustaba mucho conversar, compartir. Tenía una red de amigos importante con los cuales discutía. Mi papá era amigo de largas y eternas conversaciones. Me acuerdo que hablaba mucho, yo trataba de incorporarme y era imposible porque hablaban en un lenguaje sumamente denso e impenetrable para mí en ese momento. Yo creo que los amigos eran fundamentales para mi papá. Hubo un tiempo en que no le gustaba mucho la gente joven, la encontraba insoportable. Cuando él era más joven encontraba insoportable a los jóvenes. Pero después, al contrario, tenía una llegada increíble con los jóvenes y en ese tiempo, en que hizo los videos tuvo una gran convocatoria con la gente, mi papá tenía un poder de convocatoria fantástico. Hay mucha gente que lo echa de menos hoy en día porque con él pasaban muchas cosas, lo del Paseo Ahumada, o cuando hizo una protesta sobre el festival de Viña, nadie se cuestionaba si ir o no ir, estaban todos, Nemesio Antúnez, Nicanor [Parra]... Él [Lihn] era una persona que movía mucha gente y mucha gente que era muy amiga de él.

AF: ¿Y costaba acercarse a él? Porque algunos dicen que era hosco a primera vista

AL: Sí, muy hosco. Daba susto mi papá, me daba susto a mí también, me daba mucho susto (risas). Mi familia es un poco así, había algo de seriedad, y él era hosco porque efectivamente había mucha gente que le daba lata a mi papá, entonces no estaba ni ahí. Sí, tenía un filtro, pero una vez que la gente lo conocía y había un *feeling* se abría y era extremadamente sensible, de un sentido del humor infinito. Él era, sin querer queriendo, el personaje de la noche, se paraba, contaba cosas muy curiosas...

AF: Era buen bailarín, me han dicho...

AL: Los últimos años salíamos juntos y a mí me daba hasta vergüenza cómo era mi papá: bailaba y era muy divertido, ponía una caras... era muy histriónico, le gustaban mucho las fiestas y pasarlo bien, compartir, se me olvidaba el personaje hosco que era después de almuerzo (risas).

AF: ¡¿Cómo era Lihn después de almuerzo?!

AL: Uhhh, ahí era tremendo, se ponía unos tapones para no escuchar, le tenía horror al ruido, por eso tuvimos muchos cambios de casa, porque no soportaba el ruido. Si nos tocaban vecinos ruidosos había que irse, si nos tocaba una calle, lo mismo. Un tiempo estuvimos viviendo en Merced, duramos como tres días o una semana, no más que eso, porque él necesitaba mucha tranquilidad y eso era incompatible absolutamente con la vida familiar.

AF: ¿Él dormía después de almuerzo porque además fue sonámbulo siempre, o no?

AL: Sonámbulo, sí, tenía muchos problemas para dormir, le costaba mucho dormir en la noche, se despertaba. Entonces dormía siesta para recuperarse, porque también trabajaba mucho, muchas horas seguidas, y después en la tarde, tipo 4, 5, trabajaba hasta las 9 de la noche sin parar.

AF: ¿Qué proyectos le apasionaban más o todos le apasionaban por igual? Entre la poesía, el teatro, los ensayos, escribía muchas cosas, ¿había algunas con las que trabajaba con más ánimo que otras? ¿Cómo lo veías tú?

AL: El recuerdo que tengo de él es que era apasionado por todo, absolutamente, dependía de las épocas... Hubo una época, al final, en que se metió mucho con el teatro, creo que eso le apasionaba tremendamente, porque le gustaba ver a la gente ahí, el contacto. En sus obras tenía muchas ideas, pero eran tantas ideas que se contraponían unas con otras, entonces era difícil para el público. Yo creo que el que mejor lo pasaba lejos era él, lo pasaba increíble, creo que ahí lo he visto más contento que nunca: cuando actuaba, dirigía y producía todo, cuando hacía esas *performance*, él hacía todo, se preocupaba de lo más mínimo, hasta de llamar a todos los actores a los ensayos. Él era productor, director, actor, todo, y eso era lo máximo para él.

AF: ¿Más allá del resultado?

AL: Más allá del resultado, yo creo que eso no le importaba.

Los idiomas y la vida en el extranjero

AF: ¿Recuerdas cómo afrontaba tu papá el estudio de idiomas? Me contabas que entre los papeles de su legado existen unos cuadernos de apuntes de cuando estudiaba inglés...

AL: Me acuerdo patente de las clases de inglés porque era un profesor particular que venía a la casa y estaban una hora justa sentados en la mesa del comedor estudiando. Recuerdo a mi papá repitiendo y grabando en esos cassettes, grababa mucho, para él escucharse la voz, la pronunciación y en esto era absolutamente metódico. Llegaba dos veces a la semana y a mi papá le costaba mucho el idioma. Cuando vivimos en Francia a mí me daba mucha vergüenza cuando hablaba, porque pronunciaba pésimo, le costaban los idiomas. Yo creo que había una necesidad de poder escribir y expresarse. Él tenía una riqueza del lenguaje tan particular, tan de él, tan rica que para hablar en otro idioma tendría que haber nacido en París... era una dificultad que él tenía, entonces creo que él era muy lector, había mil libros que él compraba afuera, que estaban en otros idiomas, él quería leer en inglés, quería leer en francés, entonces aprendía por lo menos para leer, no para hablar, y así y todo él tenía su pretensión, tenía su profesor particular que le enseñaba.

AF: No me acuerdo en este minuto quién me contaba esto o si lo leí, pero en Francia andaba con alguien que hablaba francés muy bien y él no hablaba francés bien, entonces esta persona al final se comunicaba perfectamente y él no podía, entonces le daba rabia, se picaba...

AL: ¿Quién habrá sido? Jorge Edwards, quizás¹⁷². Lo que pasa es que nosotros vivimos un tiempo en la casa de Jorge, al principio, cuando intentamos vivir juntos allá, cuando él [Lihn] intentó vivir conmigo en París.

AF: ¿Qué recuerdas de esa experiencia de vivir en Francia con tu papá?

AL: No fue larga, pero fue intensa como toda nuestra vida juntos... Yo era muy niña también, tenía 7 años, entonces tengo recuerdos de las cosas que vivíamos juntos, que vivía

¹⁷² Después de la entrevista recordé dónde había leído algo parecido: fue la entrevista que hace Oscar Sarmiento a Adriana Valdés. Ella cuenta: “El idioma extranjero era para él [Lihn] un tormento, porque al perder fluidez, elegancia, capacidad en la parte verbal, le bajaba un enfurecimiento. Nunca, por ejemplo, hemos peleado más que en Inglaterra. Me decía: tú qué te crees que eres: caminas dos pasos delante de mí y hablas en inglés todo el día”. En Sarmiento, Oscar, op.cit. Pág. 22.

yo con él, que yo vivía en el colegio, en el sur de Francia. Por un tema de seguridad me dejó con una amiga de él, con Nathalie.

AF: ¿Viviste con Nathalie, la de los poemas? ¿Cómo era, qué puedes contar de ella?

AL: Creo que ella era amiga de Jodorowsky, parece que él se la presentó. Nathalie es un personaje muy especial, era tremenda también, una mujer muy fuerte, de un carácter tremendo. Tenía dos hijos y vivía en una casita de cuentos, en medio de un bosque, como de película francesa, una casa de piedra impresionante. Vivía sola, era separada. Yo no los recuerdo mucho juntos, yo recuerdo mi vida con ella porque estuve un par de meses viviendo en su casa, mi papá me dejó ahí para que yo fuera al colegio, para que tuviera una vida más o menos normal... Siempre él estaba buscando un poco eso, digamos, que yo tuviese más calor familiar, porque él también iba y venía, entonces me dejó con esta mujer y fue una experiencia increíble, ella... yo no puedo hablar mucho de cómo era ella, pero sí me acuerdo de que era una mujer a la que le tenía terror. Era demasiado fuerte de carácter, muy enojona, uy, tremenda.

AF: ¿Y tu papá era muy celoso contigo?

AL: Claro, conmigo era muy celoso, además yo era muy polola también, muy amistosa, extremadamente. Lo que más me criticaba era la diversidad entre las amistades y los pololos que tenía, que no tenía una línea (risas).

AF: Como en el poema que te dedica en *A partir de Manhattan*, en que te dice que “no te paras dos veces en la misma flor”, que en alguna entrevista vi que te molestó mucho...

AL: Sí claro, ahí vi la crítica... me acuerdo que cuando leyó su poema, yo me fui porque me sentí muy mal, porque efectivamente era la síntesis de lo que había tratado de decirme en mucho tiempo. Me acuerdo que leyó ese poema en el lanzamiento del libro, y yo estaba muy sentida y me taimé y fue terrible. Ahora no me hubiera importado, me daría lo mismo, pero en ese tiempo me importaba.

AF: ¿Hay otros poemas que te haya dedicado que no se hayan publicado?

AL: No, no hay otros. En *La musiquilla de las pobres esferas* hay uno en que recuerda unas cartas que yo le escribía, hace una cita donde yo le ponía: “alguna vez los veremos”, porque como siempre yo estaba acá y él estaba en otro lado nos carteábamos mucho, entonces yo le ponía, como era chica, alguna vez “los” veremos, ¡alguna vez, qué triste! Porque no se sabía cuándo volvía. Recuerdo una anécdota: cuando él estuvo en Cuba, llegó convertido en

un cubano cualquiera, un moreno, muy quemado, y yo no lo reconocí (risas). Llegó con un poco de acento cubano, con una guayabera, el pelo largo, entonces me dice: “¡oye chica, ábreme la puerta!”, y yo lo miro y casi me aterro, porque estaba jugando al luche en la casa de mi abuela. Me acerco -no tiene que haber sido tan cerca, porque si no lo hubiera reconocido- y le digo ¿a quién busca? “Pero hija, me dice, soy tu padre”. Yo dije este señor quiere entrar a robar y ahí entré corriendo y le digo a mi abuela ¡mamá, dice que es mi papá!, Y ella me dice pero cómo, no puede ser, si Enrique no está acá... Él hacía esas cosas, llegaba sin avisar.

AF: Y tu papá llegó enojado con los cubanos.

AL: Claro, políticamente nunca más se pudo hablar de Cuba, se enojaba cuando yo le ponía el tema, porque yo siempre quise volver a Cuba, tenía muy lindos recuerdos de Cuba en el colegio y los cubanos fueron muy atentos con nosotros. Como niña tuve lindísimos recuerdos, porque posterior a ese viaje nos fuimos a París y no lo pasé muy bien porque no hablaba el idioma, no es lo mismo un francés que un cubano, sobre todo cuando uno tiene 7 años. Entonces, yo tenía ese recuerdo y siempre hablaba de Cuba y mi papá se enojaba muchísimo y no contestaba...

AF: Tuvo esta otra esposa allá, María Dolores, ¿tú la conociste?

AL: No, porque eso fue después de que nosotros vivimos en Cuba, nos fuimos a París y después el volvió a Cuba y ahí fue esta historia con la cubana, con María Dolores. No, no la conocí, ni en fotos. Hay cosas que yo nunca conversé con él y que tampoco las hubiera conversado con él, era muy pudoroso, conmigo y con sus cosas íntimas. Por eso, cuando han salido cosas a la luz, que tampoco son ciertas, cosas que hablan de su intimidad... es complicado, él no era de ventilar ese tipo de cosas, para nada.

AF: Entonces, el libro que sacó Jorge Edwards, *La Casa de Dostoievsky*...

AL: ¡Le hubiera costado la vida a Edwards! (risas). Porque, además, ahí habla cosas increíbles, le hubiera costado la vida, yo creo que ahí unos puñetes habría habido.

AF: ¿Se enojaba mucho? ¿Era enojón?

AL: Sí, se enojaba, era enojón. Se enojaba con la gente, con la tontera, con la estupidez, le cargaban cosas del diario vivir, los vecinos ponte tú, que lo pasaran a llevar, gente que hiciera una fiesta arriba...había cosas del diario vivir en que se enojaba mucho, que sobredimensionaba.

AF: ¿Te parece una buena definición aquella famosa de que tu papá “no daba puntada con hilo”?

AL: Sí, muy buena definición, y me encanta, me encanta que haya sido así. Una persona muy consecuente. Independiente de que haya sido mi papá, yo tengo una gran admiración por su forma. No conozco mucha gente como él, tremendamente honesto, con un sentido de no pasar a llevar, una persona con mucho criterio, de una inteligencia infinita, muy creativo, muchas cosas juntas, algo que se da poco. Un genio entretenidísimo, una persona que abarcaba diversas ramas del arte y cada una con tanta pasión y con tanto talento como pocos.

Carlos Flores: “Lihn no le tenía miedo a la derrota, porque no la consideraba tal”

El cineasta me recibió en una sala de reuniones de la Escuela de Cine de Chile, de la cual es fundador. Pronto demostró ser muy cordial y entusiasta en el desarrollo de esta entrevista. A través de su voz profunda, bajo su gran bigote, fluyen y fluyen las historias. Aquí cuenta varias, algunas de ellas totalmente desconocidas, como algunos proyectos de películas que quiso hacer junto con Lihn. Carlos Flores es un importante realizador audiovisual, que cuenta con una larga trayectoria como académico. Entre sus obras, destacan documentales como Pepe Donoso y El Charles Bronson chileno. Fue alumno de Lihn en el Departamento de Estudios Humanísticos y luego se hicieron grandes amigos. Filmó diversos actos organizados por el poeta: perdió varias de esas cintas, otras las conservó. Estaban en permanente movimiento y no siempre se preocuparon de archivar cada cosa que hacían. Y compartía con Lihn un cierto desdén por los exiliados, valorando el hecho de quedarse en Chile y enfrentar desde adentro la realidad del régimen, con humor e imaginación.

AF: El 28 de diciembre de 1977 se llevó a cabo *Lihn & Pompier en el Día de los Inocentes*. Adriana Valdés dice que se repletó y que usted conserva videos de ese acto.

CF: Conservaba...

AF: Nos puede contar lo que recuerda del acto mismo, de los entretelones...

CF: El acto del 28 de diciembre de 1977 fue en el [Instituto Chileno-] Norteamericano, en Moneda. Enrique andaba hacía tiempo con la idea de desarrollar una puesta en escena de *Lihn & Pompier*. *Lihn & Pompier* era un texto que él escribió y que respondía al habla de un personaje mezcla de agricultor rico, de *Pompier*, el concepto francés de *pompier*, que es una palabra que se usa despreciativamente para hablar del bombero como un estúpido, injustamente a lo mejor, porque la idea del *Pompier* es de un personaje medio ridículo, es decir un hablante, que era lo que le fascinaba a Enrique, que hablaba desde todas las conciencias: de una conciencia honorable, de una conciencia corrupta, de una conciencia estúpida, de una conciencia genial. Entonces este monstruo era el esperpento que suponíamos, o que suponía Enrique más bien, que representaba el mundo local, lo que estaba ocurriendo en el mundo local. *Pompier* representaba eso, una especie de monstruo de muchas cabezas. Visualmente usaba unos bigotes, una toga, y hablaba de una manera casi incomprensible... En este trabajo participamos un montón de gente que éramos amigos de Enrique, seguidores de Enrique, ayudantes de Enrique y además éramos muy amigos y víctimas de un período histórico de Chile que era como las pelotas. Estaba Gregory Cohen, con su amigo Jorge Ramírez, que en esa época andaban los dos siempre juntos, porque los dos leían poesía, eran poetas además de actores, *performancistas*, escritores, novelistas...

Estaba Eugenio Dittborn y estaba yo, dentro del círculo de más actividad. También estaba Vásquez, el poeta Vásquez, que no sé dónde andará ahora, un personaje muy extraño, muy genial, amigo de Enrique y de nosotros también. Y Leo Kocking, que era el camarógrafo que trabajaba conmigo, teníamos una productora que se llamaba Flores & Kocking, Leonardo Kocking está en Nueva York ahora, creo.

AF: ¿Qué los motivaba a trabajar con Lihn?

CF: Bueno, todo este grupo se activaba muy rápidamente frente a las ideas de Enrique y frente a la posibilidad de hacer cosas en Chile, que era la decisión que habíamos tomado. Ninguno de nosotros había querido exiliarse, ninguno de nosotros lo había pasado bien, a todos nos habían echado, a todos nos habían perseguido, pero nosotros teníamos la decisión de estar en Chile, que también era una decisión de Enrique. A cualquiera de nosotros irnos al exilio nos habría significado mucho beneficio, o al menos un modo de vida bastante mejor del que estábamos viviendo en Chile, pero en este conjunto sin decirlo -porque tampoco éramos un grupo de militantes políticos, militábamos o habíamos militado por distintos lados-, teníamos un desprecio por el exiliado político. Parece injusto, pero nos parecía, a mí por lo menos, que uno debía estar donde estaba y tenía que enfrentar lo que tenía que enfrentar.

AF: Pero Lihn tenía un sentimiento contradictorio al respecto, muchas veces manifestó que quería irse.

CF: Claro, pero nunca se fue, él pudo haberse ido muchas veces. Lo que pasa es que a él lo que le gustaba era la idea de ser profesor visitante, como su amigo Pedro Lastra o como su amigo Oscar Hahn. Lo hizo varias veces, pero nunca consumó, como él dice, nunca salió de nada. Enrique era un gallo que... tal vez esa era la fascinación que nos producía a nosotros, que tampoco habíamos salido nunca de nada: él representaba un personaje local que había enfrentado la derrota con una alegría tremenda, sin ningún escrúpulo y dispuesto a enfrentar otra al tiro, era un gallo que se levantaba con facilidad y que no le tenía miedo a la derrota porque no la consideraba tal. La derrota era un fenómeno que había que explorar, finalmente. Entonces, en ese sentido, era un personaje muy atractivo y lo seguíamos en todas estas locuras, nos entusiasmábamos con participar. *Lihn & Pompier*, el libro, lo diseñó Eugenio [Dittborn] en el Departamento de Estudios Humanísticos. Yo le ofrecí filmar en cine 16 milímetros en blanco y negro, que era lo que teníamos en esa época con el Leo [Kocking], sacábamos los recursos de nuestra productora. El Gregory con el chico Ramírez y Vásquez armaron una *performance*, eran como poetas acólitos; me acuerdo que andaban con unas cadenas, cadenas como de punky, y había una chiquilla Goldstein también, escenógrafa, una colorina, chiquitita, muy bonita. Todo esto era parte de la puesta en escena de este *Pompier*: hicieron escenografía, en fin... Y Enrique Valdés, poeta también, del Grupo Trilce de Valdivia, del que también éramos amigos.

AF: ¿Él también participó?

CF: Enrique Valdés además es chelista, miembro de la Sinfónica. Son personajes bien extraños, gallos que no luchaban por aparecer, pero luchaban por ser. Entonces me dice: “oye supe que Enrique [Lihn] hace esto, yo podría tocar el chelo”. ¡Genial! y le digo a Enrique, y me dice “¡fantástico!” Él integraba a todo el mundo. ¿Y cómo lo vamos hacer?, le pregunto. “Yo voy con mi chelo y cuando Enrique empiece a leer yo toco”. Genial. Llegó Enrique Valdés con su chelo y se instaló en medio del teatro, que era chiquitito, no sé si es el mismo de ahora. Nosotros filmamos todo y yo lo revelé, tú sabes que se revela y se guarda el negativo, porque no tenía plata para copiarlo.

AF: ¿Guardó ese material?

CF: Lo guardé y siempre lo tuve ahí, y tenía el sonido que todavía lo tengo (se grababa en esos tiempos el sonido directo). Tenía todo este material guardado en una cajita que decía “Lihn”. Siempre lo miraba y decía: algún día voy hacer el *Lihn & Pompier*, que va a ser espectacular, porque ver a Enrique hablando y moviéndose, habría sido un documento... y se me perdió, o sea cuando lo abrí no tenía lo que decía afuera de la caja, porque con Enrique guardamos muchas cuestiones, todas perdidas: yo se las pasaba, él las guardaba, se cambiaba de casa, después las perdía y ahí se nos fueron confundiendo. Tiene que ver también con un problema de falta de sentido de posteridad, una experiencia muy sana encuentro yo, por lo demás.

AF: Justamente eso le iba a preguntar, ¿cuáles eran las pretensiones, si las había, de Lihn al pensar estos actos?

CF: Yo creo que era pura pulsión, porque me acuerdo que también filmé una conversación de Parra con Lihn allá en Conchalí, donde tenía su casa Nicanor. Me acuerdo que dijimos ¿por qué no grabamos esta conversación? Y todos, ¡ya! Y ¿de qué hablamos? “Hablemos de la posteridad”, dijeron. Me acuerdo que Nicanor decía “Y tú Enrique, ¿piensas en la posteridad?” “Nooo”, decía Enrique. Y yo creo que efectivamente uno no puede dejar de pensar en el futuro, pero hay muchas distintas maneras de pensar en la posteridad. Yo creo que Enrique pensaba en la posteridad de la mejor manera. De hecho, una muestra de eso es que el tipo se está muriendo y está escribiendo, entonces en el fondo ¿cuál es el concepto de posteridad? Lihn no abandona la experiencia de vida hasta el último segundo, como una manera de construirla escrituralmente, y eso es posteridad también, pero es un tipo de posteridad que tiene que ver... no sé con qué, pero el otro tipo de posteridad es el gallo que cuando viene Bush parte corriendo a sacarse una foto con él para quedar en una foto con Bush.

AF: Hay quienes han dicho que él simplemente gozaba dirigiendo o haciendo estos actos sin pensar mucho en el resultado

CF: Eso es una cosa que yo aprendí mucho de él, que era hacer, hacer, y de alguna manera es una política que aplico en la práctica y en la Escuela [de Cine] también. Es decir, el hacer es una experiencia que se destruye cuando tú buscas que estén todos los elementos para el hacer, pero todos los elementos para el hacer nunca están y muchas veces su carencia es una estrategia psicológica autodestructiva de no hacer. Enrique era *hacer*, iba modificando, iba cambiando, hacía unas cosas que eran imposibles pero nos tenía a todos involucrados y todos le echábamos para adelante, porque Enrique le echaba para adelante. Es decir, él avanzaba, hacía las cosas, porque si esperaba no iban a quedar mejores. Esa es la gran posteridad, ¿te fijas? No es la posteridad que se piensa ahora, yo no pienso ahora en esta entrevista en 200 años más, sino que la gracia es hacer esta entrevista a como dé lugar y el resultado ojalá que sirva, y también tener -que yo creo que así lo entendía Enrique- la intuición que todo lo que él hacía iba para algún lado e iba a tener en algún momento una suerte de reconocimiento.

AF: ¿Conversaban sobre eso, sobre el reconocimiento?

CF: Sí, no como te lo estoy planteando ahora, pero conversábamos de muchos temas, entre ellos esa sensación de que había mucha gente que iba quedando en el camino y entre ellos aparecía Enrique, que era el más lamentable que quedara en el camino, porque nosotros no teníamos una obra tan poderosa como la de Enrique, él era un poeta francamente notable, que quedó entreverado entre Neruda y Parra y después entre Zurita, Zurita se le cruza en el camino en un momento muy jodido. Zurita sale con un impulso y una imagen desmedida, me da la impresión a mí, y eso Enrique lo percibió.

AF: ¿Y el tenía un resentimiento con Zurita?

CF: No, no creo que con Zurita...

AF: ¿Más con Valente?

CF: Con Valente y con el planeta, porque hay una injusticia que se produce socialmente, entonces yo creo que Enrique sabía, y yo creo que Valente también, que su trabajo podía ser tan importante o más que el de Zurita. El tiempo ha mostrado que Zurita fue un relámpago estupendo, pero que no volvió a escribir una poesía de buena calidad nunca más; sin embargo él [Lihn] nunca fue aplaudido hasta después de muerto; o sea, Enrique fue reconocido por muchos, fue aplaudido por muchos pero en los salones de amigos, en los

livings... En cambio Valente se manda tres grandes artículos en El Mercurio sobre Zurita, diciendo que es lo más grande que ha ocurrido en Chile. Entonces a él le cargaba, no Zurita, sino que el éxito de Zurita, lo tenía atravesado y yo lo entendía: si tú eres un poeta de trayectoria y aparece otro poeta que está partiendo al cual el único crítico literario le da el espacio más grande en el único diario donde se le da espacio a los poetas, durante tres días seguidos...

AF: Pero no creo que Lihn le haya tenido envidia a él...

CF: Yo no creo que le tenía envidia a Zurita. Él envidió un poquito la fama excesiva que tuvo Zurita, que a él le hubiera encantado, porque era, yo diría, un aplauso justo a su trabajo, que fue generalmente desconocido. Hoy día me da una pena tremenda. El otro día hablábamos con la Adriana [Valdés] de eso, es decir, que le habría gustado a Enrique haber sabido que le iban hacer chapitas y que tú ibas a andar preocupado de él... Yo creo que lo imaginó en su cabeza.

AF: Pero le hubiera gustado haberlo vivido en vida...

CF: Yo creo que sí.

Alumno del DH

AF: ¿Cómo se conocieron ustedes?

CF: Yo fui alumno de él, pero lo conocí mucho antes, en Valdivia, en los recitales del grupo Trilce. Yo estudié en Valdivia y estuve muy vinculado con ese grupo, eran mis amigos. Yo no escribía poesía ni nada, pero iba a ver los recitales y fui a ver los encuentros de joven poesía chilena que se hacían en Valdivia, donde muchas veces fue Enrique. Yo lo miraba de lejos y me parecía un personaje atractivísimo, por sus textos, me acuerdo de *La pieza oscura* y todos esos textos, los recitábamos... Luego me vine a Santiago y después de estudiar Cine y Teatro me fui a estudiar al Departamento de Estudios Humanísticos y ahí, en el primer año, el primer semestre me enseñó. No me hizo clases directamente, Enrique hacía un seminario de Rimbaud que era increíble, en el año 76. Enrique Lihn y Ronald Kay eran los directores del seminario. Estaba Cedomil Goic, Jorge Guzmán, Zurita, la Diamela [Eltit], Eugenia Brito, [Rodrigo] Cánovas, en fin, todas las autoridades de la literatura chilena actual eran alumnos ahí y las clases las dictaba Enrique, la Adriana [Valdés] y Kay.

AF: ¿Y cómo eran las clases?

CF: Era una cosa incomprensible, porque nadie entendía mucho en realidad. Pero uno trataba de poner atención, porque sabías que ahí había una fuente de energía espectacular. Yo me acuerdo que Rodrigo Cánovas, cuando empezaban las clases, decía “mírale los pies a Lihn, está volando” (risas). Era muy divertido, eran gallos muy potentes. De repente venía [Cedomil] Goic, hablaba de Rimbaud y eran unas explicaciones muy concretas, pero no era análisis literario... porque esta escuela, el Departamento de Estudios Humanísticos, estaba centrada justamente en eso, en salir del discurso literario, esotérico, una mezcla de esotería y amor y sensibilidad, y entrar a donde está operando estrictamente, materialmente Rimbaud. ¿Por qué ese desplazamiento? ¿qué pasó ahí? ¿por qué la frase quedó cortada? ¿dónde se construye el fenómeno poético? Esa era la pregunta, entonces el seminario era absolutamente espectacular. Y ellos le daban al seminario, sobre todo Ronald [Kay], un toque de rebeldía y de antisistema. Enrique, me acuerdo, que siempre decía: “Según dice la Real Academia de la Lengua...”, siempre estaba bromeando con la Real Academia de la Lengua y lo hacía todo en un tono así, para reírse. Y estaba Goic al lado, que era de la Real Academia de la Lengua, pero Goic le tenía un tremendo respeto a Lihn y un gran cariño. Había otro profesor de latín, Felipe Alliende, que sale en todas las películas de Enrique hablando en latín... En fin, ahí conocí a Enrique.

AF: ¿Y ahí fueron haciéndose amigos?

CF: En ese tiempo hice una película de José Donoso, un documental. Estábamos filmando y llega Enrique a saludar a Pepe, los dos eran de la Generación del 50... Estaba el “Mono” Olivárez, yo, toda gente que habíamos estado en el DH y que trabajábamos en este documental juntos. Y llega Enrique y, como había sido profesor, ya lo conocíamos. Estábamos conversando y de repente aparece la Claudia Donoso, que era una chiquilla preciosa. Debe haber tenido 19, 20 años, y Enrique debe haber tenido unos 45, por ahí, y bueno, yo no me di cuenta en ese minuto, pero creo que ahí se produjo una cuestión mortal, o sea Enrique murió por la Claudia Donoso, en ese segundo. Estábamos todos encantados con la Claudia Donoso. Enrique no dijo nada, pero no fallaba: filmamos al otro día y llegaba: “Hola ¿qué van a filmar hoy día?”. De repente empezamos a darnos cuenta de que había un romance entre Enrique y la Claudia, y ahí nos empezamos a hacer amigos también, porque él empezó a ir a las filmaciones, le empezó a fascinar el cine, empezamos a hablar de cine, se nos ocurrieron proyectos y se armó el quilombo de la Claudia, que fue espectacular, porque el marido le pegó a Enrique, tuvimos que ir a esconder a la Claudia, en fin, un cuento largo.

AF: Ahí comenzaron a verse más seguido...

CF: Ahí teníamos encuentros, él siempre llamaba “oye, vénganse para mi casa”, o él iba para mi casa. Vivíamos cerca y nos juntábamos, se juntaba Pato Marchant, el filósofo lacaniano, Enrique, Felipe Alliende, Rodrigo Lira, que tenía una llegada medio rara, porque

Enrique como que no lo quería y el otro como que lo quería mucho, era una cosa rara. Estaba Eugenio [Dittborn], bueno, todo este grupo de gente, y ahí se fue armando una relación bien cariñosa. Enrique era un personaje de una ternura increíble, se hacía el duro pero en realidad era un gallo de una tremenda ternura, con mis hijas chicas conversaba, llegaba a tomar desayuno a la casa, porque vivíamos muy cerca un tiempo. Se cambiaba de casa muy seguido.

Lihn y el cine

AF: ¿Cómo caracterizaría el acercamiento que tuvo Enrique Lihn al cine?

CF: Yo creo que a él le fascinaba lo experimental, y en ese sentido el cine se le apareció como un instrumento con el cual podía construir una visualidad que prolongaba su trabajo poético. De hecho, yo tengo por ahí un artículo que escribí sobre Enrique para la revista *The End*, donde hablo de esto, porque él me mandó una vez una carta desde Nueva York y me dice que está viendo cine mudo, que le fascina, habla del embudo de la cámara... El texto es muy preciso y lo que le fascina es esta cuestión experimental, los personajes que se mueven y que desaparecen y que saltan... Yo creo que eso es lo que le fascinaba, este espectáculo, que no le interesaban los problemas dramáticos del cine: a él le interesaban los problemas visuales del cine. Él viene de las artes visuales, el estudió en Bellas Artes y entró antes de la edad que tenía que tener la gente para entrar, a los 13 años, trabajó con Burchard... Fue irregular siempre. Uno podría decir que la irregularidad era que lo que a él le gustaba. Y ahí justamente, en este artículo, yo cito algo de Hauser que se refiere al cine como un arte primitivo, y eso es lo que a Enrique le encanta, volver a lo primitivo que fue el cine. Enrique habla mucho del cine primitivo, que tiene la fortaleza que le permite continuar la poesía con otras armas, yo creo que por ahí era por donde le interesaba. Si tú ves las cosas que él hizo eran también muy parecidas al cine mudo, no hablan mucho los personajes.

AF: Leí en una entrevista que a veces se juntaban a ver películas en el living de su casa, que veían *Rambo* y le encantaba.

CF: En el año 79 o en el 80, porque debe haber sido posterior a *Pompier*, yo me compré un equipo de reproducción de VHS y a Enrique esa cuestión le pareció genial. Cuando le mostré que podía meter una *cassette* y ver eso en la tele... en ese tiempo era muy impresionante que yo pudiera reproducir algo en mi televisor. Un día nos sentamos a ver *Rambo 1* y nos pareció genial, veíamos pedacitos de *Rambo* y le encantaba.

AF: ¿Recuerda qué comentarios hacía Lihn?

CF: No sé, Enrique comentaba todo. Todo le servía para reflexionar sobre el mundo. Yo no me acuerdo bien, pero lo más probable era que aparecía la conversación sobre el héroe.

AF: ¿Y usted participó en *La cena última*?

CF: Participé de manera indirecta, en realidad, pero participé. Recuerdo que la directora de arte fue Maya Mora, ella es escenógrafa de teatro y vestuarista y en *La cena última* ella construyó todas las escenografías, los disfraces, súper capa. Enrique editó en mi oficina y, de hecho, yo fui el que me quedé con todas las cintas guardadas. Después, las cintas se estaban echando a perder, porque además eran cintas viejas, que yo recogía de mi trabajo de cine publicitario y se las regalaba a Enrique. Con esas cintas se iba a filmar y después volvía a mi oficina y empezaba a editar. Todo eso quedó a medio camino y yo después de mucho tiempo las encontré aquí y dije: esto hay que recuperarlo. Y lo recuperé un poco, porque lo otro ya no tenía vuelta. Ahí hay cosas re buenas. Sale Nemesio Antúnez, Tito Bustamante, don Roberto Parada, un montón de actores. Esto se filmaba en la casa de [Nicanor] Parra en Conchalí; entonces él llegaba y se encontraba con todos disfrazados, con la Maya dando instrucciones, y Enrique caminaba para acá y para allá, sin saber muy bien lo que hacía porque todo esto eran puras improvisaciones, entonces era muy divertido.

AF: ¿Y pese a que se lo tomaba con humor y liviandad, trabajaba mucho?

CF: Por supuesto, le daba duro, duro, y no decaía, porque la verdad que él tampoco sabía mucho de cine, o sea sabía un montón de cosas, pero el problema técnico de filmar uno tiene que saber, entonces los camarógrafos que se conseguían, que eran amigos, le decían: “Enrique tenemos un problema”. ¡Ya! decía Enrique “entonces cómo lo hacemos, ¡filmemos para arriba!”, y se daba una vuelta, entonces salían unas cosas que después se iban articulando... *La cena última* es una película bien curiosa, llena de defectos por supuesto, hay partes que no se escuchan, otras que están saltadas, en fin... son re interesantes igual.

“Con Enrique estuvimos pensando en hacer una película montones de veces”

AF: ¿En qué otras actividades de Lihn participó o filmó?

CF: Él armó el *Cincuentenario de Enrique Lihn* e hizo un timbre que se llamaba “en el año del bombo mutuo” [se refiere al lema “En el año de la mutualidad del yo”], salían unas manos y era el concepto del bombo mutuo, que era el que cada uno tocara el bombo al otro, es decir, que hablara bien del otro. Para el día del acto, cada poeta que estaba afuera, amigo de él, poeta o no poeta, le mandaba diapositivas o textos grabados. Yo filmé todo eso

y también se perdió... Ahí hay un texto muy relindo de Federico Shopf, que estaba en Alemania, íntimo de Enrique, también amigo mío, donde le dice a Enrique: “No hay que ser poeta ni del oficialismo ni de la oposición”.

AF: Y él efectivamente no se abanderó...

CF: Claro, porque Enrique se podría haber transformado en el poeta de la oposición, pero tampoco fue el poeta de la oposición. Él no quería facilitar las cosas para su reconocimiento. En ese sentido era un gallo de un valor tremendo, porque no aflojó. No le habría costado nada haber hecho discursos políticos más concretos, los grupos democráticos antidictatoriales lo habrían adoptado rápidamente, pero él nunca agarró esa cuestión. Él siempre decía que un esperpento produce a otro esperpento, tenía esa noción. Me acuerdo que poquitos días después del golpe me lo encontré en el centro y me dice: “De esto va surgir otro esperpento, siempre un esperpento produce otro esperpento”. Él tenía una imagen muy negativa y pesimista de lo que venía y no anduvo tan lejos, porque efectivamente un esperpento produjo otro esperpento. Es una noción que en ese tiempo yo no entendí, pero que lo estoy entendiendo ahora, porque resulta que un gobierno dictatorial produce una reacción antidictatorial, pero esa reacción antidictatorial, los que derrocan al tirano, no tienen un componente de bondad o de sanidad que a uno le encantaría que tuvieran, no es tan así la cuestión.

AF: Siempre fue muy lúcido Lihn, según veo.

CF: A mí me parece que lo que representa Enrique y lo que seduce también es que tiene obra, tiene discurso y de alguna manera tiene una cierta respuesta a la muerte, al amor, pero no era a Pinochet, él se enfrentaba al planeta y yo creo que esa es la actitud de un poeta, no se puede enfrentar al gobierno de turno solamente.

AF: ¿Y nunca pensaron hacer una película juntos?

CF: Nosotros con Enrique estuvimos pensando en hacer una película montones de veces y nos juntábamos sistemáticamente. Hicimos dos guiones: uno del chico Molina, que era como su personaje, al que le puso el Pinola, que era muy interesante, porque era la historia de un personaje que recorría el mundo –pensando también en los exiliados–, dando un discurso para recoger fondos para una organización internacional de los derechos de los trabajadores de no sé qué... Pero este tipo, con el mismo discurso, afirmaba y negaba cosas distintas, o afirmaba y negaba las mismas cosas, con las mismas palabras. *El conferencista* se llamaba la película. Entonces la idea era que este gallo recorría el mundo dando este discurso, pero se iba adaptando, que era otra de las cosas que a él le interesaban: el camaleón, que era el chico Molina también, el gallo que estaba siempre instalándose para

ser querido, para poder sobrevivir. Entonces este conferencista iba adaptando su conferencia en función de lo que se necesitaba en cada lugar para tener éxito, que era contrariamente lo que hacía él [Lihn].

AF: ¿Y conserva esos guiones?

CF: Sí, tengo por ahí algo.

AF: ¿Lo escribieron juntos?

CF: Sí, lo escribimos juntos. Yo de repente llegaba y él estaba con una grabadora, así como la tuya, y había estado grabando un discurso, lo grababa, lo leía y el guión partía para otro lado, entonces decía: “este gallo tiene una coraza, sale de un hoyo sucio y vuelve y se acuesta...”. Entonces, tenía toda una fantasía de este personaje que era una especie de camaleón que se iba transformando.

AF: ¿Y el otro guión de qué trataba?

CF: El otro era muy bueno, también lo tengo. Se llamaba *Leonidas y Pimienta*. Era la historia de un personaje, que es *Pimienta*, que es un homosexual que trabaja donde La Carlina y que es guardaespaldas de la Carlina. Es bailarina, es travesti, pero al mismo tiempo es seco para los combos. Eso surge de una filmación que yo hice, el Charles Bronson chileno. Ahí había un guardaespaldas que es gay, que se viste de mujer y que es seco para los combos. Se paraba en el Bosco, se sentaba en una mesa los viernes o los jueves que les tocaba feriado, pedía un metro cuadrado de Pilsen, ¿cachai el metro cuadrado de Pilsen? era una antigua costumbre: uno decía “Me da un metro cuadrado de Pilsen”, y te ponían un destapador. Entonces uno se sentaba, se tomaba una cerveza, pasaba un amigo, se sentaba, se tomaba otra cerveza y así. Bueno, este guardaespaldas se sentaba en el Bosco perfectamente vestido, con su corbata, a esperar que alguien le echara un chiste, porque el gallo era de una violencia brutal. Siempre lo encontraban amanerado, se vestía raro, tomaba la cerveza así... entonces, si alguien le echaba un chiste, estaba perdido: se paraba y le pegaba.

AF: ¿Cómo se llamaba este personaje?

CF: *La ñata gaucha*, ése fue un nombre que le pusimos nosotros en la película [se refiere a *El Charles Bronson chileno*]. Y los *habitué* ni nadie osaba ni siquiera a mirarlo... Ese fue el origen de este personaje, de *Pimienta*, que Enrique lo puso donde La Carlina, un prostíbulo que tenía un ballet de puros travestis. Entonces, llega un grupo de camioneros, se

arma una mocha y entre los camioneros va Leonidas, que es un *manager* de box que ha perdido siempre, le va como las pelotas y está medio arruinado. De repente están ahí, entrando a La Carlina y este travesti se agarra a combos con un gallo y lo destroza. Entonces ahí Leonidas le dice “yo te puedo hacer campeón de box”, y ahí empieza la historia. Leonidas y *Pimienta* se van a vivir juntos, Leonidas saca a trotar a *Pimienta* y *Pimienta* no quiere ninguna cuestión, quiere volver a bailar, entonces le dice: “Mi mundo es el baile”. Al final lo convence porque le dice que es la única manera de ganar plata, “esta es tu oportunidad, después *mariconeai* con tus tonterías”. Finalmente este gallo era bueno...pero cuando sube al ring se atemoriza y le sacan la mierda, y cuando le empiezan a pegar todos estos gallos del box le gritan ¡sal de ahí maricón! No me acuerdo cómo termina, no me acuerdo cuál es la vuelta que se produce. Al final ganan plata, pero *Pimienta* se gasta su plata en una operación, que era lo único que quería hacerse en su vida, y se trasforma en mujer, y ahí le echó a perder el negocio a Leonidas.

AF: Que buena historia, que lástima que no la hayan filmado.

CF: Sí, teníamos siempre esas fantasías, porque era el impulso de Enrique: hagamos esto, hagamos lo otro... Nosotros con Enrique íbamos al Picaresque e íbamos al Burlesque, que estaba acá cerca del Club Hípico, porque yo le quería mostrar, para el *Leonidas y Pimienta*, un espectáculo muy increíble que hacían ahí, que eran unas niñas que salían con un impermeable transparente y un paraguas en un baile y totalmente piluchas. Entonces era increíble ver diez niñas todas flaquititas, gorditas, chiquititas, una cuestión muy patética, con estos impermeables cerrados súper transparentes. La idea que teníamos era que *Pimienta* trabajaba ahí y era parte del espectáculo. Era un espectáculo de quinta categoría.

AF: ¿Y publicaron también un artículo sobre cine juntos?

CF: Sí, después escribimos un artículo juntos, ese es mi orgullo, porque lo escribimos juntos. Se llamaba *Enanos y gigantes*. Salió en una revista y era incomprensible en realidad. Yo era director de una revista que se llamaba *Ojo*, ¡y no permitieron el artículo! (risas) Era de lo más incomprensible, era muy divertido. Ahora se entiende más.

Oscar Hahn: “Aquí en Chile tienen esa idea de que Enrique era un bohemio que pasaba en bares y no es verdad”

El poeta Óscar Hahn estuvo radicado por muchos años en Estados Unidos y ahora volvió a Chile, o al menos pasa bastante más tiempo que antes en el país. Por eso pude entrevistarlo aquí, en Santiago, en su departamento de avenida Holanda, donde accedió a recibirme sin ningún problema cuando lo llamé por teléfono. Pero Óscar Hahn ha dicho en varias entrevistas que él no es muy sociable y pude corroborarlo: es amable, correcto, pero distante. Pocas veces se entusiasma dando una respuesta larga. Por suerte llevé un cuestionario bien estructurado. Con Lihn, a pesar de ser tan distintos, fueron muy amigos y compartieron tanto en Santiago como en Estados Unidos. Oscar Hahn ha contado detalles de la amistad que compartieron en su crónica Enrique Lihn prevalece, pero aquí, en el flujo de la oralidad (que en su caso es bastante contenido: respuestas más bien cortas y exactas) evoca con más detalle al amigo, iluminando otros aspectos de la personalidad de Lihn y contando desconocidas anécdotas que lo retratan.

AF: En su texto *Enrique Lihn prevalece* usted cuenta que se conocieron con Enrique Lihn en la casa de Nicanor Parra en el año 1959. Usted ahí tenía un poco más de 20 años, ¿no?

OH: Sí, efectivamente, todavía no cumplía 21.

AF: ¿Recuerda más detalles acerca de ese primer encuentro? ¿Quiénes más estaban, cómo fue esa reunión?

OH: Eran unos compañeros míos del Pedagógico. Estábamos en segundo año... Tenía tantos compañeros que no recuerdo con quiénes fui exactamente, pero fuimos como cuatro o cinco en total, yo creo, invitados por Nicanor. Y llegamos ahí y estaba Enrique. Él tuvo una actitud que nos molestó bastante a todos, que fue que él conversaba con Nicanor y nos ignoraba a nosotros totalmente, como que no estuviéramos ahí.

AF: ¿Y estaban sólo ellos dos o había más amigos?

OH: No, estaban ellos dos no más. Y Nicanor trataba de integrarnos a nosotros, o sea, hablaba mirándonos y todo, pero él [Lihn] no nos miraba. Nos ignoraba totalmente. Y después, como cuento yo ahí [en el texto *Enrique Lihn prevalece*], nos fuimos en una micro en el asiento de atrás y, también, como que nosotros le preguntábamos algunas cosas y él no contestaba o contestaba así, en monosílabos.

AF: ¿Usted, a esa altura, lo había leído? ¿Qué cosas conocía de él?

OH: Claro, yo había leído varios de los poemas que están en *La pieza oscura*, pero los había leído en revistas, por ahí, y me gustaban mucho. Además había asistido a una lectura pública de él que creo que fue en la Federación de Estudiantes, donde me acuerdo que leyó *La pieza oscura*, creo que antes de que saliera el libro.

AF: ¿Y causaba un buen impacto su lectura?

OH: Sí, bastante, una muy buena recepción. Él tuvo una recepción muy buena como poeta, los problemas eran con él como persona.

AF: Pero después ustedes tuvieron encuentros más amables.

OH: Claro, después, cuando yo me fui a vivir a Arica, él me buscó allá, cosa que a mí me pareció bastante sorprendente. Supo que yo estaba en Arica y yo ni siquiera sabía por qué razón él se acordaba de mi nombre todavía, o siquiera había captado mi nombre allá cuando estábamos donde Nicanor, pero él me llamó a la universidad, me acuerdo, porque había una sede de la Universidad de Chile ahí, y nos juntamos y de ahí empezamos a estar todos los días en Arica, yendo de arriba para abajo. Iba a un congreso en Arequipa y se le perdió el pasaporte, no podía cruzar más allá de Tacna, porque hay unos permisos que te dan en Arica, que puedes ir a Perú pero hasta Tacna, no puedes ir más allá. Entonces fuimos a Tacna y hablamos con Benjamín Subercaseaux, que era agregado cultural, ¿o era cónsul?, sí, era cónsul de Chile en Tacna. Escritor también.

AF: ¿Ellos se conocían, Lihn con Subercaseaux?

OH: Sí, se conocían, claro. Benjamín Subercaseaux lo recibió muy contento, le dijo que no se preocupara, que él le daba otro pasaporte. Y de ahí, la segunda vez que lo vi fue en Nueva York; lo fuimos a esperar al aeropuerto con Pedro Lastra y alguien más me parece, no me acuerdo, pero con Pedro seguro. Hicimos muchas cosas en Manhattan, en la casa de Pedro.

AF: ¿Y alguna vez Lihn le comentó a usted algo acerca de ese primer encuentro en la casa de Parra, donde había sido tan pesado?

OH: No, nunca. Y después yo lo vi a él muchas veces. Me acuerdo que en el año 1983 exactamente yo vine con el sabático que le dan en Estados Unidos a los profesores, en que le dan a uno un semestre libre con goce de sueldo. Y me vine aquí todo un semestre, llegué un primero de enero, o sea que pasé el año nuevo arriba del avión, y me fui como en agosto. Todo ese tiempo lo veía a él casi todos los días. De hecho, creo que hubo tres meses, yo creo, o más, que almorzábamos con él todos los días en un autoservicio que está ahí en Providencia, donde está Almacenes París [en la calle Lyon con 11 de septiembre], en la parte de abajo, en esa como plazoleta que hay ahí. Había un restorán de autoservicio muy bueno. Como Enrique vivía solo y yo también y nos daba lata cocinar, íbamos ahí.

AF: ¿Y qué otras cosas compartían en ese tiempo en que eran amigos más “cotidianos”, por así decirlo?

OH: Teníamos un grupo de amigos con los cuales hacíamos muchas cosas: pintores, periodistas... escritores yo creo que muy pocos: en ese grupo creo que los únicos escritores éramos Enrique y yo, los otros eran pintores, gente que hacía cosas de cine. Recuerdo a la Claudia Donoso, a la Ana María Foxley, a Óscar Gacitúa, a Carlos Leppe, también artista plástico, a Carlos Flores que hacía cine... Más o menos ésa era la gente, teníamos un grupito chico con el cual siempre hacíamos muchas cosas.

AF: ¿Recuerda alguna de esas cosas, algunas actividades que hayan hecho en ese tiempo?

OH: Claro, hicimos una exposición. Me acuerdo que era a raíz de los objetos que se vendían en el Paseo Ahumada. Él habló de eso en el poema, en el libro, porque había una crisis económica ese año bastante fuerte, mucha cesantía. Entonces había gente que en el Paseo Ahumada vendía todo tipo de cosas raras, hechas en su casa, manufacturadas, juguetes, cosas para el hogar, todas artesanales. Y entonces, como una especie de protesta por ese hecho, porque la gente no tuviera trabajo estable, hicimos una exposición con una serie de otros escritores y artistas plásticos que era como una réplica de lo mismo que pasaba en el Paseo Ahumada, pero hacíamos cada uno un artículo industrial, digamos, para exponerlo ahí.

“Enrique decía `upa´ y `chalupa´ todo el resto, al tiro”

AF: ¿Se acuerda qué hizo usted?

OH: No, fíjate que estábamos justamente el sábado en la noche comiendo en la casa de Oscar Gacitúa, que es un pintor que también participaba -de hecho las reuniones eran en la casa de él- y no se acordaba de lo que yo había hecho. Aunque en realidad lo hizo él,

porque yo soy bastante torpe con las cosas plásticas, soy el peor dibujante del mundo, de artesanía no sé hacer pero absolutamente nada. Pero como yo tenía que participar ahí también, le dije a él lo que yo quería hacer. Enrique me había invitado a participar y yo le dije, “pucha Enrique, tú sabes que yo soy negado para toda esa cuestión de pintar, dibujar” y me dijo “explícale al *Cacho* Gacitúa que es lo que tú harías y él te lo hace o lo hacen entre los dos y él hace la parte manual”. Y así fue. Entonces Óscar, que tenía mucha experiencia, porque es un pintor conocido, lo hizo, pero él no se acordaba exactamente qué era y yo tampoco. Participó Nicanor Parra, me acuerdo, también Manuel Silva, la Teresa Calderón, Diego Maquieira, gente así. Él tenía una gran capacidad de convocatoria, eso sí que era un atributo de él notable, porque decía “upa” y “chalupa” todo el resto, al tiro.

AF: Y era gente muy distinta entre sí...

OH: Gente muy distinta. Y aunque ni siquiera tuviera dedos *pal'* piano, a él no le importaba, decía “haz lo que puedas, pero hazlo, trata de hacer algo”.

AF: Hay gente que dice que tal vez eso es lo que más se echa de menos de él, sobre todo hoy día, en que no hay nadie que incida en el espacio público de la forma como lo hacía él, ni que convoque, ni que aglutine.

OH: Me acuerdo que yo participé también en el libro de Nicanor [Parra] que se llama *Chistes para desorientar a la policía*, a la poesía-policía, que hacen juego [en el título, la palabra policía está tachada y encima está escrita la palabra poesía], que eran unas tarjetas en una caja. Esto era casi al mismo tiempo que la exposición de las industrias, y ahí repartían tarjetas donde estaban los chistes de Nicanor para que cada uno los ilustrara. Yo hice una, pero hubo otras personas que hicieron tres, cuatro tarjetas, o cinco, y después salieron ahí, en la primera edición. Ese Chile como que se perdió. Yo creo que había algo que nos aglutinaba, que era la lucha contra la dictadura, ese era el aglutinante, porque todo el mundo hacía algo pensando que era en contra de esta gente, aunque no dijera nada expresamente, pero era tirar para el lado de la vida, en vez los otros que están tirando para el lado de la muerte.

AF: Me han dicho que Enrique Lihn tenía una personalidad ambivalente: que de repente era muy “para adentro”, reservado, y a veces era más histriónico. ¿En qué momentos era de una u otra forma?

OH: Claro, en público era histriónico, totalmente histriónico. En las reuniones que teníamos entre nosotros, no; él era muy relajado, divertido, muy risueño, pero apenas aparecía por azar una persona que a él le caía mal, aunque no tuviera ninguna razón, se lo hacía sentir.

AF: ¿Se acuerda de algunas ocasiones en que haya pasado eso?

OH: No, no me acuerdo de personas precisas, pero recuerdo el cambio brusco de actitud de él. Cuando estaba con el grupo nuestro, que era un grupo muy afeitado, que nos juntábamos siempre los mismos y lo pasábamos muy bien, ahí él se sentía cómodo, entonces se comportaba de una manera; pero cuando ingresaba un extraño o extraña, como que algo hacía clic dentro de él y cambiaba totalmente.

AF: Usted lo conoció y pasó ese “filtro”. Pero me imagino que había gente que no lo pasaba.

OH: Sí, claro, mucha. La mayoría, diría yo.

AF: ¿Y qué era lo que él no toleraba en la gente?

OH: No sé, yo creo que él tenía una especie como de antenas para captar a la gente que no era auténtica o que él percibía que no era auténtica, que estaban haciendo un rol. Y eso en general frente a cualquier audiencia, porque yo me acuerdo de haber estado con él en la Universidad de Chicago, nada menos, donde los que estaban ahí participando ahí eran profesores de distintos países, muy importantes, famosos en el medio académico, con publicaciones y todo eso, pero igual él podía ser muy pesado, de hecho ahí lo fue con varios de ellos.

AF: Pedro Lastra cuenta en una entrevista que ahí Lihn perdió varias invitaciones y oportunidades.

OH: Claro, tenía una invitación, me acuerdo, de una de las universidades, y uno de los profesores ofendidos fue un profesor muy influyente que era de esa universidad, así que hasta ahí no me llegó. A él no le importaba nada, él nunca era calculador, él no decía “mejor me quedo callado porque sino me van a retirar la invitación”, no, no le importaba.

AF: ¿Siempre fue así?

OH: Siempre.

AF: ¿Y de qué temas hablaban ustedes, generalmente?

OH: Bueno, de cine bastante, de pintura, de personas que conocíamos, de política, cosas así. Hablábamos muy poco de poesía. Ni él hablaba de sus poemas ni yo hablaba de los míos, ni mutuamente de los poemas de los otros tampoco. No hablábamos, no es que nos lo propusiéramos, simplemente no hablábamos, queríamos hablar de otras cosas que no tuvieran que ver mucho con la literatura.

AF: Usted ha contado que cuando Lihn fue a Maryland leyó los originales de lo que luego sería su libro *Arte de morir*, la primera noche que se quedó ahí, y después le hizo comentarios y luego el prólogo. ¿Volvieron a tener experiencias de ese tipo después, con otros libros?

OH: Sí, una vez él me pasó a mí el libro *Al bello aparecer de este lucero*, el manuscrito. Me acuerdo que tenía el manuscrito escrito a máquina, el original. Y en el departamento que tenía ahí en las Torres de Tajamar me dijo “Oscar, ya me *cabrié* con este libro, ya no puedo sacar más así que por favor échale un vistazo y cámbiale lo que quieras cambiarle”. Y me lo pasó.

AF: ¿Y cuánto le cambió?

OH: No, muy poco, le hice algunas sugerencias, que las aceptó.

AF: He escuchado que aceptaba pocas críticas.

OH: Él no le pasaba sus textos a otras personas, a muy pocas. A Pedro Lastra, a mí y no creo que a nadie más, poca gente, quizás a las parejas que él tenía también, la Adriana Valdés, a Claudia Donoso, pero fuera de eso no, por lo menos que yo hubiera visto.

“Yo creo que él aspiraba a tener su propio hogar”

AF: Leyéndolo a usted y leyendo a Lihn, tanto sus poemas como las entrevistas que los dos han dado, uno puede ver que ustedes son muy distintos.

OH: Sí, exactamente.

AF: ¿Dónde congeniaban estas dos personalidades tan distintas?

OH: No sé, eso es muy raro porque el carácter mío es muy distinto al de Enrique y mi poesía también. Y sin embargo él mostraba todo este interés enorme en mi poesía que a mi me parecía raro. Yo me acuerdo que una vez le dije “oye pero la poesía mía es tan distinta a la tuya” y me dijo “por eso me interesa, no me interesa la poesía que es parecida a la mía, para qué”.

AF: Usted lo recibió en Maryland, donde él fue a dar un recital y a hacer clases. ¿Recuerda cómo era la recepción que tenía? ¿El público era sólo norteamericano?

OH: Sí, hizo dos cosas, un recital y una charla sobre poesía hispanoamericana... La recepción fue muy buena. Había algunos hispanos, pero todos eran estudiantes de español, entonces tenían interés especial en ver a un poeta chileno. Claro, yo lo había escuchado muchas veces recitar esos poemas. Quizás lo que me impactó más fue que fuimos al museo, fuimos a un par de museos de arte en Washington, desde luego fuimos a la National Gallery de Washington y él era un especialista en museos y en pintura y escultura y todo ese tipo de cosas. Realmente yo había ido ahí porque vivía por ahí cerca, y miraba los cuadros como cualquier neófito, pero él iba parando frente a todos los cuadros e iba haciendo unos comentarios muy lúcidos, explicándome quién era éste, el otro, sabía datos de la vida de los pintores. Me acuerdo que le interesó mucho la sección norteamericana, porque él había estado en muchos museos europeos, entonces había visto muchas veces a los impresionistas y ese tipo de cosas, incluso cuadros del Renacimiento, pero los pintores norteamericanos eran como una rareza para él y esa era la oportunidad que tenía para verlos y me mostró una serie de cuadros, muy atractivos en realidad.

AF: ¿Y él nunca tuvo oportunidad de quedarse en Estados Unidos?

OH: Sí, sí tuvo, pero siempre estaba que se quedaba, que no se quedaba... Claro, él tenía una hija, entonces dependía también de eso. Tuvo la oportunidad clara de quedarse, pero como que Chile lo tiraba, de alguna manera. De hecho él una vez postuló a un puesto en la Universidad de Connecticut: era un puesto permanente, con lo cual mostró la voluntad de quedarse, pero lamentablemente la universidad canceló el concurso, algo pasó ahí, un problema presupuestario. A veces las universidades son reacias a usar fondos en humanidades, porque prefieren ocupar fondos en cosas científicas o tecnológicas, entonces llegan y quitan los fondos y los pasan para otra parte y el concurso se anula. Y esa vez pasó eso. Esa vez, si ganaba, que yo creo que iba a ganar, se iba a quedar. Eso fue después de que yo estuve aquí, después del 83. Debe haber sido el 85 más o menos, por ahí.

AF: ¿Él trató de aprender inglés, no?

OH: No, ni siquiera trató.

AF: Andrea Lihn cuenta que tenía un profesor particular que iba a su casa...

OH: Bueno, puede haberle hecho empeño, pero...

AF: No le resultó.

OH: No, era negado para el inglés, lo dice en un poema incluso, “me castraron del inglés” o algo así. Cuando él estuvo conmigo en Maryland y después en Iowa yo tenía que traducirle todo, incluso en un bar o en un café.

AF: Pero no me acuerdo quién contaba que no era impedimento el idioma para que igual saliera solo.

OH: No, igual salía, salía pero no hablaba con nadie, o hablaba con hispanos que veía por ahí. Mira, allá si tú no hablas inglés es muy difícil, porque si tú haces una presentación bilingüe y luego no puedes dialogar con el público, no pasa nada no más.

AF: Usted en algún momento comenta que Lihn lo sorprendió diciéndole que su sueño dorado era “tener una familia y un par de niños chicos”, ¿cómo eran las relaciones amorosas que tuvo y por qué cree que no llegó a tener esa familia que a veces deseaba?

OH: Bueno, yo creo que él tenía una fuerte nostalgia de un hogar, de tener un hogar bien establecido, con esposa, cabros chicos, perros, gatos, etc. Ese yo creo que era un sueño que él tenía, pero nunca se manifestó, porque además siempre las mujeres con las que tenía relación eran separadas, tenían hijos, pero de otro, y ahí ya partíamos mal...

AF: ¿Eso le significaba un conflicto?

OH: No, él era muy cariñoso con los niños, trataba de armar una situación hogareña, pero yo creo que él aspiraba a tener su propio hogar, con su mujer y sus hijos, no con los hijos de otro.

AF: Me han dicho que era atormentado con sus amores.

OH: Sí, era atormentado. Hubo un tiempo en que él, cuando tenía estas penas de amor, tomaba y trataba de emborracharse. Pero después de un tiempo ya no tomaba, ni fumaba, ni bebía alcohol. Es bien curioso, porque aquí en Chile tienen esa idea de que Enrique era un bohemio que pasaba en bares y no es verdad. Fíjate que yo no recuerdo, y eso que estuve de enero a agosto, que es mucho tiempo para ver a una persona todos los días, no recuerdo nunca, ni una vez que fuera a un bar. No sé si antes, cuando más joven quizás iría a bares, pero como te digo en esa época no, y yo de ahí lo vi muchas veces, y tampoco.

AF: ¿Puro café?

OH: No, ni de café, siempre estábamos en mi departamento, en el departamento de él o en la casa de un amigo, siempre en casas de alguien. Fíjate que trato de recordar siquiera una imagen de verlo sentado en la mesa de un bar o de un café o de algo público, y no recuerdo, excepto cuando íbamos a almorzar. Pero de ahí a que me dijera “Óscar, vamos a tomar un café”, nunca. Si estábamos en mi departamento me decía “oye, convídame un café” o si estábamos en su departamento igual.

AF: Por ahí usted dice que Lihn le comentó que le gustaba la sordidez de Nueva York. ¿A qué se refería?

OH: Es porque Nueva York en la época en que él estuvo era una ciudad en decadencia, era la imagen de una ciudad en decadencia, en que salías a la calle y todo era como viejo, lleno de borrachos tirados en el suelo, drogadictos en las esquinas, asaltos a las seis de la tarde, en la calle, entonces había una cosa como sórdida, efectivamente, en Nueva York. Pero a él eso le gustaba, le atraía.

AF: Hay un poema, *Pascuas en Nueva York*, en que cuenta que se va detrás de alguien que entra a un cine...

OH: Claro, él iba a esos cines también, donde daban películas antiguas, donde tú entrabas y había tres personas adentro. Y conocía a una pila de gente rara, vestida de forma extraña, como con ropa usada, unas mujeres que iban con abrigos de piel todos raídos, con gorros, puras cosas raras, que le llamaban la atención.

AF: Le gustaba mirar a la gente.

OH: Sí, le gustaba mirar a la gente y si alguien hablaba español podía entonces conversar, hablaba con portorriqueños, dominicanos, mexicanos que estaban ahí.

“Mientras nosotros estábamos en las protestas había otros que estaban encerrados en su casa escribiendo poemas”

AF: Y usted que cultiva el formato ¿qué le parecen los sonetos de Enrique Lihn?

OH: Muy buenos, son muy buenos. Él me dijo una cosa que yo nunca he dicho: que el hecho de que yo me hubiera atrevido a escribir sonetos lo había estimulado a él a buscar ese lado también. Él había escrito algún soneto en su primer libro, pero luego ya lo dejó. Porque Parra tiene una aversión hacia los sonetos, después incluso me acuerdo que Parra le dijo que cómo escribía sonetos... a él no le importó no más.

AF: Eran sonetos medios grotescos, en todo caso.

OH: Claro, él empezó a leer mucho a Quevedo en ese tiempo y todos esos sonetos satíricos, como insolentes, le gustaban.

AF: ¿Cómo caracterizaría el humor que tenía Lihn?

OH: Corrosivo, totalmente. Muy corrosivo, muy ácido, pero él, cuando decía pesadeces contra alguien en la realidad también era igual, también decía unas cosas sarcásticas, que eran ácidas.

AF: Y al mismo tiempo me han dicho que podía ser muy tierno, en la intimidad, con la gente que quería.

OH: Sí, efectivamente. De hecho me acuerdo que él dio plata para personas que estaban presas, a pesar de que él no tenía una situación económica buena. Sin embargo, él cuando había que dar plata, daba, pero no andaba contándole a los demás que había dado plata. En ese entonces se juntaba plata para personas que estaban en la cárcel, en la época de Pinochet, había familias que casi no tenían, porque estando el jefe de hogar preso...Entonces comían como podían no más. Había gente que hacía colectas y nosotros dábamos plata.

AF: ¿Cómo cree que se reflejaban las preocupaciones políticas de ese momento de Lihn en lo literario?

OH: Teníamos conversaciones sobre cosas que pasaban en ese momento, pero nunca decía “mira, voy a escribir un poema para protestar por tal o cual cosa”, no decía nada. Después, muchos meses después, aparecía algo por ahí en un poema de él, pero que él no buscaba poner, sino que salía no más, era el mundo en el que estaba.

AF: Hay ciertos poetas más jóvenes que él, como Raúl Zurita, que han criticado que no fuera más directo o que enfrentara de forma más directa la contingencia política de la dictadura en su poesía.

OH: ¡Qué más directo que hacerlo en persona! Es que ese es un problema que hay acá, ¿cuál es el gran riesgo de hacerlo en una habitación, escribiendo cosas en un papel? Nosotros íbamos en persona a las protestas, nos metíamos en líos, corríamos el riesgo de que nos tomaran presos -de hecho nos tomaron presos-, de que nos sacaran la cresta en la calle, de que desapareciéramos, eso es lo que hacía Enrique Lihn. Escribir poemas es fácil.

AF: Cecilia Casanova me contaba que iba con él a las protestas, en los años 80.

OH: Claro, y al contrario, hay personas que escriben poemas de protesta y yo no los vi nunca en ninguna parte, por lo menos en el tiempo que yo estuve acá, cuando nos agarraron a palos. Me acuerdo esa vez, fue una protesta de los artistas e intelectuales y nosotros fuimos ahí y agarramos el lienzo y estábamos en primera fila. Mientras nosotros estábamos ahí había otros que estaban encerrados en su casa escribiendo poemas.

AF: Y esas cosas, como él no las vociferaba, no se saben.

OH: No pues, si uno no se jacta, la misma cosa esa de dar plata: uno no anda con un letrado diciendo que hacía eso.

AF: ¿Y a usted le tocó conocer obras de Lihn que él haya desechado, que no hayan salido después publicadas?

OH: No, porque él tenía eso de que todo lo que escribía trataba de publicarlo. Él no hacía una diferencia entre poemas que había escrito que considerara buenos o malos, aunque no estuvieran tan bien escritos, igual, los tiraba no más.

AF: Porque antes no era así: él mismo cuenta que para elegir los poemas de *La pieza oscura* fue muy riguroso.

OH: Sí, muy riguroso. Después se empezó a soltar y a pensar la literatura no como una obra acabada sino como una expresión auténtica del individuo. Si salía con defectos, bueno, salía así no más.

AF: Usted me contó, cuando lo llamé por teléfono antes de venir a verlo, que Lihn una vez lo entrevistó y que eso lo había grabado Carlos Flores, ¿me puede contar más detalles?

OH: Claro, Carlos Flores quería filmar un video conmigo. Bueno, en realidad fue Enrique el que se lo sugirió. Y entonces nos encontramos en la casa de Carlos Flores, creo que él dijo bueno, cómo lo hacemos, y Enrique dijo “yo puedo hacer la entrevista pero que se escuche solamente la voz, que yo no aparezca”. Y se puso ahí, frente a mí, y me hacía las preguntas y yo iba contestando, mientras Carlos Flores filmaba. Después le pregunté yo a Enrique sobre la entrevista, varios días después, y él me dijo “sabes que a Carlos Flores le llamó la atención la tranquilidad tuya para contestar las preguntas”. Claro, cómo no iba a estar tranquilo si el que preguntaba era un amigo mío.

AF: Un tema que parece que fue importante para Lihn fue la recepción crítica que tuvo su obra aquí en Chile, específicamente de parte de Ignacio Valente. ¿Conversaban sobre eso?

OH: Sí, tuvimos varias discusiones incluso. Me acuerdo que una vez se estaba quejando... En ese momento estaba de testigo Oscar Gacitúa. Él me lo recordó el sábado, cuando comimos en su casa. Oscar me dijo “me acuerdo aquella vez que yo estaba y que tú lo retaste”. Y claro, lo que pasó fue que él empezó a quejarse de Ignacio Valente, diciendo que no respetaba su obra, que no lo tomaba en cuenta, que no escribía nada sobre ella, como si no existiera, y que él encontraba que esa era una actitud deliberada de él. Porque a Enrique no le importaba mayormente eso, pero la mala leche era lo que lo sacaba de quicio. Y yo le dije “mira Enrique, acabo de leer en Estados Unidos, y tú la tienes aquí, la revista *Review* de Nueva York, ese número que está dedicado a tu poesía. Es una revista en inglés, de prestigio internacional y salen varios artículos sobre tu poesía de críticos muy importantes, ¿qué te puede importar lo que piense el cura Valente aquí en Chile?, eso vale quinientas veces más que eso otro”. Y él me dijo, “es que a mí por alguna razón me afecta mucho más lo que me pasa acá en Chile”. También había habido otro problema y es que ellos [Valente y Lihn] son parientes, y ahí había otros elementos que entraban que uno no sabe, cosas familiares, peleas entre primos, tíos, anda a saber tú en qué tiempo, entonces era por eso que él le daba más importancia.

AF: A propósito de su disputa con Valente, él publicó un folleto titulado *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. ¿Cómo caracterizaría usted el interés que tenía Lihn por la teoría?

OH: Lo que pasa es esto: Enrique es una persona que no tuvo estudios universitarios “formales”. Entonces él, en algún momento, se dio cuenta de que había un vacío en sus lecturas y ese vacío tenía que ver con la teoría literaria, porque él rápidamente notó que había gente que hacía referencia a teóricos importantes del momento, y él no sabía quiénes eran, ni sabía de qué estaban hablando. Entonces se sintió como con un *handicap*, como menoscabado, y se puso a estudiar solo, él era un gran autodidacta. Empezó a leer, a leer y para él fue muy fácil, porque por naturaleza tenía una mente muy lúcida para pensar la literatura. Él en sí era un teórico también. Y claro, en ese momento el estructuralismo era como *la* teoría que estaba vigente... Entonces él estaba metido en todo lo del estructuralismo, e Ignacio Valente se dedica a atacar al estructuralismo. De hecho criticó un prólogo que yo hice a un libro de Huidobro, *Ecuatorial*. Tuve una polémica pública con él, que salió en la revista *Ercilla*, donde nos dijimos de todo. Y yo creo que también ese elemento de la polémica conmigo lo estimuló, lo picó, porque después de todo yo era su amigo, entonces creo que se le juntaron varias cosas... A mí me mostró el manuscrito [de *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*] y me dijo “léelo y todas las cosas que están ahí que tú creas que están erradas, dímelas”. Y nada, no había nada, estaba muy bien. Así que se consiguió un editor y lo publicó.

AF: ¿Y Valente dijo algo?

OH: El cura no le contestó nada, eso lo picó más. No se dio ni por aludido. Prácticamente un libro entero dedicado a él, era como tocarle la oreja, y el tipo no reaccionó.

AF: ¿Y de dónde cree usted que Lihn sacaba tanta energía para hacer tantas cosas distintas al mismo tiempo?

OH: No sé, esa es una buena pregunta, porque estaba todo el santo día metido en proyectos de algo, los más variados. Estaba haciendo por ejemplo una presentación de una exposición de fotografía, al rato estaba metido en hacer estos artefactos para la exposición, por allá estaba filmando una película, estaba escribiendo poemas, estaba escribiéndole al cura, siempre estaba lleno de cosas.

AF: Finalmente, ¿hay algún aspecto de Lihn que usted considere que no haya sido reconocido, o al revés, que haya sido de alguna forma distorsionado?

OH: Creo que la imagen de Lihn que se ha distorsionado bastante es la de que era un poeta maldito, porque no lo era. No sé si antes lo sería, no me da mucho la impresión, desde que yo lo conocí hasta que murió, cero. O sea, un poeta maldito que aspira a tener esposa, cabros chicos después de un rato, claro, dónde. Y hablábamos con Oscar Gacitúa, que lo

vio muchísimo, más que yo incluso, y dijo lo mismo. Hay un mito con Enrique: no es que fuera un burgués tampoco, podía ir a un bar de vez en cuando, pero no era de estar todo el tiempo ahí, borracho, cayéndose al suelo, o drogándose. Ese no era nuestro tema ni el de nadie con quienes nos juntábamos.

III.

NUNCA SALI DEL HORROROSO CHILE (1979-1988)

Nunca salí del horroroso Chile
mis viajes que no son imaginarios
tardíos sí –momentos de un momento–
no me desarraigaron del eriazo
remoto y presuntuoso
Nunca salí del habla que el Liceo Alemán
me infligió en sus dos patios como en un regimiento
mordiéndome en ella el polvo de un exilio imposible
Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor:
el miedo de perder con la lengua materna
toda la realidad. Nunca salí de nada.

Enrique Lihn, “Nunca salí del horroroso Chile”. En *A partir de Manhattan*, 1979.

En 1979 Enrique Lihn decidió celebrar sus 50 años en grande. El poeta lo definió como “el año de la mutualidad del yo” e incluso creó un timbre con este lema. Este timbre se encuentra al reverso de *A partir de Manhattan*, libro que se publica en Valparaíso por la editorial Ganymedes, de David Turkeltaub (“El sello Ganymedes adhiere, con la publicación de este libro, a la celebración del cincuentenario del poeta”) y que recoge textos escritos en Estados Unidos durante la estadía de Lihn en Nueva York durante 1978.

En este libro Lihn anota lo que ve en las esquinas de esa ciudad, en el *subway*, en los museos: hace un poema de *Isabel Rawsthorne*, de Francis Bacon, y también de la prematura muerte de su hermana Nieves. Critica a Eliot y a la T.V. Pero entre estos poemas, quizás el más memorable es el que sirve de título y epígrafe a este capítulo, “Nunca salí del horroroso Chile”, donde plasma a regañadientes su arraigo profundo a su origen no sólo territorial, sino psíquico y experiencial. Reconoce que el exilio, aunque deseado, es imposible.

Así, la labor que realiza Lihn en nuestro país desde fines de la década de 1970 podríamos decir que es de un resignado entusiasmo: no pudo vivir afuera, pero mueve festivamente el ambiente interno con distintos actos públicos: divertidas protestas y *happenings*, montajes escénicos, obras de teatro y otros donde no está ausente la crítica velada al régimen y por sobre todo la profundización en su examen de las “enfermedades del lenguaje”, siempre acompañado de humor, libertad y autonomía política. Entre tanto y tanto sigue viajando

invitado a dar clases, recitales, y a participar en seminarios y presentaciones de libros en el extranjero.

La mutualidad de los cincuenta años

De esta forma, en el “año de la mutualidad del yo” Lihn festeja de diversas maneras su cincuentenario: además de la publicación del libro recién citado, realiza varios actos públicos o semipúblicos: junto a Felipe Alliende, por ejemplo, lleva a cabo un acto en que participa don Gerardo de Pompier en “la Universidad en Ruinas de Conchalí”, como llamaron a la casa de Nicanor Parra ubicada en dicha comuna: el acto se tituló “Pacífico Sexto otorga la orden Ultimus Caballorum a don Gerardo de Pompier”.

Se conserva el guión de esta “condecoración” en el libro *Derechos de Autor*, de Lihn, con el discurso en latín de Pacífico Sexto. Este era representado por Felipe Alliende, quien recuerda: “Yo tengo un personaje propio, el papa Pacífico Sexto, nacido y criado en Ñuñoa, que tiene su sede en Ñuñoa, que es mi parte loca que me quedó de mi paso por el seminario [Alliende iba a ser sacerdote]. Tengo una curia ñuñoína asentada acá pero no me dejan ejercer. Pacífico Sexto conoció a Pompier y se hicieron grandes amigos. Entonces Pacífico Sexto decidió condecorar a Pompier como el último de los caballeros. Enrique y yo descubrimos que habíamos nacido el mismo año, 1929 (...) Hicimos la condecoración de Pompier para celebrar nuestros cincuenta años”¹⁷³.

Luego, Lihn dio un recital y expuso una serie de “efímeros-manuscritos, dibujos, fotografías” en la Galería Época, para después convocar a sus amigos al Goethe Institut, donde se realiza una celebración del cincuentenario del poeta en dos partes: el 20 de noviembre se lleva a cabo el encuentro “En torno a Enrique Lihn”, en que “presentes y ausentes” (esto es, amigos que están dentro y fuera de Chile) leen saludos o envían mensajes por video, diapositivas o grabaciones. El 26 de noviembre, en tanto, Lihn lleva a cabo en el mismo lugar una “Autobiografía de una obra”, en que realiza una lectura comentada de textos de sus libros más recientes de prosa y poesía.

Entre los amigos “ausentes” que le envían saludos grabados en esta celebración se cuentan Waldo Rojas (desde París), Cedomil Goić (desde Michigan), Pedro Lastra (desde Long Island), Jaime Giordano (desde Nueva York), Hernán Castellano Girón (desde Italia) y Federico Schopf (desde Frankfurt). Y entre los “presentes” lo saludaron Nicanor Parra, Cristián Hunneus, Jorge Guzmán, Roberto Hozven, Patricio Marchant y Manuel Silva Acevedo.

¹⁷³ Sarmiento, Oscar. Op.cit. Págs. 62-62.

De estos mensajes, rescatamos algunas “sugerencias” que le envía Federico Schopf: “1. No convertirse en poeta oficial, ni siquiera en poeta oficial de la disidencia. 2. Perseverar en su concepción de la poesía, ejerciéndola como una actividad inútil, que no da beneficios económicos palpables, ni permite considerar la obra literaria como una mercancía ofrecida a la oferta y demanda de izquierdas y derechas oficiales o solapadas. No caer en la tentación, bien remunerada, de practicar la literatura de los funcionarios del orden y la revolución establecidos. 4. No publicar nada que no esté a la altura de su obra anterior”¹⁷⁴.

Pero para Enrique Lihn este año también tuvo otras connotaciones: la aparición del libro *Purgatorio*, de Raúl Zurita, que el mismo Lihn había llevado a la editorial Universitaria luego de valorar el talento de su autor en su taller de la PUC, trajo consigo la consagración del joven poeta en forma desmesuradamente elogiosa por parte del crítico único de ese entonces en Chile, Ignacio Valente (que representaba para Lihn la personificación de la dictadura en materia literaria), que puso a Zurita en la “primera fila” de la poesía chilena, como continuador de Neruda, Mistral y Parra, en desmedro del mismo Lihn, pues Valente nunca le dio una importancia tan grande a su obra como se la estaba dando a Zurita.

“El rutilante ascenso del joven ‘gran poeta’, corroborado ahora por una o dos traductores y profesores norteamericanos de literatura, es un grandioso espectáculo típicamente valentiniano, algo candoroso. Me parece que Zurita no perdería nada de su valor si dejara de iluminarlo ese foco de todos colores”¹⁷⁵, diría luego Lihn en una entrevista. Desde ese entonces la relación entre el poeta y el sacerdote se vuelve más tensa y desembocaría algunos años después en la publicación de un folleto de Lihn en contra del crítico.

Pero por otra parte, Lihn comienza a ser muy estimado por los escritores jóvenes, con quienes desarrolla una relación creativa y de mutua valoración. En 1979 participa como jurado en un concurso de poesía organizado por la revista *La Bicicleta* y otorga el primer premio a Rodrigo Lira, con quien desarrolla luego un vínculo no exento de fricciones. “Rodrigo no era de trato fácil”, escribiría luego Lihn, recordando las llegadas de Lira sin previo aviso a su departamento y las parodias que sufrió por parte de su joven colega. Testimonio de ello queda en el prólogo de Lihn al *Proyecto de Obras Completas* de Lira, editado póstumamente. Allí cuenta:

Una tarde llegó a General Salvo con una sorpresa: su ejemplar de mi novela *La orquesta de cristal corregida*, más bien reeditada por él. Para operar con mayor comodidad había encuadernado *La orquesta...*, haciéndole poner un lomo de espiral plástico; así le sumó páginas en blanco que se inundaron de las enmiendas, inserciones o eliminaciones y sustituciones, a que había sometido mi novela, a partir de un solvente trabajo de corrector (...) Rodrigo salió furioso conmigo de esa visita. Según le confidenció a Cacho Gacitúa,

¹⁷⁴ Lihn, Enrique. *Derechos de autor*. Santiago, Yo editores, 1981, s/n.

¹⁷⁵ Díaz, Cecilia. “Lihn y Valente en el gran debate de la poesía”. *Pluma y pincel* (10): 53, octubre de 1983.

había esperado que contratara sus servicios como secretario editor, corrector de pruebas y de estilo; algo que a mí no se me pasó por la cabeza.¹⁷⁶

Así, también durante estos años Enrique Lihn, dentro de su veta de crítico, periodista y gestor cultural espontáneo, destacará el incipiente trabajo de otros poetas noveles que hoy en su mayoría gozan de bastante reconocimiento en Chile, como Roberto Merino, Diego Maquieira, Claudio Bertoni, Gonzalo Muñoz, Juan Luis Martínez, Paulo de Jolly, Eduardo Llanos Melussa, Bruno Vidal, e incluso Roberto Bolaño, con quien mantuvo una correspondencia que incluyó envíos de poemas por parte de Bolaño (que Lihn leería en presentaciones públicas en Santiago) y estímulos que el autor de *Los detectives salvajes* reconocería largamente:

Hay un momento en que no tienes nada en que apoyarte, ni amigos, ni mucho menos maestros, ni hay nadie que te tienda la mano (...) no hay escritor joven que no se haya sentido así en algún momento de su vida. Pero yo por entonces tenía veintiocho años y bajo ninguna circunstancia me podía considerar un escritor joven. Estaba en la inopia. No era el típico escritor latinoamericano que vivía en Europa gracias al mecenazgo (y al patronazgo) de un Estado. Nadie me conocía y yo no estaba dispuesto ni a dar ni a pedir cuartel. Entonces comencé a cartearme con Enrique Lihn. Por supuesto, yo le escribí primero. Su respuesta no tardó en llegarme. Una carta larga y de mal genio, en el sentido que damos en Chile al término mal genio, es decir hosca, irascible. Le contesté hablándole de mi vida, de mi casa en el campo, en uno de los cerros de Gerona, delante de mi casa la ciudad medieval, detrás el campo o el vacío. También le hablé de mi perra, Laika, y le dije que la literatura chilena, salvo dos o tres excepciones, me parecía una mierda. En su siguiente carta ya se podía decir que éramos amigos. Lo que vino a continuación fue lo típico entre un poeta consagrado y un poeta desconocido. Leyó mis poemas y me antologó en una especie de recital de poesía joven que hizo en un instituto chileno-norteamericano.¹⁷⁷

En una ocasión, cuando se aprestaba a viajar a Estados Unidos, Lihn convoca a varios creadores jóvenes para grabar un video en su altillo de General Salvo, que quiere mostrar en su viaje. Asisten a la cita: Diego Maquieira, Roberto Brodsky, David Turkeltaub, Óscar Gacitúa, Mauricio Electorat, Francisco Zañartu y Rodrigo Lira. “Antes de partir a los Estados Unidos quería escuchar lo que pensaban los poetas jóvenes de este mundo y del otro. Del otro. El que mejor y más habló fue Rodrigo Lira”¹⁷⁸, recuerda Lihn.

¹⁷⁶ Lihn, Enrique, *El circo en llamas*. Op.cit. Pág. 310.

¹⁷⁷ Bolaño, Roberto, “Encuentro con Enrique Lihn”. En Bolaño, Roberto. *Putas Asesinas*. Barcelona, Anagrama, 2001. Págs. 218-219.

¹⁷⁸ Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Op. cit. Pág. 159.

El arte de palabrear en la República de Miranda

En 1980 el Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana de Xalapa, México, publica sus *Conversaciones* con Pedro Lastra, libro que ya ha sido largamente citado en el presente trabajo y que reúne conversaciones entre ambos poetas que se extienden desde 1956 en adelante, llevadas a cabo tanto en Chile como en Estados Unidos. Lihn dice ser el co-autor de este libro porque en rigor la versión final fue escrita por ambos, recreando muchas conversaciones que grabaron y no lograron transcribir; por tanto, tiene un carácter híbrido entre lo oral y lo escrito. Jaime Quezada dijo sobre este libro: “Más que conversaciones, en el sentido literal, aquí se trata de una escritura oral ensayística que va *in crescendo*, a medida de la motivación del tema”.¹⁷⁹

Este mismo año Lihn publica en la editorial Pomaire de Barcelona su tercera novela, *El arte de la palabra*, continuadora natural de *La orquesta de cristal*. Fue escrita en 1977 y también aparece su personaje Gerardo de Pompier, que esta vez no cambió su apellido. La novela se sitúa en la República Independiente de Miranda, un lugar gobernado por un tirano donde no se recuerda un período en que él no haya estado al mando. “Es una antiutopía, un lugar en el que no se puede vivir, un lugar abominable. Me propuse utilizar el espacio del lenguaje que es el lenguaje donde existen ciertas cosas que no existen en otra parte para crear la situación de un espacio invivible (...) En ese lugar se celebra un congreso cultural que es una caricatura de los típicos congresos culturales. Se ha invitado a los escritores latinoamericanos y del Tercer Mundo para mejorarle la cara al país”¹⁸⁰.

La República Independiente de Miranda, dice Lihn, es una cita a Buñuel y su *Discreto encanto de la burguesía*. Y sobre el título, explica que *El arte de la palabra* se llama así porque “esta gente se reúne a hablar en un lugar que tiene sólo existencia posible por la palabra. Es un lugar oral, lenguaraz, tal como es Hispanoamérica (...) *El arte de la palabra* sería el arte de reemplazar la realidad por el lenguaje”.¹⁸¹

Asimismo, tal como en *La orquesta de cristal*, hay un cierto componente político de fondo: “Es una forma de abordar el tema de la represión en el contexto de lo imaginario, lo cual permite eludir la censura. [Miranda es] Chile o cualquier otro de los países parecidos que existen en el llamado mundo del subdesarrollo (...) Es una proposición a la inautenticidad general de la palabra del poder (que dice una cosa por otra) y a la palabra del antipoder (que no dice nada)”¹⁸².

¹⁷⁹ Quezada, Jaime. “Las claves del poeta”. *Ercilla* (2397): 46, julio de 1981.

¹⁸⁰ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op.cit., Págs. 143-144.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid. Págs. 147-148.

Los primeros lectores de la novela, antes de ser publicada, son Pedro Lastra y Adriana Valdés: “De *El Arte de la palabra* hablamos bastante, cuando me pasó los originales en Santiago, en 1977”¹⁸³, recuerda Lastra. Y al ser publicada, escriben sobre ella, entre otros, Jorge Edwards, Jorge Guzmán, Edgar O’Hara y Luis Sánchez Latorre, Filebo. Pero también aparece una breve y ácida crítica anónima en *El Mercurio*: “Lihn, excelente poeta (casi siempre), es menos claro en su prosa. Es decir, la oscuridad de su poesía es su riqueza. Aquí, su pobreza. Todo está elaborado. Su ‘Mr. Pompier’, sobreviviente de dadá y de los surrealistas, no encaja bien en este mundo. No logra “distancia” estética. Todo es Lihn, los epistolarios, los discursos. Enorme y talentoso despliegue de inteligencia ‘redactada’”¹⁸⁴.

Frente a estas críticas y a cierta incompreensión general de su trabajo narrativo, Lihn dice en una entrevista:

En las novelas mías, por ejemplo, aparte de que sean buenas o malas, eso no importa, no ha habido ninguna preocupación por preguntarse qué es esto que ha escrito este señor, sino que lo cancelaron rápidamente, diciendo ésta es una cuestión sobreescrita, un exceso de escritura, un tremendo montaje para decir muy poca cosa, aquí no hay personajes vivos, no hay personajes reales; era justamente lo que yo estaba tratando de hacer: eliminar de la novela todo lo que sean los índices de realidad de la novela, o sea, la historia, el relato, el carácter supuestamente psicológico de los personajes, porque la gente cree que los personajes son reales; entonces yo quería poner de manifiesto que los personajes son de papel (...) Ahora, ¿por qué está sobreescrita? Digamos porque es una parodia, una sátira de las manipulaciones que hacen los lenguajes, especialmente los lenguajes oficiales, las manipulaciones retóricas para convencer acerca de algo que no existe (...) es un texto carnavalesco y pertenece al género de lo grotesco.¹⁸⁵

Lihn se defiende y a la vez critica a la literatura “exitosa”, que da una ilusión de realidad que triunfa en los rankings de lectoría:

Me interesa mucho la marginalidad de los géneros. En cambio, los géneros que se constituyen y establecen en la realidad literaria, como la novela, me dan ganas de tirarles piedras a las ventanas. Porque eso es ya como una industria, una casa, una fábrica. Esos son para mí los géneros triunfales, como la novela, bien establecidos en la realidad literaria y en la social. (...) ¿Por qué la literatura tiene que ocupar un emplazamiento tan definitivo como una novela? En realidad son meras convenciones, como el hecho de que las películas duren dos horas en vez de ocho o que las piezas de teatro suelen tener tres actos. En fin, todas esas cosas que aparecen, que son las verosimilitudes admitidas de una época en que aparecen, como algo en que nadie piensa, son cosas artificiales, como todas las convenciones que existen en el ámbito de la cultura.¹⁸⁶

¹⁸³ Sarmiento, Oscar. Op.cit. Pág. 36.

¹⁸⁴ “EL ARTE DE LA PALABRA. Por Enrique Lihn”. *El Mercurio*, Santiago, 30 de noviembre de 1980, C 8.

¹⁸⁵ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op.cit. Págs. 166-167.

¹⁸⁶ Ibid. Págs. 116 y 120.

Barcelona y el Bronx

En enero de 1981 viaja a Barcelona a presentar *El arte de la palabra* y allí sufre un infarto. Estuvo un mes convalesciente. Adriana Valdés estuvo con él y cuenta que “la pasamos [la convalecencia] en un departamento del Barrio Gótico, en mucha cercanía con Germán Marín y Juanita Robles, y también con Mauricio Wacquez y Francesc García-Cardona, y luego con Federico Schopf, que vino de Alemania, donde estaba exiliado. En esa época [Lihn] escribió *Musa de la calle, del hospital y de los museos*, un libro de ejemplar único, manuscrito, que más tarde me regaló”¹⁸⁷. El libro, cuenta Valdés, contiene poemas cuyas versiones finales en su mayoría fueron publicadas posteriormente en otros volúmenes y está dedicado a ella, a Germán Marín, a Juanita Robles y al personal del Hospital de Barcelona donde fue atendido cuando sufrió el infarto.

Rigas Kappatos, el amigo griego de Lihn radicado en Manhattan, recibió una carta donde el poeta le cuenta algunos pormenores de este hecho: “Mi viaje ha sido un tanto accidentado: tuve que hospitalizarme por diez días debido a mi infarto benigno, pero no tanto como para alterar mis proyectos. Los médicos me dieron de alta rápidamente (después de un buenísimo trato en el hospital) con recomendaciones optimistas. Debo hacer dieta por unos días (supresión de sal y grasas) y volver al cabo de un mes, que me lo pasaré en Barcelona, acompañado de Adriana (a la vida absolutamente normal)”¹⁸⁸.

En entrevista con Óscar Sarmiento, Adriana Valdés y Germán Marín recuerdan este episodio que concluyó con un inesperado viaje de Lihn a Estados Unidos. Germán Marín dice: “Este ángel [Adriana Valdés] lo fue a buscar desde Chile a Barcelona y estuvo veinte días con nosotros. Y Enrique quedó un poco en manos de Federico Schopf, de mi esposa y mías. Una vez que se sintió mejor, tenía que volver a Santiago vía Madrid. Pero no llegó a Santiago. Empezamos a preocuparnos y, como no lo encontrábamos, llamamos a hospitales, porque podría haberle pasado algo grave”¹⁸⁹. Y Adriana Valdés complementa: “Hasta pensaron que se había muerto, porque también andaban buscándolo en la morgue. Y cuando Germán me llamó por teléfono le respondí: creo que sé dónde está. Entonces fui y marqué el número de nuestro amigo griego Rigas Kappatos, en Nueva York. Y al otro lado sale alguien que me dice ‘aló’. Y le respondo ¿y tú que estás haciendo allá?”¹⁹⁰.

Lihn había sido invitado a leer a la librería Books and Company el 3 de marzo de 1981, con su amigo cubano Heberto Padilla. Y pese a las prescripciones médicas, asistió a la cita. Fue una lectura bilingüe, con traducción de David Unger y Jonathan Cohen¹⁹¹. “De la casa de

¹⁸⁷ Valdés, Adriana. *Enrique Lihn: vistas parciales*. Op.cit. Págs. 114-115.

¹⁸⁸ Sarmiento, Oscar. Op.cit. Pág. 79.

¹⁸⁹ Ibid. Págs. 16-17.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Se reproduce un volante con la invitación a esta lectura en el libro *Derechos de Autor*, de Enrique Lihn.

Germán en Barcelona, se mandó a cambiar a Estados Unidos sólo para leer con Padilla en la librería”¹⁹², afirma Adriana Valdés.

Pero no sólo fue a dar un recital de poesía. Rigas Kappatos recuerda que al llegar a Nueva York desde España, Lihn logró que la directora del Center for InterAmerican Relations de ese entonces, Rosario Santos, le consiguiera dos conferencias en escuelas públicas del Bronx. “Él tuvo que ir, entonces, a este barrio en el que no había estado nunca y del que me comentó, luego, que le parecía un lugar bombardeado. La primera vez que fue solo, cuando llegó de España —donde había tenido un infarto—, no podía dar con la dirección y esto le produjo muchísima ansiedad. Pero él insistía en ir porque le encantaba conversar con la gente”¹⁹³, recuerda Kappatos.

La segunda vez fue al Bronx con su amigo griego, quien recuerda que “fue una circunstancia conmovedora, porque los niños, que no tenían más de doce años, y que lo esperaban junto a sus madres y padres (toda la audiencia era latina) no entendían nada. Tú no les hables de poesía, le dije, hálales de otras cosas. Entonces se refirió a Gabriela Mistral y a su viaje a la India. Y se produjo un diálogo”.¹⁹⁴ Enrique Lihn, según rememora Kappatos, da incluso una tercera conferencia en la Universidad de Queens, a la que tardan en llegar porque el poeta camina extremadamente lento luego de su infarto.

Pero Lihn no sólo cultiva la amistad de Rigas Kappatos: también se hace amigo de Athinulis, el gato del poeta griego, y esa amistad quedó plasmada en el libro *Los poemas de Athinulis*, publicado por primera vez en griego en 1984 y traducido al castellano dos años después, en su edición mexicana de 1986 (recientemente se reeditó en Chile por la editorial Ril, en el 2007). Sobre este trabajo, en que se incluyen poemas y dibujos de Lihn que datan del 82, cuenta Kappatos: “Enrique escribió un poema sobre Athinulis, cuando mi gato todavía estaba vivo. Y me mostró los dibujos que hizo del gato. Yo había estado escribiendo poemas para mi gato durante muchos años. Por carta, una vez que Enrique regresó a Santiago, le hice saber que Athinulis había muerto. En vez de un pésame, me mandó un soneto, que está incluido en el libro”.¹⁹⁵

Con Rigas Kappatos colaboraría también en una antología de los antipoemas de Parra traducidos al griego, en una edición publicada en Atenas en 1985, que Lihn prologó e ilustró: en uno de los dibujos, cuenta Kappatos, pone a Parra con “traje de sacerdote griego”. También dibuja para una antología del cuento peruano traducida al griego por Kappatos, pero los dibujos quedan fuera del libro por decisión del editor, pues encarecía la

¹⁹² Sarmiento, Oscar. Op.cit. Pág. 16.

¹⁹³ Ibid. Pág. 83.

¹⁹⁴ Ibid. Aquí Kappatos aparentemente se confunde en sus recuerdos, porque Lihn viaja a India en 1985. A menos que se refiera a un viaje de la Mistral a India o haya habido otro viaje de Lihn a ese país que no esté documentado, lo cual es poco probable.

¹⁹⁵ Ibid. Pág. 85.

publicación. Luego algunos de ellos ilustraron artículos que el poeta griego escribió sobre Lihn.

En Nueva York, Enrique Lihn trabó amistad y se relacionó también con otros autores latinoamericanos, como el cubano José Kozzer, quien recuerda que una noche Lihn alojó en su casa. Lo impresionó la “precariedad doméstica” del poeta chileno:

Ese día recuerdo dos cosas: su maleta de viaje, muy estropeada, diría que pobre o de pobre, de la que lo vi sacar un suéter (hacía frío) y al ver el contenido de la maleta quedé espantado. La ropa toda desaliñada, de mal aroma, para ser sinceros, hedía; aquello era un campo de batalla compuesto de bultos, calzoncillos enrollados, percutidos, alguna camisa desmadrada, sucia, y el suéter de marras, que se puso delante de mis narices, medio que alterándolas. Y justo ante todo aquello, recuerdo que sentí algo así como qué tipo tan entrañable, sentí ternura por su desaliño, el descuido higiénico, la aparente pobreza. Enrique en esos momentos pasaba temporadas en Nueva York, le llovían invitaciones, leía en los sitios de mayor prestigio, no tenía grandes gastos porque le costeaban todo, sea los organismos que invitaban o los amigos con quienes paraba.¹⁹⁶

En 1981 le editan en Perú una *Antología al azar* (Lima, editorial Ruray), que recoge también algunos textos de Lihn no publicados antes en libro. Junto con ello autoedita artesanalmente ese mismo año el libro *Derechos de autor*, un “libro de recortes” que contiene de todo: una serie de *collages*, manuscritos, referencias críticas, entrevistas que le han hecho, fotos, volantes de lecturas públicas en las que ha participado, invitaciones, ensayos en inglés y castellano sobre su obra, textos que le enviaron amigos para la celebración de su cincuentenario, traducciones y poemas inéditos, entre otras rarezas. La recopilación abarca principalmente el período 1969-1981. Fotocopió ochenta ejemplares y se los regaló a sus más cercanos.

“No se trata, en propiedad, del libro de *un* autor, aunque mi nombre, efigie y escritura, se reitere en él, incesantemente, como un tam-tam; se trata de un despliegue de egotismo, que el autor invoca como sus derechos”¹⁹⁷, dice Lihn en el texto introductorio, titulado “Instrucciones para leer este cuaderno de recortes”, donde explica que incluso, pese a lo grueso del volumen, quedó bastante material afuera que él quería incluir.

Filebo lo llamaría después su “testamento literario”: “Con sus propias manos recoge cuanto papel se ha impreso acerca de su persona. Anotaciones íntimas, entrevistas, pequeños tratados contra la retórica. Lúcido y penetrante, a los 52 años, presiente que debe ordenar su pasado para que otros no lleguen a destituirlo de los bienes futuros”.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Kozzer, José. “Evocar a Enrique Lihn”. [en línea]. En www.lanzallamas.org, 10 de enero de 2007. <http://www.lanzallamas.org/blog/2007/01/evocar-a-enrique-lihn/> [Última consulta: 26 de septiembre de 2009]

¹⁹⁷ Lihn, Enrique, *Derechos de autor*. Op.cit. s/n.

¹⁹⁸ Sánchez Latorre, Luis (Filebo). “Muy temprano para Lihn”. Op.cit.

En 1982 publica otros dos libros de poesía en el extranjero: *Estación de los Desamparados*, en México (escrito, como ya dijimos, diez años antes en Perú: ver capítulo anterior) y *Poetas, voladores de luces*, en Italia, un pequeño libro inencontrable y del que no existen mayores referencias.¹⁹⁹

La aparición de otro lucero

Por este entonces la relación amorosa entre Enrique Lihn y Adriana Valdés ya había concluido y el poeta comienza a salir con otra persona que fue muy importante en su vida: Claudia Donoso, su nueva pareja, sobrina del novelista José Donoso. A Claudia la había conocido en 1975 durante la realización de un documental sobre el autor de *El obsceno pájaro de la noche*, llevado a cabo por Carlos Flores. Y desde 1981, comenzó una relación muy intensa entre el poeta y la periodista, que duraría varios años y en la que llegarían incluso a convivir junto a los hijos de ella. Literariamente, Claudia Donoso inspira un libro titulado *Al bello aparecer de este lucero*, publicado en 1983 en Estados Unidos con prólogo de Pedro Lastra.

“Corresponde a tres o cuatro meses de escritura, entre diciembre de 1981 y marzo de 1982”²⁰⁰, recuerda Claudia Donoso, quien reconoce que se siente “clavada en un insectario” al ser la musa de este libro. “Por lo demás, en el caso de alguien como Enrique, la cosa se vuelve siempre ambivalente partiendo por la dedicatoria”²⁰¹. La dedicatoria dice: “Para Claudia. Antes de que pase, como todo lo demás, el tiempo y la inoportunidad de esta dedicatoria”.

El título del libro proviene de un verso del poeta español Fernando de Herrera y sugiere un retorno a cierto lirismo, de anotaciones inmediatas, casi al modo de un diario o una libreta de viaje donde no se ausentan la ironía y el sarcasmo. Pedro Lastra, en el prólogo, lo ve así: “Recurrencias y resonancias de diversos lenguajes –prestigiosos y llanos– sustentan la escritura de un emisor supuestamente instalado en una seguridad. Este hablante cree o simula creer mientras escribe su pasión que eso y no otra cosa es la literatura. Doble seducción: la de un referente (posible) que lo atrae hasta el borde de un vacío que desearía llenar, y la de un distanciamiento que lo niega mediante el reenvío irónico a la literatura”²⁰².

¹⁹⁹ El opúsculo sólo aparece en la bibliografía de Lihn publicada al final del libro *Pena de extrañamiento* (1986). Pedro Lastra, en una conversación, me dijo que conserva un ejemplar, pero lo tiene en Estados Unidos. Juan Zapata, por su parte, en el artículo “‘Derechos de autor’ de Enrique Lihn” (diario El Sur, Concepción, 29 de enero de 1989) dice que el libro fue editado por el artista y diagramador italiano Luciano Martinis.

²⁰⁰ Sarmiento, Oscar. Op. cit. Pág. 97.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Lihn, Enrique. *Al bello aparecer de este lucero*. Santiago, LOM [segunda edición], 1997. Pág. 11.

Luego Lihn, en una entrevista que le hace Waldo Rojas, lo consideraría un libro “intolerable” y más tarde escribiría en un artículo: “Creo que, incluso, la intensificación de mi lirismo (*Al bello aparecer de este lucero*) es una respuesta a la circunstancia, un modo de encararla negativamente, oponiendo el erotismo a la realidad de hecho”²⁰³.

Sin embargo, pese a los juicios de Lihn, es un libro para muchos entrañable, que ha sido muy apreciado por la crítica. Y del amor que lo originó, también Claudia Donoso ha dejado testimonio:

Compartíamos con Enrique el gusto por la calle. Íbamos mucho al centro, al barrio de Franklin y más de alguna vez fuimos en septiembre al circo, también a Fantasilandia con mis niños. A Enrique le fascinaba el número de ‘La Monga’: una mujer muy preciosa que bailaba en un recinto oscuro y que en un momento dado empezaba a transformarse en mona. Además compartíamos el gusto por los viajes en micro donde –por supuesto– pasaban todo tipo de cosas: vendedores ambulantes, cantores, vendedores de pomadas varias. Y recuerdo también que alguna vez fuimos a las tanguerías donde Enrique se reveló como un gran bailarín “espontáneo” de tangos²⁰⁴.

Paralelamente a la publicación de *Al bello aparecer de este lucero* en Estados Unidos, Enrique Lihn edita en Chile el folleto *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. El texto se refiere al libro *Sobre el estructuralismo*, publicado poco antes por el crítico de *El Mercurio*. Y reconoce abiertamente en una entrevista que se trata de “una reacción y una protesta ante la dictadura metafóricamente representada por el crítico de *El Mercurio*, quien ‘corta el queque’ en su materia, en un período en que ha anulado en pluralismo en todos los terrenos”²⁰⁵.

La periodista Cecilia Díaz le pregunta a Lihn si se siente relegado por Valente. “Puede ser”, reconoce Lihn, quien en la misma entrevista había dicho que “la vida literaria es insegura, vacilante y no está hecha sólo de autenticidades; nadie escribe sólo para sí mismo y sus amigos que lo entienden. Por lo demás, Valente no es ningún emborronador del montón. Produce el efecto de la autoridad, no duda; irradia un sentimiento de ilimitada confianza en sí mismo. Tiene el poder de contribuir seriamente a la marginalidad de tal o cual escritor”²⁰⁶.

Ante la insistencia de la periodista en preguntarle a Lihn por qué es el único que toma en cuenta e “infla” al crítico dándole una respuesta tan larga, el poeta dice: “Es como si le preguntaras a un político, por ejemplo a Zaldívar, por qué le da tanta importancia a Pinochet, por qué vuelve a Chile en lugar de instalarse en Madrid a presidir la Democracia

²⁰³ Lihn, Enrique. *Textos sobre arte*. Op.cit. Pág. 502.

²⁰⁴ Sarmiento, Oscar. Op. cit. Pág. 95.

²⁰⁵ Díaz, Cecilia. Op.cit. Pág. 50.

²⁰⁶ Ibid. Pág. 52.

Cristiana. ¿Por qué le da tanta importancia a Pinochet? Si yo no viviera en Chile no le daría ninguna importancia a Valente, creo”.²⁰⁷

El folleto aparece en las Ediciones del Camaleón de su amigo Oscar Gacitúa, quien recuerda: “Para Valente [en *Sobre el estructuralismo*] las pestes del siglo son tres: marxismo, sicoanálisis y estructuralismo. Enrique, entonces, furioso, decidió escribir un panfleto en contra del libro de Valente. (...) Fue el primer título de las Ediciones del Camaleón. En realidad nunca pensamos hacer una editorial pero cuando Enrique escribió ese texto le comenté que sería interesante diseñar un libro que empezara en la portada. Y así ocurre literalmente con ese panfleto”.²⁰⁸

Sobre esta enemistad entre poeta y crítico —quienes eran además parientes lejanos, primos en segundo grado— Claudia Donoso afirma que “el cura Valente consagró a Zurita en su columna dominical de *El Mercurio* para instalarlo como figura de recambio en la hornacina que había dejado vacante Neruda. Entonces, de alguna manera, quedaron en ese olimpo Neruda, Parra y Zurita. En ese orden. Y claro, Enrique sentía que se lo estaban pasando por el aro sin mayor trámite”²⁰⁹. Federico Schopf recuerda en una entrevista que “Enrique era un crítico del gobierno militar y un crítico a cualquier fundamentalismo. Valente tuvo reticencia en reconocer la significación de su obra. Enrique me comentó que se sentía ninguneado por Valente. Seguramente está muy ocupado haciendo clases de marxismo a la Junta Militar, me dijo”.²¹⁰

Luego de este episodio, el poeta es invitado al congreso anual del PEN Club en Caracas, Venezuela, junto a Nicanor Parra. Allí, su disonancia crítica no es muy bien recibida, como lo recuerda Virginia Vidal:

Recordamos su presencia en Caracas, invitado, contra la oposición de un compatriotero, por los venezolanos a un encuentro del PEN Club. También, pese a esa misma oposición, fue invitado Nicanor Parra. En esos días se produjo en el Ateneo de Caracas una reunión de chilenos en el exilio y Lihn acudió llevando *A partir de Manhattan*, `por si se presenta la ocasión de leer algún poema´. Él quería entregar su mejor regalo, pero no tuvo oportunidad, porque fue injuriado a mansalva por el compatriotero, en medio del anonadamiento general. De la misma manera, me fueron negadas las páginas de *Araucaria* para la publicación de la entrevista que entonces le hice, como también de una entrevista a Parra, así como de sendos

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Sarmiento, Oscar. Op. cit. Pág. 101.

²⁰⁹ Ibid. Pág. 96.

²¹⁰ Gómez, Andrés. “Lihn v/s Valente: cuando el crítico quiso dar la extremaunción al poeta”. [en línea]. *La Tercera*, Santiago, 22 de mayo de 2005.

http://www.icarito.cl/medio/articulo/0,0,3255_66602359_134982923,00.html [última consulta: 27 de septiembre de 2009]

comentarios a *La Cifra y Los Conjurados*, de Jorge Luis Borges. Conservo la carta que Lihn me escribió al regresar a Chile donde analiza el desdichado suceso.²¹¹

El Paseo Ahumada: fuera de las catacumbas

Este año de 1983 habían comenzado en Chile las protestas públicas en contra el régimen militar. Y en esta apertura, Enrique Lihn también entra a la arena de la contingencia, con una poesía ya no sólo *situada* en su experiencia personal o en las observaciones de sus viajes, sino que ahora también –y de manera más explícita que en sus novelas– en la realidad sociopolítica y económica que lo rodeaba. Allí se instala su nueva obra: *El Paseo Ahumada* (ediciones Minga, 1983).

Pero antes de editar este cuadernillo, el poeta organiza otra actividad relacionada con el mismo tema: la exposición *Artes e industrias de la supervivencia*, en la galería *Época*, una galería de arte de carácter comercial que era dirigida en ese momento por Lili Lanz. “Hizo una especie de feria que tenía que ver con el consumo callejero y nos invitó a instalarnos en esta feria con algo que hiciéramos nosotros y que tuviera que ver con la manufactura, con esto de ‘vender’, de exponer lo que cada uno hacía”²¹², cuenta el poeta Jorge Montealegre. Y Germán Arestizábal apunta que esta exposición “fue muy singular y linda para mí. Esta galería había hecho previamente una exposición titulada ‘Arte y desarrollo’, para la cual las industrias pusieron mucha plata. Y se les pagaba muy bien a los artistas para hacer obras con materiales de esas industrias. Entonces Enrique ideó una exposición que se llamaba ‘Artes e industrias de la supervivencia’, que era como llevar el Paseo Ahumada al patio de esta galería”²¹³.

Sin embargo, la exposición, en la que también participaron artistas como José Balmes, Gracia Barrios, Nemesio Antúnez y Mario Carreño, duró poco. Oscar Gacitúa relata:

Esta exposición tuvo un fuerte impacto en ese momento. Cuando Lili Lanz la vio ya inaugurada no se atrevió a cerrarla porque era demasiada la gente que había en el patio de la galería. En realidad era todo lo contrario de una exposición en el museo de Bellas Artes: era una feria persa (...) A los dos o tres días de su inicio, Lili recapacitó y la hizo retirar. También hubo una querrela de la Municipalidad de Providencia. Yo había hecho el afiche para la exposición y, aunque no había autorización municipal, lo pegamos en los muros. Entonces la municipalidad se querelló contra Lili Lanz y la galería *Época* por estar poniendo propaganda callejera.²¹⁴

²¹¹ Vidal, Virginia. “Los escritores del cincuenta”. *Araucaria de Chile* (12), 1980.

²¹² Sarmiento, Oscar. Op. cit. Pág. 123.

²¹³ Ibid. Pág. 89.

²¹⁴ Ibid. Págs. 104 y 108.

Luego de esto aparece *El Paseo Ahumada*, en formato de diario, con títulos a la manera de titulares, donde hay una aparición protagónica del *Pingüino*, un músico popular callejero que tocaba una precaria batería en el Paseo Ahumada en esos años. En una directa ironización a Neruda, dice en un poema: “Canto General / Mi Canto particular (que te interprete, pingüino), producto de la recesión y de otras restricciones [...] ¿Con qué ropa subir ahora el Macchu Picchu / y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia /siendo que ella se nos está quemando en las manos?”.

Tal como en otros libros, Lihn es quien mejor puede hablar de sus propias motivaciones al llevar a cabo este proyecto. Así, el poeta escribe en la contraportada: “El Paseo Ahumada iba a ser la fiesta para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana. Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad tan próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas y perros policiales. En todo lo demás ocurrió lo que tenía que ocurrir. El paseo es el pabellón en que se exhibe el quiebre del modelo económico”.

El conjunto incluye fotografías de Paz Errázuriz y dibujos de Germán Arestizábal. La edición es visualizada por Óscar Gacitúa. El pintor estuvo presente en la trastienda de esta obra y fue uno de los que conoció el texto antes de su versión final:

Enrique nos invitó a un grupo de amigos a una primera lectura de *El Paseo Ahumada* antes de su publicación. Yo estaba trabajando en la edición gráfica del libro. Enrique nos leyó, completo, un primer borrador antes de que fuera a la imprenta. Tenía cosas muy fuertes contra los comunistas. Eugenio Dittborn, que me invitó a esa reunión, le dijo a Enrique que eligiera bien sus dardos. No podía ser que Enrique hablara en contra de Pinochet y de los comunistas al mismo tiempo, porque en este país, dijo Dittborn, la cultura es comunista. Enrique le hizo caso hasta cierto punto. En realidad había muchos dardos contra Neruda en el poema: muchos más de los que quedaron. También recuerdo que, en una ocasión, hubo un foro en que hubo que parar a Enrique porque, en medio de la exaltación de su discurso, usó una frase como: ‘Fuera Pinochet y sus comunistas’.²¹⁵

Claudia Donoso también estuvo en aquel tiempo junto al poeta: “Enrique era un caminante de la ciudad, un peatón y le seducía el espectáculo callejero. Por eso le gustaba tanto la obra fotográfica de Paz Errázuriz: entre esas dos maneras de ver hay un enchufe significativo en cuanto ambos se interesan por los lugares de exclusión y marginalidad”.²¹⁶

De esta manera, Lihn incorpora la contingencia político-social a su poesía, pero ya no con textos críticos velados para evitar la censura, sino que aludiendo directamente a una situación cotidiana palpable. El mismo dice en una entrevista: “Al comienzo todos

²¹⁵ Sarmiento, Oscar. Op.cit. Págs. 106-107.

²¹⁶ Ibid. Pág. 94.

padecemos de una autocensura muy fuerte (...) Se hizo un arte de catacumbas, de señales que eludían la censura y eran reconocidas por mucha gente, emitían una determinada corriente de significación durante un tiempo. En el plano de la docencia misma tiene que haber ocurrido algo semejante. En ese tiempo hice un tipo de trabajo que ya está superado por la situación (...) En este texto [*El Paseo Ahumada*] trato de rescatar la posibilidad de una relación más directa con la situación, este desmoronamiento de la realidad impuesta. Hay un cambio de estrategia textual”²¹⁷.

Y en otra entrevista aclara: “Es un poema antes social que político, un esfuerzo para dar forma, en las palabras, a la situación de emergencia social que vive el país y que lo mata (...) Intenté hacer con palabras algo tan injusto, violento, estridente, agobiador, cómico, irrisorio y desesperado como el Paseo Ahumada”²¹⁸.

A fines de 1983 Lihn presenta el libro en el mismísimo Paseo Ahumada, ante una aglomeración no menor de espectadores: lee los poemas a viva voz y es “requerido” por la policía. “Citó a algunas personas para una lectura, amigos, artistas, escritores; llegaron de unas cincuenta a sesenta personas; nos tuvimos que subir a un asiento; al lado habían unos predicadores protestantes que hablaban con altoparlantes: era muy difícil que a uno se le escuchara. A pesar de eso, cuando terminé de leer, unos policías me pidieron que los acompañara a la comisaría, insistieron en que no se trataba de una detención sino que era ‘requerido’ por la comisaría. Tuve que ir finalmente”²¹⁹.

Pero la multa que le pasaron por “desórdenes callejeros” no impidió que Lihn siguiera interviniendo el espacio público con insólitos actos: poco tiempo después hace una protesta callejera en contra el Festival de la Canción de Viña del Mar. “En el verano de 1984 Enrique Lihn organizó una protesta pública de los artistas contra ese Festival. Se le vio entonces en plena Alameda portando un cartel que hacía un juego entre una conocida canción brasilera y un famoso cantante español. El cartel decía simplemente: ‘Bossé abusó’”²²⁰, cuenta Oscar Gacitúa. El poeta volvió a caer en la comisaría, esta vez no por unos minutos, sino por unas horas, según cuenta su hija²²¹. Lihn criticaba el despilfarro de dinero y “la escandalosa manera de publicitarlo [al Festival], en el malentendido de que se trata de un gran acontecimiento artístico”, siendo que “no es más que uno de los fenómenos de jibarización mental que nos afectan (...) Tiene un objetivo: distraer a la opinión pública de la ruina de toda especie en que se encuentra el país”²²².

²¹⁷ Fuenzalida, Daniel (compilador). Op. cit. Págs. 189-190.

²¹⁸ Ibid. Pág. 180.

²¹⁹ Ibid. Pág. 184

²²⁰ Gacitúa, Oscar. “Distanciamiento de Enrique Lihn”. *El Diario Austral*, Puerto Montt, 28 de julio de 1988, A6.

²²¹ Sarmiento, Oscar. Op. cit. Pág. 75.

²²² Lihn, Enrique. *Textos sobre arte*. Op.cit. Págs. 397-398.

Tarzán y la supervivencia

Ese mismo verano, el 20 de enero de 1984, fallece el actor Johnny Weissmuller, que encarnara a Tarzán en doce películas y fuera el más famoso de los intérpretes del “hombre de la selva” en el cine. Y Enrique Lihn decidió hacerle un particular homenaje desde Chile: se trata del video *Adiós a Tarzán*, dirigido por el mismo Lihn junto a Pedro Pablo Celedón.

Este acto logra una amplia convocatoria y participa cerca de medio centenar de artistas, escritores e intelectuales, que se ponen a disposición del poeta en este lúdico encuentro. Entre los asistentes se cuentan Gracia Barrios, José Balmes, Pedro Millar, Hugo Marín, Matilde Ladrón de Guevara, Francisco Coloane, Francisco Brugnoli, Oscar Gacitúa (padre e hijo), Inés Paulino, Gonzalo Justiniano, María Inés Solimano, Patricia Israel y Andrea Lihn, entre muchos otros. Se realizaron dos días de filmaciones: un día fueron en caravana a una parcela de Talagante, donde el guión contemplaba que cada uno se disfrazara según el rol que hubiera querido jugar en una de las películas del fallecido actor. Y en el segundo encuentro, en una casa de Bellavista, hablan de Tarzán: interpretan el significado de su característico grito y terminan tirando su ataúd en el río Mapocho.

El diario *La Tercera* registró el hecho:

Vistiendo tenidas de las más estrambóticas, Lihn, en compañía del Premio Nacional de Literatura Francisco Coloane y varios otros artistas y comensales se juntaron en lo que llamaron ‘Conversando en el féretro’. (...) Allí, por ejemplo, el escultor y profesor de meditación trascendental Hugo Marín, sostuvo que el clásico grito de Tarzán no es más que el ‘mantra’²²³ o expresión litúrgica de un eremita, similar a los santones hindúes. Aquello fue replicado por la escritora Matilde Ladrón de Guevara que sostuvo una posición opuesta: que Tarzán fue un símbolo erótico y que tal grito era nada menos que una expresión de placer (...) Una vez planteados todos los puntos de vista, se levantó la reunión para concluir la jornada junto a la ribera del río Mapocho. Allí, un pequeño número de transeúntes vio llegar, a la altura de la antigua fábrica de cerveza al estrafalario grupo, que acarreaba el gran ataúd sobre el techo de un jeep. Sin muchos preámbulos, arrojaron la urna a las turbias aguas del río.²²⁴

Sobre el acto, dice Lihn: “El entierro festivo (...) podía ser un ‘punto de unión de todos los chilenos’, como sigue: contra la dictadura (Tarzán tuvo la suerte de dominar a los gorilas); a favor de una ecología primaria tipo ‘silabario Matte’; y como denuncia irónica de la inserción de imágenes hollywoodenses en el ‘inconsciente colectivo’ latinoamericano. La llamada alienación cultural tiene su lado entre cómico e irrisorio”.²²⁵ El 10 de abril de 1984 se exhibe un montaje del video en el Teatro La Comedia.

²²³ El original dice “tantra”, pero es una errata. Hugo Marín confirma que se refería a “mantra” en la entrevista incluida en el presente trabajo.

²²⁴ “En aguas del Mapocho fue sepultado Tarzán”. *La tercera*, Santiago, 26 de febrero de 1984, p. 56.

²²⁵ Lihn, Enrique. *Textos sobre arte*. Op. cit. Pág. 388.

A fines de 1984, en tanto, el grupo Imagen estrena la primera obra de teatro de Lihn que llega a las tablas: *La Meka*, con dirección de Gustavo Meza. La obra se sitúa en Mahometamia, un país gobernado por un sultán que construye su santuario: La Meka. “Con él están su esposa, su hijastra, el señor Corales, el Gran Visir, un ex exiliado, el comandante de un ejército de liberación, un terrorista, un cobrador de deuda externa, Abracadabra, Asdrúbal, Alí Baba y Alí Bebé. Tantos otros. Ni uno solo es consecuente con sus ideas. Todos tienen su precio”²²⁶, reseña Rosario Guzmán. Y Luisa Uribarri comenta: “La obra entretiene, hace reír y divierte, especialmente al enorme reparto que participa en ella. Pero es bastante caótica en su argumento –como sacado de una historieta o de una obra de Mark Sennet o Richard Lester– y la estructura teatral pasa a pérdida en pro de un *happening* circense y deschavetado de esos que sólo Lihn sabe crear. Anárquica (no queda títere con cabeza) y un poquito inorgánica, no se puede decir que tras *La Meka* no haya, de todos modos, agudeza, observación, sentido lúdico y cierta juguetona inteligencia”.²²⁷

Este acercamiento al teatro, reconoce Lihn, tiene que ver con “la posibilidad de provocar una sensación a favor o en contra y sentirla inmediatamente. Como escritor uno recibe la reacción del lector en forma muy invisible y secreta. Desde 1972 que escribo con el lenguaje como personaje, mostrando las alteraciones que éste experimenta cuando se lo utiliza en determinada perspectiva. Esta obra teatral es una continuación de esas novelas. Por eso también es grotesca, carnavalesca. Es el género de las épocas de crisis”²²⁸. Aunque reconoce que “cuando entregué la obra me dijeron que tenía exceso de información y me indujeron a sacar algunas partes porque, si no, quedaría muy espesa”.²²⁹

Una cena última. Y el Lihn-actor

En la invitación a la muestra de *Adiós a Tarzán* que se realizó en el Teatro La Comedia decía que los fondos recaudados por las colaboraciones que dieran sus asistentes serían utilizados en un nuevo proyecto audiovisual: *La cena última*. Este es un video que finalmente se realiza en 1985, pero a diferencia de *Tarzán*, tiene un carácter menos circunstancial y es el único proyecto de película que intentó llevar a cabo Enrique Lihn.

Con la participación de diversos amigos artistas, escritores y actores como Maya Mora, Nancy Gewolb, Gregory Cohen y Nemesio Antúnez, *La cena última* es de las obras menos conocidas de Lihn y nunca fue exhibida sino a amigos y cercanos (ver entrevista a Maya Mora a continuación de este capítulo). En cierto modo fallida, pues no llegó a tener una versión realmente definitiva que se conserve, la película se filmó en distintas locaciones,

²²⁶ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op. cit. Pág. 198.

²²⁷ Uribarri, Luisa. “La Meka”. *Mundo* (26):19, enero de 1985.

²²⁸ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op. cit. Pág. 198.

²²⁹ *Ibid.*

entre ellas la parcela de Nicanor Parra en Conchalí y el teatro El Trolley. Plasma las inquietudes experimentales y “grotescas” de Lihn en un nuevo formato. Andrea Lihn participó en ella y cuenta:

El libreto nunca se vio. Mi papá era el que dirigía todo el asunto, y nadie sabía mucho qué estaba haciendo. Nadie entendía mucho (...) Creo que tenía una idea e iba improvisando en el momento. Improvisaba mucho, de acuerdo a lo que los actores le fueran dando y a la situación que se gestara. Era más bien como una serie de situaciones que mi papá finalmente iba a componer como mago editor (...) Era de corte surrealista. Se adhería a lo que implica la última cena: es la cena última de los seres humanos. Esto, de acuerdo a la connotación que lo ‘último’ tiene para nosotros [lo peor, lo más degradado]. Todos podían mezclarse con todos: travestis y personajes expiatorios. Aparecían, también, unos personajes ratones Mickey que eran del CNI. Siempre estaba eso muy presente en sus obras. En realidad, lo pasamos muy bien (...) Lo que menos tenía era de grave: cero conflicto. A cada actor lo dejaba ser como quisiera ser. Mi papá proponía, pero no exigía.²³⁰

Con una copia de este video bajo el brazo, el poeta viaja a Nueva York y a Texas en abril de 1985, a trabajar como profesor visitante. Allí le muestra la película a un pequeño círculo de amigos, entre los que se encuentran Pedro Lastra y Rodrigo Cánovas. También allí se enamora de una estudiante, Sharon Rybak, que muchos años después contactaría a Pedro Lastra (luego de verlo en una foto en el diario junto a Lihn) para entregarle un largo poema que el poeta escribió para ella y que se mantuvo inédito hasta el 2008.

Desde allí Lihn viaja también a Nueva Delhi, India, a participar de un encuentro literario. Rigas Kappatos dice que Lihn le contó “que lo llevaron donde tiran los cadáveres al río y ahí, al lado de la gente que se lavaba los dientes –en el agua sagrada del río sagrado, el Ganges–, pudo ver un perro que se estaba comiendo la cara de un cadáver. Recordaba también el olor de los muertos que se estaban quemando. Su experiencia le había producido sentimientos encontrados: por un lado era interesantísima, y por otro, chocante”²³¹. Carlos Germán Belli estuvo junto a Lihn en dicho encuentro: “No olvido un episodio desagradable para mí protagonizado en Nueva Delhi por un poeta oriundo de otras latitudes, en que Enrique le salió al paso como si fuera mi hermano, mi compañero de barrio”, recuerda el poeta peruano.²³²

En Nueva York, junto a su amigo fotógrafo Marcelo Montealegre proyecta un libro en conjunto de versos y fotografías que retratarían sus visiones de la ciudad, pero no llega a realizarse (ver entrevista al final de este capítulo). Y a su retorno a Chile, Lihn prepara su segundo montaje teatral: *Niú York, cartas marcadas*, en donde actúa y dirige junto a Óscar Stuardo. Allí interpreta a Zorba el griego y Agustín Letelier elogia su actuación:

²³⁰ Sarmiento, Oscar. Op. cit. Págs. 72-73.

²³¹ Ibid. Pág. 82.

²³² Ibid. Pág. 53.

Enrique Lihn actúa en la obra representando a un personaje que en muchos momentos nos parece que es el verdadero protagonista de la obra: Zorba el griego. (...) Vale la pena asistir a 'Niú York, cartas marcadas' para ver actuar a Enrique Lihn. Sin desmerecer la labor muy seria de Pedro Vicuña, que representa al protagonista Carlos Bravo, ni la de María Cristina Arias, que hace muy bien múltiples papeles, desde un viejo a una cursi vedette, ni la de Sigfrid Polhammer que luce su inglés y representa con acierto varios papeles entre los que se destaca el de un policía comprometido en la violencia, es indudable que la mejor actuación es la de Enrique Lihn. Su voz profunda, la cojera con que caracteriza a su personaje, la seguridad con que se instala en el escenario, casi como si no actuara, muestran que tiene capacidades innatas y que las emplea para dar el justo carácter farsesco, pero a la vez grave y fuerte de su personaje.²³³

Enrique Lihn cuenta que la obra fue escrita en sus "tres cuartas partes" en Nueva York y tiene como subtemas a la policía neoyorkina y el sida: "Son cosas que vi cuando estuve allá. La policía tenía problemas porque había empezado a torturar con unos instrumentos que se habían inventado para que los civiles se defendieran de los asaltos. Y el sida era una cuestión muy explosiva".²³⁴

Sobre su personaje, Lihn dice que "Es el más viejo y me resulta simpático por el recuerdo que tengo de un amigo griego que es dueño de un restaurante en Nueva York"²³⁵, en clara referencia a Rigas Kappatos. Luego el poeta reconocería que "A partir de 'Niu York...' la crítica me fue favorable, también para mi actuación, que me importaba mucho porque el narcisismo mío tenía que ver con eso".²³⁶

Al año siguiente vuelve a las tablas con *La radio*, donde también dirige y actúa. Es una obra que hace referencia a Colonia Dignidad: en las cercanías de la "colonia", en la localidad de Hualpén, al sur de un país llamado Miranda, conviven lugareños y emigrados alemanes que un día escuchan por la radio que las Fuerzas Armadas han derrocado al comunismo. "Es un trabajo de acentuación de una realidad verosímil, plausible. El ambiente es de una 'sociosis', es decir, una sicosis o neurosis social".²³⁷

Junto a Lihn actúan María Cristina Arias, Romana Satt, Sigfrid Polhammer y Gerardo Orchard. El poeta hace el rol de Adolfo Limberg. Andrea Lihn recuerda que "Tenía una cosa muy divertida con los alemanes, porque nosotros somos descendientes de alemanes. El abuelo de mi papá era alemán. Mi papá se sentía identificado con estos personajes y los

²³³ Letelier, Agustín. "Niú york, cartas marcadas". *El Mercurio*, Santiago, 15 de diciembre de 1985. C 15

²³⁴ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op. cit. Pág. 206.

²³⁵ Ibid. Pág. 207.

²³⁶ Ibid. Pág. 220.

²³⁷ "La radio' exagera una realidad verosímil". *El Mercurio*, Santiago, 21 de octubre de 1986. C 15

incorporaba a sus obras. Revisando sus manuscritos, encontré una serie de recortes sobre Colonia Dignidad. Tenía una obsesión con los alemanes en Chile”.²³⁸

Adolfo Limberg, según recuerda su hija, tenía bastantes rasgos del mismo Lihn: “Lo veía en el escenario y era muy él. Cuando salíamos a bailar, o nos tomábamos unos tragos, se ponía a bailar igual como bailaba o gesticulaba Adolfo Limberg en *La radio*. Y a este personaje que era Enrique Lihn, como persona o actor, hay gente que no lo entendía. La gente no entendió la forma y algunos se chocaron con su teatro”.²³⁹

Pero Lihn lo disfrutaba al máximo. “A mí me gusta mucho el teatro; hay mucha teatralidad en lo que escribo, el escritor es también un actor. De joven participé más bien tímidamente de la vida teatral, con Jodorowsky, aunque me sentía disminuido porque él era un histrión. Hicimos obras y a mí me quedó un gusto inhibido y entonces de repente descubrí que había que darle gusto al cuerpo y eso lo experimenté primero con *Pompier*, que no sé lo que fue, un *happening*, un evento y después volví a escribir obras, porque yo había escrito una como a los 17, 18 años (...) Fue la necesidad de darme el gusto y de sentir que lo podía hacer bastante bien”.²⁴⁰

La virgen del niño Ángel y la aparición de la muerte

En 1986 Lihn también retoma la poesía: la editorial Sinfronteras publica *Pena de extrañamiento*, una suerte de antología de su trabajo poético inédito de los últimos años, que incluye varios poemas de viaje, escritos en Barcelona, Nueva York y otros lugares. También se incluye aquí *La efímera vulgata*, poema que ilustraría un libro de imágenes del mismo título del fotógrafo Luis Poirot.

Otra antología, de textos ya editados –una colección que reúne sus poemas más extensos como *La pieza oscura*, *Beata Beatrix*, entre otros– se publica en la prestigiosa editorial Hiperión de España, con el título de *Mester de Juglaría* (1987). Pero también estaba ya abocado a la escritura de un nuevo conjunto que prosigue la línea del *Paseo Ahumada*. El mismo Lihn cuenta la circunstancia que lo origina:

Estaba haciendo un libro que se llama *Conversación con la Biblia*, que es más o menos del mismo tono que del *Paseo Ahumada*, motivado por una aparición falsa de la Virgen, que organizó aparentemente la CNI en una localidad cercana a Viña que se llama Villa Alemana. Resulta que apareció la Virgen, dio fe de ello un niño medio raro. Un niño con problemas psicológicos muy graves que apareció en la localidad, fue con un cura y dijo que

²³⁸ Sarmiento, Oscar. Op. cit. Pág. 76.

²³⁹ Ibid. Pág. 78.

²⁴⁰ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op. cit. Pág. 219.

había dialogado con la Virgen. La Iglesia se dio cuenta del asunto y tuvo que pronunciarse. Al principio lo hizo con duda. No descartó completamente la posibilidad. Una cosa que me parece increíble, que todavía pueda aparecerse la Virgen y que la jerarquía estudie el caso. Hicieron una investigación y descubrieron irregularidades en la aparición, en el lenguaje, en las cosas que empezó a decir, hasta en ciertas cosas que ocurrían en el espacio físico. Se descubrió que había cañerías para lanzar agua. El arzobispado de Valparaíso decretó que esta aparición era fraudulenta, que la Virgen no hablaba así ni tenía ciertos intereses, porque ya estaba mandando recados de orden político, se estaba fascistizando a pasos agigantados.²⁴¹

Este libro sería publicado en 1987 por los Cuadernos de Libre (E) Lección, con el título definitivo de *La aparición de la virgen*, en una edición muy precaria, un delgado cuadernillo de amplio formato que incluye dibujos de Lihn y donde también hay directas referencias políticas a aparatos de seguridad, desaparecidos y ajusticiados, como en un pueblo sin ley: “En el torcido Estado de Deshecho abundan los espectros del derecho /Ciertos abogados”.

Con estos cuadernillos de bajo costo, como *La aparición de la virgen* y *El Paseo Ahumada*, Lihn aspiraba a llegar a la mayor cantidad de gente posible, tal como lo pretendía con el teatro. Pero sin ceder en densidad ni caer en lo didáctico; comunicarse en sus propios términos. Era una necesidad permanente de Lihn: la comunicación, la vocación escénica que en última instancia es voluntad de presencia permanente en el espacio público. Nunca renunció a ese espacio, ni siquiera quiso recluirse o callar en el trance de la muerte, donde siguió escribiendo, dibujando y dando entrevistas. Todo su trabajo, tanto poético como prosístico, artístico, pantomímico, teatral, periodístico, crítico o epistolar, así como sus permanentes incursiones en debates o foros, tienen su raigambre en esta vocación pública, en esta necesidad escénica de compartir un espacio y hacerse oír. Y en sus últimos años de vida vuelve a ser multidisciplinario como en sus comienzos. En *La aparición de la virgen* o *El Paseo Ahumada*, hay un cierto diálogo también con el *Quebrantahuesos*, en la cita a formatos masivos, populares, con títulos irrisorios y de un humor denso, que aquí, a diferencia de los años 50, tienen como vimos una referencia política más directa.

En esta época Lihn se inscribe en el PPD [Partido por la Democracia], partido que apoya el lanzamiento de *La aparición de la virgen*, según recuerda Oscar Gacitúa, quien además cita un texto del poeta que fue incluido en *Ese señor Lagos* (1988) de David Turkeltaub: “Yo me inscribí en el PPD [dice Lihn], en sus inicios, antes de que se eligiera la directiva. Me pareció que, dado el divisionismo reinante en el ambiente político, el PPD podía ser un factor de unión, un partido de transición era lo que me interesaba; un partido que no se establezca como una burocracia, que sirviera y fuera un útil instrumento para un momento peculiar. En este caso, para controlar el resultado del plebiscito. Esos son los elementos de juicio por los que yo decidí participar”.²⁴²

²⁴¹ Ibid. Págs. 190-191.

²⁴² Sarmiento, Oscar. Op. cit. Pág. 107.

Pero, como sabemos, Enrique Lihn no alcanzó a conocer dichos resultados. En septiembre de 1987 le diagnostican cáncer a un riñón. Lo operan de inmediato y un médico lo tranquiliza diciéndole que ahora “usted está más sano que yo y sus amigos”. Pero este pronóstico fue equivocado y la enfermedad se expandió: en marzo de 1988 le encuentran cáncer en un pulmón. “La aparición de más metástasis en los otros órganos era sólo cuestión de un breve tiempo. El pronóstico entonces era el más sombrío de todos, y fue en ese momento en que se desencadenó la escritura de *Diario de muerte*, donde el hablante se refiere a sí mismo no sólo como ‘el enfermo de gravedad’, sino también como ‘el desahuciado’”²⁴³, recuerda Adriana Valdés.

Lihn le pide a ella, con quien siempre mantuvieron una relación de amistad luego de su quiebre como pareja, hacerse cargo de la situación y le entrega las llaves de su casa. Adriana Valdés ordena el desastre doméstico del departamento de la calle Passy, donde vivía en ese entonces el poeta. Y regula las visitas de amigos, las que cuando los dolores se agudizaron se redujeron a una pequeña lista elaborada por él.

En esas condiciones, Enrique Lihn rechaza crucifijos y calmantes, para mantener la lucidez en ese trance. También se interesa por lecturas relacionadas con la muerte y se entrega con las energías que le quedan a escribir el mencionado *Diario de muerte*, con poemas que logran un estremecedor contacto con esa experiencia y un registro de sus últimas circunstancias de vida. “Estando en cama, perdía tantas veces el lápiz que terminó por pedir que se lo amarráramos a la muñeca. Hacía el gesto de escribir hasta la desesperación”²⁴⁴ escribe Adriana Valdés. Y también, paralelamente, dibuja el comic *Roma la loba*. Claudia Donoso recuerda que “cuando ya no pudo sostener el lápiz hizo bocetos que desarrollaron al pie de su cama Oscar Gacitúa y Maya Mora”²⁴⁵.

En junio de 1988, Enrique Lihn le escribe a su amigo Germán Marín, que estaba en Barcelona: “El cáncer pasó del riñón a los pulmones y está quien sabe en qué otros huesos. Los exámenes no concluyen aún, pero la quimioterapia va. El correlato subjetivo de esta catástrofe vulgar –la muerte– es menos pésimo. Estoy trabajando mucho, quizás eso signifique ganas de vivir, que, según la convención, ayuda a hacerlo. Yo, como el maestro, no creo en nada, por lo cual acudo a lecturas filosóficas que tanto confirman la duda sobre la verdad”²⁴⁶.

Finalmente, Enrique Lihn fallece en Santiago el 10 de julio de 1988. Y como lo dijo él mismo: “Aunque afirmes en la poesía un contenido letal hay, en la organización del poema,

²⁴³ Valdés, Adriana. *Enrique Lihn: vistas parciales*. Op. cit. Pág. 112.

²⁴⁴ Ibid. Pág. 141.

²⁴⁵ Donoso, Claudia. “Enrique Lihn, República Independiente”. *Apsi* (261): 55, julio de 1988.

²⁴⁶ Gómez, Andrés. Op. cit.

una afirmación vital. El trabajo poético no se hace en el fin del mundo. Tiene un ingrediente eufórico, placentero. Hay una contradicción entre el tema letal y el trabajo vital. Lo mismo que les sucedía a los orfebres medievales con las figuras del crucificado y del apocalipsis”.²⁴⁷

Así y no de otra forma concluyó su vida: con la afirmación vital de la escritura y la creación. No hablaremos aquí de su funeral multitudinario, de los poemas que se recitaron junto a su féretro. Más significativo es el espontáneo homenaje que realiza el Taller de Artes Visuales, dirigido por Francisco Brugnoli, una semana después de su muerte: salen a plasmar el rostro del poeta, triplicado, con spray en las paredes del barrio Bellavista, hasta las proximidades del Museo de Bellas Artes. Nadie quería que se fuera, que desapareciera de las calles. Ahora era pintado por otros que lo traían de vuelta a sus orígenes, desde donde se paseó, marginalmente, por el centro del mundo.

²⁴⁷ Fuenzalida, Daniel [compilador]. Op. cit. Pág. 151.

TESTIMONIOS SOBRE ENRIQUE LIHN
ENTREVISTAS- TERCERA PARTE

Diego Maquieira: “Ahora lo están beatificando. Debe estar dándose hartas vueltas en la tumba”

Justo antes de esta entrevista había leído las Conversaciones con Diego Maquieira, un libro muy recomendable: el humor y la lucidez del poeta son realmente notables. Entonces fui con muchas ganas a conversar con él y no me defraudó: es muy imaginativo y estimulante. El autor de La Tirana y Los Sea Harrier fue uno de los poetas jóvenes cuya obra Enrique Lihn más valoró durante la década de los 80. De ello dan cuenta los artículos que Lihn escribió sobre Maquieira y las permanentes referencias que hace a él en sus entrevistas, al hablar de los nuevos valores la poesía escrita en Chile. Ambos poetas tuvieron una muy buena relación, sin ser amigos íntimos. Maquieira, histriónico y amable, me citó a un ruidoso café de Providencia y dio una visión crítica sobre la obra de Lihn y un vivo recuerdo de la energía de su conversación.

AF: En el libro *Conversaciones con Diego Maquieira* haces algunas referencias a Lihn. En una de esas, en que estás hablando de la importancia que tuvo para ti Nicanor Parra, dices que Lihn fue algo así como “el segundo más importante” dentro de los que te apoyaron como poeta. ¿Por qué fue importante para ti?

DM: Porque Lihn estaba mucho más accesible y fue más permanente. Parra estaba mucho más aislado, o en La Reina, o en Isla Negra o en Nueva York, donde hacía sus cursos de poesía. Además Parra fue importante para mí al comienzo, a los 17 ó 18 años, en cambio ya más maduro, después, fue Lihn. Había más cotidianidad de conversación, a mí me interesaba mucho estar con él.

AF: ¿Qué te interesaba de Lihn como poeta?

DM: Yo me guío más por gustos de elección que por juicios de valor. Me libero totalmente de los juicios valóricos que se le puedan atribuir a determinado poema, libro u obra. A mí lo que más me interesaba, cuando conocí a Lihn, era *La musiquilla de las pobres esferas*, que me pareció un libro extraordinario. Y después nunca leí muchas más cosas de él en forma seria. Hay tres cosas que me gustan: *La pieza oscura*, *La musiquilla de las pobres esferas* y *Escrito en Cuba*. Muchas otras cosas no me gustan, hay gente que valora y ve otras cosas. No me interesaban las novelas u otras cosas que hacía como *Lihn & Pompier* o *El Paseo Ahumada*; nunca tuve interés por esa faceta de Lihn.

AF: Uno podría pensar a priori que te conectarías con esa faceta más experimental de Lihn.

DM: No. Yo me sentía espiritualmente en otra frecuencia, pero lo que más me interesaba era su diálogo, su conversación, su estímulo, su sentido del humor, el contacto directo con él, no a través de sus textos. Para mí eso era mucho más especial.

AF: ¿En qué circunstancias se conocieron con Lihn, personalmente?

DM: A raíz de la publicación del año 69 [se refiere a *La musiquilla de las pobres esferas*]. Ahí lo conocí, lo fui a ver, estuve en su casa en Los Leones, ahí conversaba con él, me decía “yo soy un bebedor nocturno”... Después, con el tiempo, me fui encontrando con él, a grandes intervalos. Era un tipo que siempre me alentaba, hizo reuniones en su casa donde yo estuve, y había más gente. Son todos encuentros a intervalos y después yo me desconecté. Fue un periodo alcohólico, entonces tengo lagunas. Y yo, la última vez que lo vi, fue cuando volvió de España. Estuve con él conversando en su casa, estaba bastante mal y después no lo vi más. Además, se murió para mi cumpleaños... en el 86, en el 87... no sé bien en qué año se murió.

AF: En el 88.

DM: En el 88, se murió un 10 de julio, el día de mi cumpleaños.

AF: Bueno, existen más rastros de la relación entre ustedes durante los años 80, cuando publicas *La Tirana* y él escribió sobre ese libro [en la revista *Apsi* en 1984]. Parece que fue de los primeros en hacerlo.

DM: El primero fue Enrique. También escribió Pedro Lastra, eso fue en los 80. Pero déjame hacer memoria... Después él [Lihn] también escribió sobre *Los Sea Harrier*. Tuvo una conversación conmigo, yo le pasé la *plquette*, me hizo preguntas, yo le di todas las luces sobre lo que había ahí y escribió algo muy bonito en alguna revista [fue en la revista *Cauce* en 1986].

AF: Eso te quería preguntar. Si conversaban mucho sobre tus obras, antes de que él escribiera esos artículos.

DM: Solamente lo hizo con *Los Sea Harrier*, cuando le pasé la *plquette* se interesó, entonces me hizo una serie de preguntas. Esa fue la única vez. Con *La Tirana* no, pero con *Los Sea Harrier* sí, le contesté a todas sus preguntas. Y después hizo su artículo en base a todo lo que yo le dije, todo lo que aparece en ese artículo es resultado de las conversaciones que tuvo conmigo. Lihn era el que más se abría con los jóvenes. Era el más cercano.

“A él le daba risa lo que yo hacía y eso para mí era muy liberador”

AF: ¿Cómo recuerdas la conversación de él?

DM: Había una mezcla. Había mucho humor, no había ninguna solemnidad, había mucha formación, mucha cultura de su parte y mucha libertad, no imponía su punto de vista. Te dejaba en libertad de que empezaras como tú quisieras y eso era muy importante, porque él no te decía “yo creo que tú puedes estar equivocado”. Para él el tiempo prueba cómo se sostiene en el tiempo esta sustancia que tú estás valorando. Y además era muy versátil. Le interesaban las artes plásticas, hizo teatro y después hizo el video de *Tarzán*... Él tenía además todo un aspecto al cual yo me sentía absolutamente ajeno, que era el análisis estructuralista. La parte intelectual de Lihn no le interesaba en lo más mínimo, a pesar de tener un poderoso intelecto, esa parte no me interesaba. Intuitivamente huía de su intelecto, me parecía muy bien que hiciera eso, pero yo sentía una humilde distancia.

AF: Él, cuando escribe sobre ti, dice que, pese a lo que se pudiera pensar, en *La Tirana* había mucha erudición detrás.

DM: Sí, eso es cierto. De cierta manera sí, porque yo tenía una curiosidad enorme por saber, me interesaba el conocimiento. Sin duda, yo en momentos exploraba, sobre todo cuando me metí en la inquisición española. Era un tema que daba para explorar, entonces ahí había una erudición como elemento: hay otros elementos, yo constituí un cuerpo con distintos elementos. Eso es lo que hago yo.

AF: Entonces con Lihn conversaban todo este tipo de cosas.

DM: Exactamente. A él le daba risa lo que yo hacía y eso para mí era muy liberador, se reía mucho. Él fue cuando yo lancé la *plaque* [poemas de anticipo de *Los Sea Harrier*, 1986], que fue en la galería visual que está aquí, muy cerca, por Pedro de Valdivia. Yo mandé a componer como 7, 8 ó 9 poemas en grande, como si fueran cuadros. Entonces los leía con el público, no los leía en forma privada, todos leíamos lo mismo. Y cuando yo iba leyendo con todos -como cuando uno va al museo, con esas guías de museo-, alteraba cosas que estaban ahí, no respetaba el original. Y él [Lihn] se mataba de la risa. Algunos poemas yo los leía con acento mexicano, hacía mucho juego humorístico, era muy lúdico. Y él se divertía, recibía eso, no era un inquisidor, tampoco tenía ningún interés en que yo fuera su discípulo o en decir que la poesía del futuro iba por aquí o por acá, nada de eso. Era un polemizador, un irrigador de todos los sistemas.

AF: Pese a toda la intelectualidad que Lihn tenía, no era una persona grave.

DM: No, para nada. Siempre se estaba cuestionando a sí mismo. Y era también muy tímido, yo creo que él perdía su timidez siendo un gran histrión, tenía dotes histriónicos, era un gran actor. Tenía alegría de vivir, a pesar de que tenía tristezas también, de alguna manera. Era un tipo muy sensible, además con un tremendo intelecto.

AF: ¿Pudiste conocer al Lihn más polémico también, en debates o foros?

DM: No mucho, porque yo no iba a debates, no iba a seminarios...él era polémico, le gustaba. Yo huía de la polémica, de los congresos, de las mesas redondas y de los debates. Pero él tuvo bastantes polémicas públicas. Yo me sentía más afín con la ingenuidad de Teillier, esa inteligencia natural de Teillier, más alcoholizado, pero menos intelectual.

AF: Tú dices en tu libro de *Conversaciones*, cuando hablas de una nueva idea que estás trabajando ahora, que ésta nace del aburrimiento con los viejos repertorios de la poesía. Y dices que de alguna manera Lihn se dio cuenta también de esto, pero fracasó en alguna parte del proceso.

DM: Sí. Yo no sé si es cierto lo que digo, te lo digo honestamente. Yo no sé si fracasó o no. Lo que pasa es que yo quiero incorporar el concepto del fracaso para liberar una cierta energía también. Así como yo digo que Parra cayó en la trampa, en su propia trampa, que se quedó estancado en el sistema binominal poesía-antipoesía, a Lihn algo le pasó en el medio, le entró un virus que lo liquidó...Le costó la vida, incluso, y eso es cierto. No sé si esto es real, alguien me va a decir que no, yo digo lo que siento, lo que veo ahí. Creo que él no tuvo la capacidad de tomar la distancia necesaria para que no le influyera tanto el medio ambiente, que era muy hostil. Entonces, como había esta especie de dictadura editorial mercurial de crítica literaria, donde estaban todos pendientes de lo que decía el inquisidor [se refiere a Ignacio Valente], esas imbecilidades de pueblo chico que no tienen ninguna importancia...

AF: ¿Tú crees que eso le afectó mucho a Lihn interiormente?

DM: Mucho, mucho, se lo tomó muy en serio. Yo creo que eso le hizo mucho daño. No logró tomar la distancia suficiente con respecto al medio local. Él tendría que haber salido de circuito, de las trincheras. Esto es un pantano, una farfana.

AF: Por ahí hablas del poema *Porque escribí*: es primera vez que veo un comentario negativo sobre ese poema. Dices que es muy triste, que te deprime, ¿por qué?

DM: Sí, sí. A mí me molesta mucho ese verso “porque escribí estoy vivo”, realmente me patea. No me patea como suena, me patea el concepto. Es un poema magistral, ese no es el punto, yo no estoy hablando de eso, pero no me gusta esa postura. Esa postura me produce... ¡no!, ¡why?! ¿por qué?, por qué mi vida va a depender de porque escribo o no escribo. Yo estoy más cerca de Vallejo en ese sentido, cuando dice “soy poeta hasta el punto de dejar de serlo”. Más lejos todavía. No me gusta esa actitud. Todo lo que plantea, te fijas, todo lo que pone en evidencia en ese poema, las fuerzas con la que se confronta, la fuerza negativa. Ahí falta dar un giro para escapar, porque entonces queda como crucificado.

AF: Bueno, no escapó nunca...

DM: ¡No escapó nunca! Su *Diario de muerte* es súper coherente con él, pero eso para mí es meterse ya en toda la oscuridad. Además, a mí la muerte me tiene sin cuidado. Yo no voy a pasar en mi lecho de muerte escribiendo para sacarme a la muerte de encima, no tengo tiempo para hacer eso. Me pasa una reacción visceral muy contraria, entonces a mí me carga ese poema [*Porque escribí*]. ¿Y por qué no me va a cargar si yo estoy en libertad de que me cargue o no, si no lo escribió para mí?, ¿te fijas?

AF: Pero hay una curiosa mezcla de vitalidad en ese gesto también, de escribir pese a todo. Y, al mismo tiempo, él renegada de la escritura, pero seguía escribiendo.

DM: Claro, lo que pasa es que...la palabra escribir en un poema a mí me parece abominable. “Puedo escribir los versos más tristes...”, puedo escribir... ¡*Give me a fucking break!* Te lo digo con todo el amor del mundo. No me interesa desprestigiar a nadie, no me interesa desprestigiar o desvalorizar a Lihn, mi intención no es esa. Yo soy una minoría, un punto, una partícula fractal que dice no. Y eso no tiene ninguna repercusión, pero a mí de esa pomada no me echan. Definitivamente no, lo rechazo. ¿Qué más? Yo no conozco mucho su vida privada. Sé que estuvo en Cuba, sacó un libro en italiano que me encanta...

AF: Es una rareza ese libro, *Poetas voladores de luces* me parece que se llama. Nunca lo he visto.

DM: ¡Yo lo tenía! Maravillosa edición en Italia, una belleza numerada de este porte [pequeña]. Yo lo tenía, me lo robaron, era precioso. Creo que juntaba las alas de una gaviota, con toda la tipografía del caligrama. Un verdadero libro objeto.

AF: ¿Estaba traducido al italiano?

DM: Sí. Era bilingüe. Era un solo poema. Y no tenía esa cosa baudelairiana, ni de Rimbaud, ellos no estaban presentes. Era más dadá. Más libre, porque el dadá es mucho más libre que el surrealismo.

AF: En una oportunidad participaste en una mesa que armó Lihn de poetas jóvenes...

DM: ¿En el Instituto Chileno Norteamericano?

AF: Sí.

DM: Claro, él me invitó a leer. Presentó él y no sé quien más. Bertoni me acuerdo que estaba, no sé quién más. Estaba yo y alguien más.

AF: Y leyó poemas de Roberto Bolaño, también.

DM: Claro, yo lo primero que supe de Bolaño fue a través de Lihn. No sabía que existía. Nunca leí a Bolaño, nunca lo he leído, también me perdí en el tiempo. El hablaba de “el poeta Bolaño”, yo no sabía que era novelista, no tenía idea de nada.

AF: ¿Qué es lo más significativo que rescatas de Lihn?

DM: Lo que más me impactó de la obra de él, pero profundamente, la única obra que me ha impactado profundamente fue *La musiquilla de las pobres esferas*, eso te lo puedo decir ya. Yo no me acuerdo ya de ese libro, tendría que volver a leerlo, me acuerdo que hay un poema de Rimbaud, me acuerdo de varias cosas que dice... Ese libro me produjo un estremecimiento y eso es absolutamente verdad. Disfruté mucho con el *Escrito en Cuba*, esa prosa me gustó, en cambio *La pieza oscura* no me conmovió en lo más mínimo, solamente le puse atención a la calidad que había, pero la calidad para mí no basta, algo así te puedo decir.

AF: ¿Y sobre él, en lo personal?

DM: Él era un tipo maravilloso, encantador, cariñoso, muy sensible, frágil, muy amigo de sus amigos, qué más te puedo decir...lo menos excluyente, ningún tipo de celos, de envidias, de pequeñeces, las que son habituales en medio de un gallinero como éste. El tenía un problema con el que tenía razón: era subvalorado, pero yo partía de la base que lo iba a ser siempre en un país como éste. ¿Cómo vas a encontrar lectores serios cuando aquí

apenas hablan castellano? El espíritu de Lihn no está siempre en su poesía. Estaba en él cuando hablaba, eso es lo que me pasa a mí. Pero yo debo decir que a Lihn le debo mucho, porque es un tipo que te da un apoyo a una edad en que te pueden quebrar... Tampoco me gusta canonizar, que el arte sea para ponerse de rodillas: el arte es para enfrentar y elevar el espíritu. Por eso no me gusta la beatificación de los autores, esas cofradías de beatificación sobre Teillier, o Lihn, o Parra, o Anguita, me parece una pelotudez del porte de un buque.

AF: Bueno, a Lihn también le molestaba eso.

DM: Ahora lo están beatificando. Debe estar dándose hartas vueltas en la tumba.

Maya Mora: “Tenía esa capacidad de embarcarte en barcos que iban para ninguna parte”

Carlos Flores me habló de ella. Busqué su teléfono en la guía, la llamé y nos juntamos al día siguiente. La escenógrafa y artista visual trabajó con Enrique Lihn en la película La cena última (1985), que escribió y dirigió el poeta. Allí fue su “mano derecha”. Y también trabajo con Lihn en la obra de teatro La Meka (1984). Tuvieron una relación muy cercana y Maya Mora conserva varias cartas de Lihn, además de un texto del poeta sobre su exposición Heliografías, que se publicó en una hoja volante y quedó fuera de la reciente compilación de Textos sobre arte de Lihn. Lo incluimos aquí. Maya Mora ha sido una artista silenciosa, que más que aparecer, ha querido desaparecer. Incisiva, vital, generosa y culta, trabajó en el Departamento de Teatro de la Universidad Católica y hoy sigue escenificando diversos proyectos. Me habló mucho sobre Lihn en el living de su departamento en la calle Salvador, durante una tarde entera. Pero no quiso que grabara todo: aquí queda entonces lo que pude registrar.

AF: Hablemos de *La cena última*, la película en que trabajaste con Enrique Lihn.

MM: Cuando tú lees por ahí una bibliografía de la obra de Enrique esto suele no estar. Lo que sí está es *Tarzán*, pero esto no, y yo pienso también que lo difundimos poco. Se exhibió yo diría que una sola vez, frente a la plaza Mori, había una salita de teatro ahí. No me recuerdo ni siquiera de quién era, nos prestaron esa sala.

AF: ¿Llegó a haber una edición final de la película?

MM: Sí, y esa sola vez se mostró. Y con invitación, no fue una cosa como quien dice anunciada en el diario, que llegara gente, no. Fue así como “te invito a mi fiesta”. Y coincidió con que Enrique viajaba.

AF: ¿En qué año fue esto más o menos?

MM: Yo creo que a fines del ochenta y cuatro... [revisa un pequeño cuaderno de trabajo, azul, que registra desordenadamente distintas escenas de la película, además de créditos y otras anotaciones con la letra de Lihn y ella]. Este cuaderno es de Enrique. Eso es letra mía, pero esto es de Enrique, ¿te fijas? Es un cuaderno para trabajar. Claro, en el fondo es cuando lo estábamos montando, entonces están las ideas de montaje, qué viene primero, qué viene después, aquí con su letra hizo los créditos. Ponte tú dice Gregory Cohen, Lía, la niña, el futbolista y su mujer... Lía es Lía Maldonado.

AF: ¿Ahí sale quiénes participaron?

MM: Sí, sí. No, si es bien entretenida esta cuestión, yo lo estuve leyendo. De repente no se entiende nada lo que dice. Igual aquí no está todo el mundo que participó, porque había mucha más gente, pero están los principales, aquí me da la impresión de que hay como pequeños apuntes sobre lo que dicen, lo que él [Lihn] les decía que dijeran, algo así.

AF: ¿Y quiénes aparecen ahí?

MM: Por ejemplo esto lo escribió él: “Director guionista”, Enrique Lihn; después vengo yo: “producción, primera ayudante de dirección”, pero producción no hay que entenderlo como se entiende usualmente ahora, sino que ¡hacíamos todo! No como ahora que un productor se encarga de las locaciones, la comida para la gente, eso hacen los productores, organizan. No, en este caso no. O sea, era hacer, hacer...

AF: ¿La escenografía?

MM: Claro, el vestuario, la escenografía, máscaras, todo. [Sigue leyendo los créditos en el cuaderno] La Nancy Gewölb, “segunda ayudante de dirección”. Equipo técnico. Enrique Moyano, que hizo la cámara: nunca más supe de él. Cristián Orellana: él le pone “ayudante de dirección” pero la verdad es que este Cristián Orellana era el que le ayudaba al Quique [Enrique Moyano]. Como puedes ver tú, nosotros no cachábamos mucho de la terminología como se usa ahora. Miguel... [ilegible]: cámara. El modo de producción de esto es bien especial, ponte tú, aquí está Guillermo Kahn, Carlos Flores, Leo Kocking. Esa fue la gente que nos ayudaba, nos prestaban las cámaras para grabar el fin de semana, cuando ellos no las usaban. Esta gente trabajaba en publicidad y todavía existe, Guillermo Kahn, Leo Kocking y Carlos Flores. Ellos tenían productoras de publicidad y nos prestaban las cámaras y el personaje que las manejaba. Porque nosotros no teníamos idea de manejar una cámara, entonces era así, un poco también para resguardar la máquina.

AF: Y ahí se iban a filmar.

MM: Yo recuerdo que también nos pasaban cintas usadas y nosotros grabábamos sobre cintas usadas. Y entonces las ideas se trabajaban durante la semana y se implementaban, teníamos un taller ahí en Santa Filomena que era una gran pieza pintada de negro, todo, las paredes, el techo y el suelo... un cubo negro y ahí armábamos escenas en el patio de esa casa, en el pasillo de esa casa. La primera pieza la arrendaba un fotógrafo y nosotros arrendábamos la central, que era esta negra, entonces no tenía ventanas. Ocupábamos la

casa dentro de lo que nos servía, obviamente, y después ocupábamos también como lugar para filmar una... ¿ubicadas la iglesia de Lourdes, allá abajo? Hay otra pequeña que nos prestaron para la escena del funeral del futbolista. Parece que tenía que ver con el Teatro Q en ese tiempo. ¿Qué otro lugar usamos? ¡Ah! Una parcela de Nicanor Parra.

AF: ¿En Conchalí?

MM: En Conchalí, sí. En ese momento Nicanor estaba en Estados Unidos y recuerdo que Enrique lo llamó por teléfono, le explicó la idea. En la casa había una mujer joven con un niño chico, no sé quiénes eran, como que estaban viviendo ahí, y entonces esa era una casa re bonita, de adobe, con un gran terreno lleno de maleza, no había nada ahí. Y el Trolley.

AF: ¿El teatro?

MM: Sí, todavía existe el Trolley, ahí en San Martín creo que es ¿no? Ahí se hizo mucho teatro...bueno, Griffiero, Alfredo Castro, era un lugar que tú podías recurrir a él.

AF: ¿Y cómo era el trabajo de ustedes dos? ¿Él te daba libertad para hacer estas cosas, las escenografías por ejemplo, o lo trabajaban en conjunto?

MM: Totalmente en conjunto, sí.

AF: ¿Y él también trabajaba en las manualidades?

MM: No, él no trabajó mucho con las manos ahí, era más bien yo la de las manos. Pero básicamente era así: él tenía la idea de lo que quería hacer y lo conversábamos y veíamos, mi disposición siempre fue: a ver, cómo implementamos tu idea, cómo la resolvemos, qué medios tenemos. Porque todo esto fue hecho sin nada de plata, cuando digo nada, ¡nada! (risas). O sea Enrique tenía un sueldo pequeño en la Universidad de Chile, donde hacía clases una vez a la semana, y de eso vivía, entonces imagínate, lo mínimo, mínimo de plata. De hecho nadie cobró nada, nadie ganó nada. Bueno Enrique pagaba el taller, eso sí, él sostuvo esa parte. Entonces ahí buscábamos las soluciones a punta de ingenio. Para conseguir actores llamábamos por teléfono a los amigos y los invitábamos a grabar sin que conocieran exactamente el guión, era como “estamos haciendo un video, te invitamos a venir el sábado, el domingo” y la gente llegaba. O no llegaba. De cien llamados, ponte tú, llegaban ochenta, y así.

Una cena pisoteada

AF: Me han dicho que Lihn tenía un buen poder de convocatoria.

MM: Sí. Mucho, claro, porque Enrique siempre, constantemente, estaba haciendo cosas. Entonces tenía un diálogo vivo con mucha gente, mucha gente joven. Enrique no era una excepción, había mucha gente haciendo cosas y más o menos así, con la misma precariedad. Entonces a nadie se le habría pasado por la mente cobrar, como ocurriría hoy. Por ejemplo, nosotros sabíamos lo que íbamos a hacer, los actores no, entonces llegaban y Enrique les daba instrucciones ahí mismo. De lo que se trataba la escena, de lo que tenían que decir, y había obviamente un rango de improvisación en los textos, en las palabras, entonces para eso también tú cuentas con que el otro te conoce, sabe de qué vas y juega.

AF: ¿Y él qué “pretensiones” tenía con esta película? ¿O lo hacía de una manera netamente lúdica?

MM: Mira, es que han cambiado tanto esas cosas, o sea antes, en ese tiempo, era posible, totalmente coherente decir: hagamos un video. Como lo hizo por ejemplo con Tarzán. O sea se murió el Tarzán, Weissmüller, y se le ocurre “hagamos un funeral de Tarzán”. Y empieza a armar toda la cosa, convoca una cantidad de gente a la casa de un amigo que tenía una casa, una parcela. Y llega toda esa gente ahí y se arma la idea, hacen un féretro y lo tiran al río Mapocho y ahí participa el Cacho Gacitúa, el papá del Cacho que era pianista, don Oscar Gacitúa, ahí está Brugnoli, está Gracia Barrios, esta Balmes, yo creo que Roberto Merino... Una cantidad de gente, porque en el fondo se suman a un juego, entonces en ese minuto no se le pasa por la mente a nadie decir: qué proyecto tenemos o qué vamos a difundir, no, que pase lo que pase con esto. De hecho, por alguna razón el material de *Tarzán* se cuidó más. Ya ves tú que con esto no pasó nada, o sea se olvidó, más bien. Entonces en ese sentido, en cuanto a proyectos, son dos mundos, esa es la verdad: ha cambiado mucho eso, esta cosa de hacer un gran juego, un gran juego como de invitar a jugar a un montón de gente. Pero no tenía ideas a posteriori, digamos, de difundirlo, ni de redes de difusión, para nada. Para nada.

AF: ¿Y cuando lo montaron él quedó conforme con el resultado?

MM: Lo montamos y lo mostramos, luego yo volví a hacer otro montaje, él dice en una carta que me envió algo así como “la limpieza que hiciste está muy buena”, pero parece que yo le decía que había cosas que él debía decidir todavía. O sea, la idea era seguirlo trabajando, pareciera, ahora me doy cuenta. Y la verdad es que eso después nunca lo hicimos, entonces no te podría decir que fue un trabajo así como terminado, terminado, sino que por tiempo lo montamos hasta un determinado momento, lo mostramos, después se

siguió limpiando y después nos olvidamos. Así fue. También en esa carta decía que se lo había mostrado a Rodrigo Cánovas, que estaba allá en Estados Unidos, porque como te decía esto se mostró [en Santiago], y dos días después Enrique se tenía que ir a Austin, Texas, tenía una invitación a hacer clases allá por un semestre, y eso como que aceleró también la cosa.

AF: ¿Y él se llevó una copia para allá?

MM: Se llevó una copia y la mostró allá, pero también así, a un círculo cerrado de amigos, de escritores... Cánovas y otro señor, ¿cómo se llama este que era tan amigo, que vivía en Estados Unidos? Pedro Lastra.

AF: ¿Y le hicieron comentarios sobre la película allá?

MM: Sí, tendría que ver en la carta lo que dice... [busca la carta]. Aquí dice "Nuestra *Cena última* pisoteada, podría figurar en la nueva bienal". Ah, habla de nuestra "Cena pisoteada". Pasa que la película empieza con una reproducción de la Última Cena en el suelo, eso lo dibujé yo con tiza sobre un suelo negro, que era el del teatro El Trolley, entonces la primera toma, si tú ves [me muestra el cuaderno], dice pies sobre cena: entonces ahí tú te puede imaginar, está la toma de la Última Cena pero pintada sobre negro, entonces se ven los pies que caminan sobre ella y la van borrando. Aquí [en la carta] me habla de los artistas visuales en Nueva York, "pintarrajeo a calzón quitado, bastante sentido del humor. La historia del arte es un basural del que toman lo que quieren. Nuestra *Cena última* pisoteada podría figurar en la nueva bienal".

AF: ¿En qué otros lugares grabaron?

MM: En la Avenida Matta. No le pedimos permiso a nadie, era como un cité antiguo que traspasaba de una calle a otra, era abierto y al final había una casa abandonada, totalmente abandonada: ya no tenía puerta, no tenía nada. Y ahí nos instalamos no más, nadie nos dijo nunca nada. Hicimos ahí una escena que era una animita, "la animita del futbolista" que era Gregory [Cohen]; entonces en vez de imagen, era el Gregory mismo, muerto, parado con su pelota de fútbol. En la iglesia esa, imagínate una iglesia pequeña sin santos ni nada, estaba desafectada, solo los bancos y el edificio, entonces entraba sobre una camilla de estas de hospital, Gregory Cohen, ¿lo conoces?

AF: En persona, no.

MM: Es un tipo muy alto, puede medir un metro noventa, no sé, muy flaco, una nariz aguileña, ojos profundos, es hermano de León Cohen. Y ya, el Gregory sobre la camilla vestido de futbolista con su pelota, muerto y la camilla la lleva todo el equipo de fútbol, ¿que son cuántos, once? Claro, sí, cinco y cinco y él al centro. Lo entran y van todos también vestidos de futbolistas (risas). Ahí ya no me acuerdo si me conseguí con alguien los trajes de todo un equipo... creo que eso hice, claro, porque imagínate, si no teníamos ni un cinco. Y ahí hay una cantidad de gente... sería divertido verlos, reconocerlos. Como te digo, todos eran gente amiga.

AF: ¿En el cuaderno no aparecen los nombres?

MM: Por ejemplo Felipe Alliende, que es el cura... ah bueno, déjame seguir: entonces entra la camilla con el futbolista muerto, lo ponen en el centro y está esperando un cura que es Felipe Alliende. Este caballero estudió para cura en su temprana juventud, sabía hablar latín, entonces Enrique escribió un discurso, el discurso del cura, pero Felipe Alliende lo tenía que decir en latín. Era muy entretenido. Le pasó el papel y le dijo “ya, tienes que hacer esta cuestión”, entonces él improvisó ahí, en latín.

AF: Y ahí veo que salen otros nombres

MM: [Lee el cuaderno] Este es el Coné, Eugenio Morales, un actor. La Andrea Lihn, su hija, la Irene Domínguez, que es una pintora, David Turkeltaub, un poeta que tenía una editorial de poesía bien importante. Carlitos Osorio, que es actor y director que ahora vive en Nueva York. La Nancy Gewölb, Hugo Marín, Gregory, la Lía, gente de La Vega Chica... ¡ah! ahí hay otro lugar donde filmamos, La Vega Chica, habían hartos mendigos ahí y gente que pasaba. Hay otra escena donde está el Tito Bustamante, me acuerdo que me conseguí con la Minita, que es la señora que guardaba los vestuarios en la [Universidad] Católica, yo trabajaba en ese tiempo con el Teatro de la Católica y me conseguí un traje de época, se lo puse al Tito Bustamante, que hacía una especie de travesti, y obviamente no le cruzaba, pero la cámara la poníamos de frente y detrás tenía un telón que pinte también yo, a pedido de Enrique, que era un paisaje hiper siútico: lago azul, cisnes, roquerío al fondo. Y el Tito cantaba con la grabación de Pavarotti... ¿era Pavarotti?... claro, era loco porque el personaje era mujer, había voz de hombre y era hombre y cantaba “La donna è mobile” (risas). Y el público, imagínate que eso era en un pasillo, el pasillo largo de la entrada de la casa, que debe haber medido dos metros y medio por unos diez metros de profundidad, más o menos, una cosa así. Entonces en ese pasillo pusimos sillitas, ahí yo me acuerdo que estaba Roberto Merino, que tenía una polola, una jovencita. Estaba Hugo Marín, estaba una cantidad de gente, Roberto Brodsky, el guatón [Francisco] Zañartu, el chico [Jorge] Ramírez también, gente joven que estaba escribiendo en ese tiempo. Esos eran patota segura, si él los llamaba venían corriendo (risas). En el fondo eran grupetes de la ACU, que venían de la ACU.

AF: ¿Qué es la ACU?

MM: Muy importante la ACU, es la Asociación Cultural Universitaria. Fue un movimiento bien importante en ese tiempo, de ahí sale Marco Antonio de la Parra, eran universitarios de distintas facultades que hacían teatro, música, performance, miles de cosas, muchos del Pedagógico, de la Escuela de Medicina, de Filosofía, o sea no había barrera, hay pocas publicaciones sobre eso pero existen, porque fue un movimiento de movilización cultural en ese tiempo totalmente *underground*...

El aviador Nemesio Antúnez

AF: Andrea Lihn decía que había veces en que se juntaban a las siete de la mañana e igual llegaba la gente a grabar, no recuerdo si se refería a *La cena última* o a *Tarzán*.

MM: Yo a la grabación de *Tarzán* no fui. Pero si recuerdo que fueron mis hijos, eso fue temprano porque había que ir fuera de Santiago. Y nosotros, ponte tú, cuando fuimos a la parcela [de Nicanor Parra] también, mucha gente puso sus autos y partimos en caravana porque había que aprovechar la luz del día, ¡toda esta película se hizo sin un puto foco, nada! (risas) Ahí hicimos una especie de carpa, me acuerdo, con coligües... coligües y plástico. Y entremedio se nos caía, porque obviamente era tan alta y había tanto viento y se caía, se escuchaba ¡bájena! yo era de todo, tramoyista, constructora... Sí, eso es bien notable, la escena que hicimos ahí. Nemesio Antúnez era un aviador que se había perdido en un hoyo negro y había caído aquí, lástima no tener fotos de eso. Hice un avión a partir de una foto que tenía la Nancy Gewölb, ella tenía una enciclopedia de la aviación, anda tú a saber por qué, entonces tomé de ahí el modelo, con el mismo punto de vista que estaba la foto pero la hice de cartón y con una estructura de palitos no más por detrás, porque tenía que ser liviano. Nemesio lo pescaba así [de lado], imagínate una cuestión así grande, un cartón pintado con el punto de vista de la foto, entonces caminaba con el avión agarrado como una maleta. Ese traje lo tuve que hacer.

AF: ¿El del aviador?

MM: El de Nemesio, claro, el de aviador. Entonces lo llamamos por teléfono, Enrique le explicó de qué se trataba y se entusiasmó inmediatamente. Para hacer el traje, Nemesio llamó a su mujer y le dijo: mídeme, y entonces lo midió y yo apuntaba al otro lado del teléfono cuánto medía e hice ese traje con esas medidas... y era re bonito porque era un traje de osnaburgo, hay una mezcla de la pobreza con el ingenio ahí. Y el osnaburgo, claro, era lo más barato que podía tener y lo corté, lo hice, lo cosí, pero entre los dos con Enrique lo achuramos entero, con un plumón negro. Lo dibujamos. Tenía todos los detalles, los

bolsillos, los cortes, los botoncitos, todo era dibujado. Y el gorro de piloto era una gorra de nadador de esas de goma, también la dibuje encima (risas).

AF: ¿Y cómo le quedó?

MM: Cuando llegó Nemesio se lo pusimos y le quedó pintado, y no era tan sencillo porque Nemesio era un tipo que media casi dos metros. Ahí se encontraba con la Nancy Gewölb, ¿tú la conoces? Es una artista plástica, la Nancy tenía el pelo colorín, grande, lleno de rulos. Estaba vestida de Marlene Dietrich, con un frac negro, y unas medias negras muy bonitas, tacos altos... Mentira, las medias eran azules, porque era el Ángel Azul, era como una cita al Ángel Azul. Y había una escena medio erótica ahí, y eso estaba rodeado de soldados, pero los soldados eran como romanos (risas), con unos cascos de mentira, de esos de cartón, todo súper precario. Y teníamos pocos soldados, deben haber sido seis, ponte tú. Yo creo que ahí está [Roberto] Brodsky, el chico [Jorge] Ramirez, [Francisco] Zañartu, que era el más divertido, que tiene esa guata inmensa, pero como teníamos pocos soldados, se daban vuelta, o sea hacían como multitud pero eran ellos mismos que se daban vueltas una y otra vez (risas), se presentaban y volvían... de eso me acuerdo, que era muy gracioso, o sea era una chunga total, no había nada de serio en esto.

AF: Igual trabajaste mucho.

MM: Mucho, mucho.

AF: ¿Y qué era lo que te motivaba a trabajar tanto? ¿Por qué era tan motivante para ti trabajar con Lihn?

MM: Ah, porque era un tipo bien fascinante, tenía esa capacidad de embarcarte en barcos que en el fondo iban para ninguna parte, lo que era fantástico, es un entusiasmo que no tiene... o sea, yo no te puedo decir el por qué, yo lo hice feliz y no había la idea de una consecuencia, no, para nada.

AF: ¿Cómo surgió la amistad entre ustedes, cómo se conocieron?

MM: Casualmente, yo trabajaba en la Universidad Católica, en la Escuela de Teatro que estaba ahí en el Campus Oriente, y al frente del campus vivía la Pachi Torreblanca, una amiga común, y pasa que un día yo estaba en la casa de la Pachi, un día sábado y suena el teléfono y la Pachi me dice: viene Enrique Lihn. Le dije ah me voy, viene un amigo a verte, entonces la Pachi me dice no, quédate. Y me quedé y ahí conversamos, conversamos y conversamos toda la noche. Y fue así, tal cual, una simpatía se puede llamar ¿no? Yo

obviamente como habitante de Santiago lo había visto, porque Santiago en ese tiempo era hartito más chico que ahora y uno se ubicaba, pero no lo conocía personalmente, ni siquiera yo conocía su obra y de hecho ahí, cuando nos conocimos, Enrique me regaló todos sus libros, ahí leí su obra y claro, tremendo poeta.

AF: ¿Y luego surgió la idea de trabajar juntos?

MM: A poco andar... Recuerdo que a los pocos días de haberlo conocido filmó *Tarzán* y mis hijos fueron con mi ex marido, Juan Carlos Castillo, que estaba convidado con su nueva señora, que es la *Conchita* Balmes, la hija de [José] Balmes. Y después hicimos esto [*La cena última*]. Entre medio también hicimos una obra de teatro, que se llama *La Meka*.

AF: ¿Ahí también trabajaste con Lihn?

MM: Sí, claro. Es de ese mismo tiempo, la dirigió Gustavo Meza con el grupo que tenía, el Teatro Imagen. En ese tiempo estaba Coca Guazzini, Gonzalo Robles, Tenison Ferrada, Jael Unger, y no me acuerdo quien más. Ellos hicieron ese texto, que era de Enrique.

AF: ¿Y cómo fue esa experiencia de trabajar en teatro con él?

MM: Buena.

AF: ¿Él no participó en la puesta en escena?

MM: No de la puesta, sino que más bien de discusiones de mesa con el texto. Pero no intervino en la puesta misma. Estaba cercano, obviamente, pero tú sabes que el autor de un texto está más al ladito...

AF: Al trabajar con tanta gente distinta, sobre todo en sus videos, pareciera que Lihn era un buen aglutinador, que dirigía bien el trabajo en equipo, por así decirlo.

MM: Sí, pero no sé si era “trabajo en equipo”, porque él convocaba y hacía, ¿me entiendes? Tampoco tienes que verlo como alguien preocupado de dirigir equipo, no, para nada, era como hagamos esta astracanada y ya. También hacía lecturas, por ejemplo en la galería Cal, en la galería Época. Yo me acuerdo de haberlo acompañado varias veces. Era bien amigo de Lily Lanz, que tenía la galería Época. De hecho una vez nos la prestó para filmar algo que fue como un preámbulo...antes de la *Cena Última* hubo como un preámbulo, un

comienzo fallido, que lo hicimos un día completo ahí en la galería Época, que se cerró. Era un día domingo y se llenó también de amigos.

AF: Y después de *La cena última*, ¿qué otras actividades hicieron o qué puedes recordar de esa cercanía que tuvieron?

MM: Después de eso seguimos siendo amigos hasta que murió, pero ya no trabajando juntos. Después él hizo *Niú York, cartas marcadas*, que ahí dice [en la carta que le envía desde Texas] “estoy escribiendo una astracanada” que es esa obra, que la hizo en La Casa Larga con Pedro Vicuña y otra gente. Ahí yo no quise trabajar con él, quería que trabajara, pero no pude. Porque en su ausencia yo había agarrado como tres trabajos y además me puse a hacer todo un trabajo con heliografías para la calle, estaba justo embalada en eso y con mucha pega, entonces no, no trabaje en esa obra. Lo que sí, Enrique escribió un texto sobre mis heliografías murales, que no está en ninguna parte. Eso fue en el Instituto Chileno Norteamericano, ¿sabes lo que es la heliografía?

AF: No...

MM: Es lo que usan los arquitectos para hacer la copia de los planos. Entonces el original se hace sobre un papel diamante transparente y tú metes eso a una máquina, para sacar copias de planos. En el fondo lo que me conquistó fue que es derecho-derecho. Yo en ese tiempo hacía grabado y en grabado tú siempre tienes que pensar el revés, ¿cierto? Y esto es derecho- derecho; o sea éste es el derecho y así sale la dirección, la composición no te cambia y era re barato, creo que ahora ya no lo es. Y me permitía sacar copias; entonces yo dibujaba, el papel tenía un metro de ancho, pero me permitía, como era en rollos, hacer cosas grandes que sumaba uno, otro, otro. Y eso lo pegaba en la calle clandestinamente. Tenía un “grupete” de amigos arquitectos jóvenes, de por ahí, de [la calle] Bombero Núñez, tenían talleres por ahí y me ayudaban a pegarlos. Siempre los pegué en ese sector, en Bellavista. Yo tenía relación ya con La Casa Larga, tenía taller ahí también. Entonces, de alguna manera, le seguía la pista a lo que pasaba, y pasaba de todo: se los robaban, los sacaban... los pegábamos con engrudo, los sacaban húmedos. Me pasó una vez que fui a una fiesta y llegó alguien con uno que había sacado recién, no tenía idea de quién era. O los agredían, los rompían, o escribían encima, era bien entretenido lo que pasaba con eso. Entonces a propósito de esa exposición Enrique escribió este texto y ahí se imprimió. No era un catálogo, era más bien una hoja. Pero este texto no figura en ninguna parte, o sea conseguí lo que quería, en el sentido de que nadie supo nada.

AF: Y así quizás hay más textos que no han sido recopilados

MM: Yo diría que es probable que se hayan perdido, aunque Enrique era súper cuidadoso con sus cosas. Es bien contradictorio, porque era desordenado, terrible, pero tenía siempre la prevención de fotocopiar todos los textos que él escribía, entonces yo me imagino que tiene que haber carpetas con todas esas cosas. Yo recuerdo presentaciones de libros, textos para trabajos plásticos...

AF: ¿Y me podrías leer algo más de esas cartas que guardas?

MM: [Lee la carta que Lihn le envía desde Texas en 1985. Habla de *La cena última*]

“... hay que conservar [las cintas] bien enrolladas, tú podrías perfeccionar la versión que tenemos, como te dije en una carta sin respuesta, y estrenar la versión mejorada si se dieran las condiciones, de ganar un poco de plata para ti y proponer el video a la opinión de amigos cineastas. Estoy pensando en un nuevo trabajo para cuando llegue... Ahí está la cosa, no aquí en Nueva York, en Galindo está la papa. (risas). [Sigue leyendo] “Acabo de proyectar La cena última para cuatro gatos, tan zorros como yo, y he salido emocionado de esa experiencia, quizás porque tuvo éxito total, en relación a uno de los espectadores, el chileno Rodrigo Cánovas, que acto seguido hizo brillantes interpretaciones sobre el video decodificándolo o retejiéndolo en el telar chileno. Uno de los tres peruanos que lo vieron me sorprendió también por sus observaciones, pescó el hilo de los mendigos como elemento conductor y la idea del fútbol como la Cosa Nostra. Rodrigo, como Flores (Carlos) se mostró admirado por tu trabajo en la parte visual de la cosa, Mikey’s y demases. Dijo que no había visto cosa igual y que el video podría servir para una demostración de lo que significa hacer felizmente arte en Chile y no en Hollywood. Le gustó más que mis novelas, sobre las que ha escrito sesudos trabajos, porque está más directamente comunicado con la Cosa Nostra, y le pareció abierto, comunicativo, obsesivo y que necesitaba algunas cosas. Las novelas son más nihilistas, verbigracia, el cura es torturado, etc. Quedé con la agradable impresión de que hicimos en La cena última un buen trabajo de equipo, recordé el barrio Bellavista... [deja de leer, emocionada].

AF: Y para este texto que escribió para tu exposición, ¿ustedes conversaron de la idea de las heliografías?

MM: Él estaba cerca, sabía, veía, y obviamente que conversábamos de lo que yo estaba haciendo, naturalmente, como alguien que está cerca, de lo que hace, cómo lo hace y de alguna manera también me interrogó sobre la forma en que yo trabajaba. Porque de repente hay también improntas de mi propio cuerpo, manos, brazos... Le importaba mucho cómo se hacía la cosa, cómo se fabricaba... Habla ahí que hago mi propia técnica, o sea que armo mi propia manera de hacer, eso también a él le interesaba. Porque una cosa es la matriz, el original, y el resultado es otro. En la matriz combinaba diferentes materias que si yo te las mostrara no vienen unas con otras, pero las utilizaba en relación a la transparencia que

producía eso. También pensaba como grabadora, de alguna manera, ya que hago de la matriz algo para que resulte de una cierta manera.

El texto de Enrique Lihn

Maya Mora. “Heliografías”

(Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Santiago, septiembre de 1986)

Maya Mora ha elaborado su propio método heliográfico. Hace heliografías –la palabra significaría trabajar con la luz y una máquina..., que resultan de su previa manera de pintar, gráficamente, en blanco y negro, imprimiendo en el papel sus propios nudillos y falanges, haciendo de él un espacio de convergencia de la mancha, el frottage y de otros procedimientos heterogéneos que inventa, ingeniosamente, para el caso.

La heliografía, que se sirve de la versión original como de una matriz o un modelo que sólo llega a su plenitud en la multiplicidad de la copia, responde así al carácter, intrínsecamente público del “arte en la época de la reproducción técnica”, y, al menos en el caso de Mora, se inscribe en una dialéctica arte antiarte, no sólo porque la versión original es una matriz notoriamente “inferior” a sus copias –la producción es la reproducción– sino porque se trata de un fenómeno de mestizaje de lo estético y de lo político, que participa de una dialéctica propia de los medios masivos de comunicación, en su vertiente no alienada, desalienante (en principio).

En lugar de la obra única, agorafóbica y polisémica, estéticamente enclaustrada en la galería de arte, tenemos aquí páginas impresas para empapelar los muros de la calle normalmente ocupado –bajo control– por la imagen fetichista que publicita, como afiche, una mercancía, o por el rayado al servicio de la explícita escritura política.

Las “obras” de Maya Mora, asumen la efímera duración programada del afiche comercial y se exponen, por otro lado, a la censura compulsiva que intervienen el rayado político o lo eliminan a brocha gorda. Algunas de esas obras, excepcionalmente, han sido desvirtuadas desde otro ángulo, por coleccionistas que se “las roban” despegándolas cuidadosamente de los muros para incrementar sus colecciones; pero las más son de inmediato desgarradas por la jauría del sistema que huele la provocación o por el hombre medio quien, para tranquilizar su buena conciencia manda limpiar la fachada de su casa de esas imágenes inquietantes. El carácter público y anónimo de las mismas desencadena reacciones igualmente anónimas y públicas, al margen del arte pero que, sin embargo, no pueden ignorarlo, a menos que la percepción de la artisticidad se hubiera reducido, entre nosotros, a cero.

Las heliografías de Maya, que trasponen al plano de lo imaginario la verdad esperpéntica de lo que ocurre en Chile, en los escarnios del poder –“nada íntimo” dice la operadora, “cosas como de afuera– tiene la virtud, a nuestro entender, de sacar el arte a

la calle y hacer entrar la calle al arte, estableciendo entre el uno y la otra una cierta relación de compenetración explosiva, ante la cual lo meramente estético y lo meramente político, al menos en sus aspectos más codificados, como belleza o elocuencia no lucen bien.

ENRIQUE LIHN ²⁴⁸

²⁴⁸ Este texto se publica con la autorización de la hija y heredera de los derechos de autor del poeta, Andrea Lihn.

Roberto Merino: “Enrique celebraba mucho los chistes ajenos”

Leí varias crónicas de Roberto Merino en que evocaba a Lihn y quise hablar con él, para que me contara con mayor detalle lo que recordaba del poeta. Con mucha amabilidad aceptó y nos reunimos en un café en el que casi no nos encontramos, por descoordinaciones varias. Tuvo que esperarme y no le importó en lo más mínimo. Distendido, simpático, sin aires de ninguna importancia, me conversó largo y tendido sobre su amigo. El escritor fue uno de los jóvenes que entablaron vínculos de amistad con Lihn a principios de la década de 1980. Aquí comenta cómo vivían el ambiente cultural de la época, las anécdotas y chistes que compartieron mientras ejercían el siempre placentero hábito de la conversación, en cualquier fuente de soda, o en cualquier calle.

AF: En el libro *Luces de reconocimiento* cuentas que conociste a Lihn a los 17 años, en un concierto de la Orquesta Filarmónica en el Parque Forestal.

RM: Exactamente, había una época, no sé si todavía existen, en que había unos conciertos de verano que se hacían en el Parque Forestal, en enero. Te estoy hablando de... No, miento, no había cumplido 17 sino 18; tiene que haber sido en enero del 80. Y no había mucho que hacer. Santiago era una ciudad mucho más limitada de lo que es hoy, entonces cualquier cosa que pasara uno se encontraba con la gente ahí. Me acuerdo que Víctor Tevah era el director. Y no me acuerdo por qué se formó un grupo de tres o cuatro personas, entre las que estaba Lihn, y fue muy divertido porque se empezó a reír del director, de Víctor Tevah. Decía que era una especie de Dorian Grey, porque cuando él era chico lo habían llevado a un concierto de Víctor Tevah y era exactamente igual, no había cambiado nada. Ese fue mi primer contacto con él; me acuerdo que hablamos de Rodrigo Lira... Después no lo volví a ver hasta el 83. Yo había publicado en una revista universitaria un poema que después fue un libro, que se llamaba *Transmigraciones* y a Lihn le había interesado, entonces la Carmen Foxley, que es una profesora de la Universidad de Chile, nos vinculó.

AF: ¿Luego Lihn escribió algo sobre ese libro?

RM: Escribió después. Ese libro se demoró mucho en salir como libro, salió el 87. Y ahí Lihn escribió para una presentación que hicimos en el Parque Forestal, cuando la feria del libro estaba en el Parque Forestal. Era un libro que le interesaba a él. Y de ahí derivó una amistad en esos últimos años de su vida. Yo lo conocí entre el 83 y el 88.

AF: ¿Y cómo se relacionó contigo? ¿Puso alguna distancia en un principio?

RM: No. Era un gallo que ponía muchas distancias, podía hacerlo. Pero, aunque yo era bastante joven, no operaba conmigo esa distancia, era una relación bastante juvenil, de igual a igual. Muchas veces nos encontrábamos en la noche, en la calle, en lugares inusitados, frente a la Iglesia de San Francisco, por ejemplo, porque realmente eran años en que se tenía la sensación de que no había nada que hacer. Uno salía a caminar no más, un viernes en la noche, para liberar el encierro, y nos encontrábamos con Lihn misteriosamente, en lugares raros. Terminábamos tomando una cerveza. Era una relación muy sin jerarquías. Y eso fue muy significativo para mí, porque yo le tenía mucho respeto, pensaba que era un gallo bastante inabordable, tenía fama de ser muy neurótico. Él mismo dice en *La musiquilla de las pobres esferas*, en el texto “El escupitajo en la escudilla”, que alguien le comenta que parece que tuviera una lagartija recorriéndole el cuerpo. Siempre estaba como rascándose, con cierta incomodidad... Pero, sobre todo, fíjate que enganchamos más que por la cuestión de la poesía -en ese terreno podíamos tener discrepancias, pero tampoco eran importantes- por el humor, el humor era fundamental. Él era muy divertido, muy chistoso y además celebraba mucho los chistes ajenos, eso creaba inmediatamente una empatía.

AF: Has comentado por ahí que su humor era más bien negro.

RM: Claro, aunque más que ejercerlo él mismo le daban mucha risa los chistes de los otros. Me acuerdo de algo que se corrió en esa época: que las ambulancias las estaba usando la CNI para torturar gente. Entonces se llevaban a un gallo en camilla y lo paseaban por todo Santiago con la sirena prendida, para que no se escucharan los gritos. Eso le daba mucha risa. Probablemente era un cuento que alguien había inventado. Me acuerdo que cuando ya estaba enfermo estaba más susceptible a ese tipo de cosas. De hecho, una vez Federico Schopf llegó y empezó a reírse de un lingüista que le habían tenido que cortar la lengua por una enfermedad, entonces Lihn le dijo “no te rías de esas cosas”. Eugenio Dittborn tenía un texto, no me acuerdo dónde, de los encuentros con Lihn en los años 70, respecto a los ataques de risa, que nunca había repetido la experiencia de esos ataques de risa que tenía con Lihn. El año 76, la época más oscura.

AF: Un momento en que no mucha gente se reía.

RM: Claro, la cosa era más bien lúgubre.

AF: Tú contabas que una vez se rieron mucho leyendo un manual de derecho canónico

RM: Sí, fue muy graciosa esa *huevía*. Del padre Crescente Errázuriz. Me acuerdo que estábamos en la Plaza del Mulato, que no era lo que es ahora, todo el mundo circulaba por ahí. Y era un acápite del libro donde hablaba el padre Errázuriz de la gente que no podía

decir la misa, que estaban impedidos: los pigmeos, los que tuvieran la cabeza tan grande que muevan a risa, todo esto en un lenguaje muy serio.

AF: Además de ti, Lihn se relacionaba con varios jóvenes

RM: Sí, en general siempre pegó con gente joven. Tenía evidentemente relaciones de algún tipo con la gente de su generación, bastante respetuosas, con [José] Donoso, con [Jorge] Edwards, se reconocía como parte de ese lote. Pero siempre en sus actividades, estas cuestiones que hacía fuera de la poesía, se hacía ayudar por jóvenes. Sabía que tenía cierto poder de organizar históricamente la poesía que se estaba haciendo en ese momento. De hecho el año 83 en el Chileno-Norteamericano hubo una especie de encuentro de poesía chilena durante un par de meses y Lihn escogió un grupo que es una especie de antología de la poesía del momento. Estaba Maquieira, Gonzalo Muñoz, Rodrigo Lira a través de un video (estaba muerto ya) y Bolaño. “A Roberto Bolaño yo no lo conozco”, dijo, “pero tenemos una relación epistolar y voy a leer algunos de sus poemas”. Fue la primera mención a Bolaño que yo escuché, como poeta.

AF: ¿Cómo eran recibidos en tu generación estos estímulos de Lihn? ¿Para ti qué significó?

RM: Para mí primaba la amistad, eso es lo que me motivaba más. Pero también en términos de saciar la curiosidad yo le hacía muchas preguntas sobre los años que yo no conocía, los años que él vivió, sobre su familia, sobre lo que se llamaba “la cultura del Parque Forestal”. Y hablaba mucho, contaba mucha historia, era un gallo muy conversador, no tenía problemas con la palabra. Y le interesaba mucho la gente joven. Incluso en los años 80 cuando empezaron a aparecer los new waves, punks, él estaba muy interesado en “sapear”. Me acuerdo que fuimos una vez a un recital de los Electrodomésticos, en el Teatro Providencia. No pudimos entrar porque estaba lleno, y estaba fascinado con los aspectos de los jóvenes, los peinados... le daba mucha risa porque en ese momento estaba el Rafa Guíñez, un músico, un mito de los 80, que se rayó, tocaba viola... Y estaban las puertas de vidrio cerradas, las mamparas. Él [Guíñez] era muy alto (andaba con la cresta punk) y tomaba vuelo y se tiraba contra la mampara para derribarla. A Lihn eso le causaba gran hilaridad. Por ese lado me interesaba mucho a mí preguntarle de sus amigos y de la vida interior de los escritores que en ese momento tenían su edad, y también por la cosa familiar. Lihn era un tipo muy poco deprimido. El Cacho Gacitúa me contaba que en esa época un viernes se les ocurrió una idea de un libro posible entre los dos, y el domingo Lihn lo llamó y tenía escritas como 80 páginas. Escribía en cualquier momento, en cualquier parte, no tenía ninguna solemnidad respecto al acto de escritura. Había una actividad mental de él permanente. Y no era muy distinta el habla a la poesía.

AF: Eso te quería preguntar, ¿cómo era su conversación, su crítica oral?

RM: Era muy elaborada, le salía naturalmente elaborada, y tenía también un grado de chilenidad al hablar, giros chilenos, refranes, cosas así. Hablaba de una manera bastante literaria pero muy naturalmente. Era un tipo bien contradictorio también. Había sacado ese panfleto en contra del cura Valente [*Sobre el Antiestructuralismo de J.M.Ibáñez Langlois*] y al poco tiempo, meses después estábamos conversando sobre el estructuralismo y me dijo “el estructuralismo es una lata”. ¡Pero si *acabai* de sacar un libro defendiendo el estructuralismo! “Lo único que me interesa es escribir de la manera más libre posible”, dijo.

AF: Quizás lo hizo más por joder a Valente que por defender al estructuralismo.

RM: Hablaba hace poco con el *Cacho* Gacitúa y me decía que había estado releendo las críticas de Valente sobre Lihn y eran muy buenas. Y Lihn tuvo siempre la idea de que lo había ninguneado. El *Cacho* me dijo que no era tal. Enrique odiaba a Valente porque por muchos años estaba esperando que Valente escribiera algo de él y no escribía. Entonces todos los domingos compraba *El Mercurio* y no salía, no salía. Eso fue activando un rencor sordo.

Libertinaje de expresión

AF: Tú dices en una crónica que se te mezclan un poco los recuerdos de Rodrigo Lira con los de Lihn...

RM: Claro, pero pocas veces estuve con los dos juntos. La relación con Lihn empezó más tarde, cuando Lira ya estaba muerto. Ahora, Lira lo exasperaba un poco.

AF: En el prólogo al *Proyecto de obras completas* de Lira, Enrique Lihn lo deja claro. Dice que por un texto que escribió Lira en contra suya él se enojó y se distanciaron.

RM: Sí, yo no sé si será cuando en un panfleto puso “Enrique Lihn Cacarrasco”, era una parodia, parodiaba un texto de la *Mandrágora* contra los escritores del momento del año 40, hizo una versión nueva de eso donde están todos metidos, con apodos, Sánchez Latorre, Zurita, Lihn, el CADA, esas cosas que hacía Lira para provocar. Lihn, yo creo que se sintió un poco invadido, le perturbaba la personalidad de Lira. El hecho que Lira haya tocado el timbre sin avisar en la casa de Lihn, lo tiene que haber pensado mucho Lira antes de hacerlo, porque era así, medía todas las consecuencias; debe haber concluido muy racionalmente que tenía derecho a hacerlo. No es que iba pasando y se le ocurrió tocar el timbre; elaboraba todo. Exageradamente reflexivo. Ahora pienso que con Enrique también era una cosa bien precaria, íbamos a cualquier fuente de soda, sin ningún tipo de requerimiento. Me acuerdo que una vez estábamos en el Parque Forestal y apareció una

minita que yo había conocido unos días antes y que ese día cumplía 18 años, y le preguntó a Lihn: “¿dónde estaba usted cuando tenía 18 años?”. Se quedó pensando un rato y dijo “chucha, aquí mismo” (risas).

AF: ¿Y con los otros poetas de tu generación, como Bertoni o Maquieira, cómo se llevaba?

RM: Bertoni era otro poeta que él valoraba. Lo que pasa es que a Claudio en esa época se le veía muy poco en Santiago, se veía tarde, mal y nunca, pero Lihn lo valoraba bastante. En ese concurso donde Lira ganó, Bertoni salió segundo o tercero. Bertoni se acordaba que el 72 habían ido, por casualidad, juntos a un recital en el Teatro Caupolicán. Él [Lihn] tenía un rasgo muy divertido, porque había mucho recital, mucho foro, mucha actividad, o uno iba mucho, todo el mundo literario o de las artes visuales me lo encontraba cada cierto tiempo en los mismos lugares. Y siempre después que hablaban los expositores y ofrecían la palabra había un momento de silencio, ese momento en que nadie habla, e invariablemente el primero en hablar era Lihn, haciendo un desmontaje crítico de lo que se había dicho. Era muy gracioso. Me acuerdo que en el Instituto Cultural de Las Condes había algo que se llamaba “Encuentro de arte joven”. Y en una de estas ocasiones, debe haber sido el año 80 ó 81, había una gran discusión sobre la libertad de expresión, lo importante que era la libertad de expresión, mucho rato. Y Lihn levantó la mano y dijo “lo que aquí ha habido no es sólo libertad de expresión sino libertinaje”.

AF: ¿Y cómo era la relación de Lihn con la libertad de expresión?

RM: No sé, es que también la relación de Lihn con la política era un poco oblicua, evidentemente anti Pinochet pero creo que la gente más ortodoxa no lo quería mucho, no lo habían querido ni en la época de la UP.

AF: Pero Lihn era “el” poeta mayor que tomaba en cuenta a los jóvenes, ¿o no?

RM: Claro, porque Lihn estaba acá, andaba por la calle, pedía la palabra para criticar, estaba presente. Parra, en cambio, era un gallo más marginal.

AF: ¿Y Teillier?

RM: Teillier andaba por ahí, muy silencioso. Sus amigos dicen que no, que era muy divertido, que hablaba mucho, pero las veces que yo lo vi apenas le escuché la voz. Una vez, sí, en este encuentro que yo te hablo [de poetas jóvenes] en el Instituto Chileno Norteamericano había leído Carlos Cociña y alguien del público empezó a criticar la falta de reflexión, algo por el estilo. Entonces Zurita levantó la mano y dijo “yo quiero decir que

no hay nada más reflexivo que la poesía de Carlos Cociña” y empezó a hacer una especie de apología de Cociña. Y Teillier, que estaba por ahí, gritó “muera la reflexión”. Pero con Teillier yo no tenía ningún vínculo, era más bien del lado de Lihn, no eran mundos muy compatibles. Teillier tenía sus propios lugares, La Unión Chica, su propia onda, mucho poeta de provincia, mucho seguidor. Lihn estaba en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Chile, plantel nuclear de la teoría literaria. Daba miedo ir, había mucho gallo complicado, Jorge Guzmán, Patricio Marchant.

AF: Y al mismo tiempo Lihn tenía esta energía para convocar a los jóvenes a las actividades o *happenings* que iban más allá de la poesía.

RM: Claro, aparte de lo literario y la parte teórica, tenía una relación con la pintura, lo explícita por ahí. Estudió pintura, era sobrino de Gustavo Carrasco, el que hacía las tapas de la colección de literatura de Zig-Zag. Y había sido alumno de Pablo Burchard, igual que Couve. Adolfo Couve estaba casado con una prima de Enrique. Pero Enrique lo encontraba [a Couve] inconducente, se lateaba con ese uso del lenguaje. Y al revés no, Couve lo valoraba, le interesaba Lihn. Couve hacía preguntas como ¿será un gran poeta o no? No sabía. Lo otro era esta cuestión teatral. Era muy buen actor Enrique. Vi una obra de teatro que se llamaba *La Radio*, había como cuatro personas, un sábado en la noche, pero era muy buena, era bien impresionante verlo, se transformaba completamente. Adolfo Limberg creo que se llamaba el personaje. Tenía todas esas vetas.

AF: ¿Conversaban sobre eso, el teatro que estaba haciendo?

RM: No, no lo escuché nunca explicar demasiado. A veces definía las cosas de un modo muy simple, a despecho de esta veta de teorizador que tenía. Me acuerdo que cuando yo le pregunté por Bruno Vidal, porque alguien me había hablado de él por su libro *Arte Marcial*, me dijo “muy bueno ese huevón, una volada”. Y no me dijo más. Tú puedes entender que es una manera muy insuficiente de describir un libro, pero le importaba un bledo. O sea cuando estaba diciendo una “volada” en su concepto estaba diciendo que era algo muy bueno.

AF: En una de tus crónicas resaltas la importancia que tenía para Lihn la “cháchara” y que a veces él mismo caía en ella.

RM: Es que él es de una generación, de la generación del 50, que... Germán Marín, que era muy amigo de Enrique, me comentaba de esos almuerzos que duraban hasta el otro día, iban a un restaurant, la gente iba rotando, algunos se iban a trabajar, volvían en la noche, después se iban a la casa de alguien y terminaban al amanecer, ¡desde la hora de almuerzo hasta el otro día hablando! Entonces la gente silenciosa se destacaba mucho, por ejemplo Carlos Ruiz Tagle, se les valoraba su silencio en medio de una generación de parloteadores.

El diagnóstico y las cátedras que daba Lihn sobre Chile tienen que ver con su interés por la retórica, Pompié también.

AF: Así son sus novelas también.

RM: Claro, con un lenguaje con una especie de inercia, como bola de nieve. Había otros poetas jóvenes interesados por el mismo fenómeno, como Lira o Polhammer. El otro poeta que le interesaba a Lihn era Paulo de Jolly. Me he dado cuenta con el tiempo que tenía razón.

“No se hacía ningún autobombo”

AF: ¿Él se juntaba con estos poetas a conversar de su obra? Porque con los artistas visuales se juntaba a conversar cuál era la orientación que querían darle a su trabajo y eso le servía para sus textos críticos.

RM: Sí, hacía preguntas de ese tipo, tenía curiosidad por lo que uno pensaba. Incluso en el caso mío, que era muy chico y era bastante inseguro. Hacía preguntas... Yo creo que le interesaban los procesos mentales de los otros. Hay un video, que lo tiene afortunadamente el Cacho, que era una reunión en la casa de Lihn en General Salvo, en Providencia, porque tenía que irse a Nueva York y le pidieron de allá que llevara algo sobre poesía chilena. Ahí convocó a una serie de gallos muy jóvenes a tener una conversación, que era muy graciosa porque mirada con la perspectiva de los años uno ve el extravío en que estaban todos, algunos no se les entiende nada de lo que estaban diciendo. Estaba Roberto Brodsky, Mauricio Electorat, Lira, Francisco Zañartu, Maquieira, que no habló nada, David Turkeltaub, que tenía las ediciones Ganymedes, donde publicó a Nicanor Parra y *A partir de Manhattan* de Enrique. Hacía estas sesiones de conversación muy libres. Enrique mismo exponía unas teorías, que tú las piensas ahora y dan mucha risa. Decía que veía mucha gente sola sentada en los parques, pasaban horas sentados ahí, y tenía que haber una manera de cohesionar la energía que había ahí para producir algo social.

AF: A él le interesaba mucho parece la cohesión en pos de la acción...

RM: Exacto...

AF: Lihn en esa época viajaba bastante como profesor visitante a universidades extranjeras.

RM: Claro, porque tenía ahí vínculos con profesores chilenos de universidades norteamericanas: Oscar Hahn, Pedro Lastra, en España no se con quién. Había una red de

gente que lo apoyaba. En España de hecho publicó en dos editoriales importantes de poesía que eran Numen e Hiperión, pero no se hacía ningún autobombo. Cuando salió lo de Hiperión tenía el libro encima y no le contaba a nadie, parecía no emocionarse con ese tipo de cosas.

AF: ¿Y comentaba algo de los viajes? ¿Del viaje que hizo a India en 1985, por ejemplo?

RM: En Nueva York le gustaba perderse. Todo el mundo le decía que era peligroso, y él se perdía en barrios malos. Y también tenía estas cosas humorísticas, del absurdo. En España aparecían locos que le daban la lata en los eventos culturales, que insistían en hablar con él, que tenían contacto con extraterrestres... Lo de India no lo sabía, es raro que no lo haya comentado, aunque puede que no se dio la oportunidad no más.

AF: Y entre medio, seguía sin estabilizarse en un “hogar”, con una familia, ¿no le pesaba?

RM: Él mismo hablaba que agradeció nunca haberse estabilizado. Entonces por lo tanto disfrutaba mucho esta libertad de viajar, de ir a Argentina y transformarse en un poeta argentino, hacer letras de tango, y luego ir a París... Lima también era una ciudad que le atraía, le atraía por el caos, hay unos poetas que lo llevaban para allá, uno que se llama Edgard O'Hara, pero había otro grupo de poetas más jóvenes, muy pasados *pa`* la punta, reventados. Salía a carretear con ellos y estaba aterrado porque en la noche lo llevaban en auto y se dedicaban a jugar a la ruleta rusa con las luces rojas, pasando luces rojas a 120 km. por hora y estaba en medio de ellos sin poder hacer nada, absolutamente aterrado. Incluso había pensado irse a Lima. Carlos Germán Belli también era amigo de él. Tiene un poema que se llama *Lima revisitada* que es muy bonito. Y hay unos poemas juveniles, entre el libro de “nombre desafortunado” [se refiere a *Nada se escurre*, 1949] y *Poemas de este tiempo y de otro*: hay unos poemas inéditos y nosotros con Matías Rivas publicamos dos de esos poemas en una antología. Alguien pasó los originales, creo que Germán [Marín].

AF: ¿Y recuerdas cómo era ese libro completo? Porque los dos poemas que escogieron para esa *Antología de paso* son muy buenos.

RM: Sí, son muy bonitos. La verdad es que del resto no tengo un recuerdo muy nítido porque estábamos trabajando muy apurados, eligiendo casi de manera automática: este sí, este no, había que reducir y estábamos siempre contra el tiempo, no tuvimos mucho tiempo de reflexionar al respecto. Habría que preguntarle a Germán Marín.

AF: ¿Qué me puedes contar de las relaciones políticas de Lihn? A él, salvo las excepciones de sus amigos, no le agradaba mucho la figura del exiliado, por ejemplo.

RM: En cuanto a esta relación con la izquierda, con el exilio, que eran relaciones un poco irritadas, Lihn tenía una teoría, que en realidad era una observación: de que la poesía importante en Chile se escribió acá en la época de Pinochet, afuera no se escribió nada, Gonzalo Millán quizás, pero todos los poetas importantes estaban acá. Esa huevada era muy mal recibida. Una vez en Caracas había una presentación de la Isabel Allende y él levantó la mano e hizo la demolición crítica de lo que había hecho la Isabel Allende y de ahí lo salieron persiguiendo para pegarle, le querían dar una zurra. Porque se esperaba en ese momento una emotividad solidaria.

AF: Me contó Virginia Vidal que quería leer unos poemas de *A partir de Manhattan* y no lo habían dejado

RM: Sí, tuvo mucha resistencia ahí en Caracas, no lo pasó bien.

AF: Sobre la “desestabilidad” de Lihn, Oscar Hahn ha contado que Lihn le dijo en algún momento que su sueño dorado hubiera sido tener una familia e hijos...

RM: Es muy posible que lo haya dicho, porque una persona que tiene la vida desarmada en cierto sentido tiene momentos en los cuales él echa de menos eso, tuvo una hija pero no una familia en tanto tal.

AF: ¿Tú lo veías cómodo en esa situación?

RM: Tenía una relación problematizadora con las mujeres, que era una cuestión que no se entendía nunca, de pegarse cabezazos siempre, muy tormentosas. A Carlos Altamirano me lo encontré ayer y me decía que está con alguien hace diez años y nunca han peleado. Eso es lo opuesto a lo que te podría haber hablado de Lihn. Me acuerdo que en este contexto en que me hablaba de los jóvenes, yo pololeaba con la Natalia Babarovic, que era pintora y en ese tiempo estaba entrando en la universidad. Una vez estábamos todos juntos después de un recital y llegó todo el lote de huevones raros de ese momento, y después me fui con Lihn caminando y me decía “no la *dejis* con esos *huevones*, son unos borrachos”. Trataba de que la protegiera de sus propios amigos.

Marcelo Montealegre: “Iniciamos un proyecto en el que yo iba a tomar las fotos y él iba a escribir el texto, pero su muerte dejó todo en nada”

Esta fue la única conversación de la serie que no pude efectuar en persona. El fotógrafo chileno Marcelo Montealegre está radicado en Estados Unidos hace décadas y fue uno de los amigos “neoyorkinos” de Lihn en los repetidos viajes del poeta a esa ciudad desde mediados de la década de 1970. La conversación se efectuó por Skype, telefonía de Internet, con bastantes dificultades para mantener una comunicación estable. Me puse en contacto con él gracias a Hervi, el dibujante y padre de mi amiga Yosa Vidal. Por correo electrónico me había dicho que estaba encantado de colaborar porque “Enrique fue un amigo muy querido e incluso iniciamos un proyecto en el que yo iba a tomar las fotos y él iba a escribir el texto, pero su muerte dejó todo en nada. Todavía tengo algunas de las fotos que tomamos recorriendo la ciudad de Nueva York, que le fascinaba y le repelía al mismo tiempo”. Aquí queda el registro de lo que pudimos hablar, en que da buena cuenta de la ciudad que conoció el poeta y de los movimientos de exiliados en los que también participó.

AF: ¿Recuerda cómo se conocieron con Enrique Lihn?

MM: A Enrique lo conocí aquí en Nueva York. [Busca entre sus archivos las fotos que tiene junto a Lihn, para saber la fecha exacta en que se conocieron, pues así toma registro de todo; pero no las encuentra]. Tengo unas fotos de él del año 85. Habíamos empezado un proyecto juntos de recorrer las calles de Nueva York... A Lihn lo conocí antes de esa fecha, porque tengo que tener otras fotos anteriores que no las tengo clasificadas aquí. Como parte de las actividades que teníamos en contra de la junta organizamos una reunión mensual que se hacía en mi *loft*. Se utiliza ese nombre [*loft*] para designar pisos de un edificio que no tienen separaciones de paredes. Construían muchos edificios de esa manera para que pudieran llegar negocios, y hacer las separaciones que ellos quisieran. Entonces, por esos años, en los 70, la ciudad estaba pasando una crisis económica súper grande y empezaron a irse fábricas de la ciudad y al irse buscaban dejaban los pisos donde trabajaban vacíos, entonces los dueños de los *lofts*, que legalmente tendrían que haberla arrendado a otra fábrica –porque la municipalidad divide la ciudad en sectores industriales, sectores residenciales, cosas así– empezaron a arrendar estos pisos a artistas; los artistas buscábamos siempre lugares amplios donde poder hacer las cosas nuestras.

AF: Y ahí arrendó usted...

MM: Claro, en uno de esos lugares yo arrendé, que era un piso entero de una cuadra entera, y en la parte de más atrás arrendó otro chileno y adelante me quedé yo. Era enorme, enorme de grande. Ahí hicimos reuniones la gente de la anti-junta, los refugiados que llegaron.

Teníamos una reunión todos los meses, en que llegaban los artistas y presentaban su obra. Si eran cantantes cantaban, si eran músicos tocaban su músicas, si eran bailarines bailaban, y si eran escritores leían su obra. Se creó un ambiente súper entretenido. Entre los refugiados había una mujer que siempre hacía empanadas y pan amasado. Vendíamos eso antes de la actividad, en un intermedio y al final. Pan amasado, empanadas y vino tinto, que como buenos revolucionarios, no comprábamos vino chileno. Comprábamos vino rumano, porque era barato y aceptable. El vino chileno lo consumían los revolucionarios pero a escondidas (risas). Era una complicación, porque para comprar vino chileno teníamos que comprar una caja, porque siempre venían algunas botellas picadas, entonces la única manera de asegurarse era tener una caja. Entonces el vino chileno se vendía *re poco*.

AF: ¿Y Lihn participaba?

MM: En una de esas veladas llegó Enrique a leer. Y leyó, si no me equivoco, más de una vez. Entre las cosas que conversamos me preguntó si yo era hermano de Jorge [Montealegre] y ahí empezó la amistad más personal y más cercana. Cada vez que él venía nos juntábamos. Incluso una vez yo lo invité a una casa que habíamos arrendado en un lago cercano, para que se pasara unos días frente a un lago, pero tocó la mala suerte que se dejaron caer como diez chilenos ese fin de semana, y esto le atacó los nervios a Enrique, así que a la mañana siguiente se tomó un bus de vuelta a Nueva York. No le gustó la idea de la invasión. Entonces ahí surgió de parte de él, porque le gustaron mucho mis fotos, la idea de hacer un libro, una especie de versión individual, muy personal, de lo que era Nueva York. Iban a ser dos versiones paralelas: la versión de él escrita, en poesía, y la versión mía en fotografía. Y empezamos a hacerlo. Yo tengo algunas fotos de cuando recién lo empezamos, el año 85. Y él poco después de eso se fue a Chile, estuvimos en contacto, me escribió un par de veces, pero no alcanzó a volver para seguir con el proyecto, quedó nonato.

AF: ¿No alcanzó a dejarle poemas junto a las fotografías?

MM: No, nada. Si es que escribió algo lo dejó en Santiago. A propósito de tu profesión, Lihn tenía bastante afinidad por el periodismo. Él decía que lo mejor que se podía hacer, dadas algunas declaraciones que hicieron a la prensa algunos personeros del gobierno de Pinochet, es lo siguiente: el inventó una idea, que debiera darse todos los años el “micrófono de oro”, por las idioteces que decían. Al que dijera las idioteces más grandes, regalarles el micrófono de oro, porque eran los que más promovían la democracia con las idioteces que hablaban.

AF: ¿Cómo era la relación de Lihn con los que se juntaban a hacer estos actos de resistencia?

MM: El estaba completamente en contra de la junta, de eso no hay duda. Pero él era una persona muy independiente, al que no se le podía decir –cosa que también era parte de la afinidad que teníamos–, no se le podían dar órdenes de partido, porque eso habría producido una inmediata reacción negativa de parte de él, era muy independiente en su manera de pensar, aunque obviamente su pensamiento era completamente de izquierda. Y si hubiera estado en algún partido lo deben haber estado echando a cada rato, porque tiene que haber sido tremendamente indisciplinado, como buen poeta.

AF: Cuénteme un poco de la relación que tenía él con Nueva York.

MM: A él le fascinaba Nueva York, pero le irritaba, le cansaba –y sobre todo en esos tiempos era bastante evidente– la suciedad que había en la ciudad, el estallido que había de grafitis por todas partes que tenía a la ciudad verdaderamente sumergida bajo una pintura pública que no tenía mucho de atractivo. Hay grafitis maravillosos, pero un grafiti encima de otro grafiti y de otro grafiti, era una melcocha terriblemente fea, había sectores de la ciudad en que era un asco. Los *subways*, por ejemplo, había algunos en los que era terrorífico entrar, por la cantidad de grafitis, muchos de ellos muy violentistas, así que no era nada de agradable.

AF: Pero a él parece que le atraía el Metro, tiene varios poemas situados allí.

MM: A Enrique le encantaba el metro de Nueva York. Por otra parte, en ese entonces el metro de Nueva York era uno de los pocos del mundo y el más grande. A Enrique simplemente le fascinaba. Le gustaba ver la ciudad, le gustaba ver la gente, porque eso es lo que tiene verdaderamente Nueva York, la gente, y muchos definen a Nueva York como una ciudad eminentemente caminable. Puedes ir caminando por barrios y va cambiando todo y tú sigues caminando y cambia de nuevo... Enrique caminaba mucho, le encantaba recorrer la ciudad y mirar a la gente. Ver la relación que había entre la ciudad misma –los edificios, las casas– y la gente, como la gente se reflejaba en los edificios... Porque hay una cosa que es extraordinaria de Nueva York, de ciertos barrios más viejos, cosa que ya se ha terminado, poco se hace: que cada edificio tenía su propia fisonomía, su propia personalidad. Muchísimos de esos edificios tenían nombre. Había una manera en que los dueños de los edificios se expresaban, a través del adorno que ponían en ellos. Entonces tú tienes en Nueva York cuerdas y cuerdas de edificios y son todos así, absolutamente distintos el uno del otro, que tienen una historia además, empiezas a buscar la historia de esos edificios y son fascinantes. A Enrique por supuesto eso le encantaba.

AF: ¿Recuerda qué fotos alcanzó a tomar para el proyecto de libro de fotografía y poesía con Lihn?

MM: Entre las fotos que tomé había un curado, le tomé las fotos al curado y Enrique me dijo “no, eso no lo vamos a poner”. No quería entonces simplemente enfocarse en las partes malas, en la cosa fea de Nueva York, sino que estaba buscando una realidad un poco más positiva, probablemente.

AF: ¿Salían juntos a tomar fotos?

MM: Sí, salíamos juntos. El salió muchas veces solo y yo salí con él varias veces. Tampoco tenía interés, por ejemplo, en mostrar la basura, que en ese tiempo era un verdadero problema en Nueva York. Entonces estaba buscando cosas que reflejaran la ciudad sin caer en lo banal, en lo típico, en la crítica barata. Es cierto que la ciudad era sucia en ese momento, pero él no quería mostrar eso porque sabía que era transitorio.

AF: ¿En qué cosas se fijaba más él?

MM: En lo que te digo, en la belleza de los edificios y en la gente. Porque son edificios antiguos y en ese tiempo había empezado un programa que exigía a los dueños de los edificios que lo limpiaran, entonces empezaron a aparecer fachadas con unos colores y unos arreglos... esa expresión de la ciudad como las personas que la habitaban. Por eso estaba siempre interesado en mirar gente y lugares que representaran a la gente.

AF: ¿Cada cuánto tiempo se veían, qué conversaban?

MM: El venía más o menos seguido invitado por las universidades a leer. Tenía muchos seguidores en Estados Unidos. Me imagino que por eso es que sus papales quedaron en una universidad de Estados Unidos y no en Chile, ¿no? Y las conversaciones de él eran más que nada sobre la ciudad de Nueva York, la vida en Nueva York...

Pedro Vicuña: “Enrique dejó a mucha gente huérfana sin que se haya propuesto ser padre de nadie”

El poeta, actor, traductor y concejal Pedro Vicuña me recibió en su oficina de la Municipalidad de Providencia para conversar acerca de quien fuera un cercano amigo y en sus palabras, un “sostén” para él en los años 80. Con su voz grave, modulada y proyectada, como buen actor, me habló sin vacilaciones, con humor, seriedad y emoción, de su experiencia junto a Lihn y de la escena cultural de esos años. Nacido en casa de poetas, conoció a Lihn desde niño, pero se hicieron amigos cuando volvió desde su exilio en Grecia, en 1984. Allí tradujo a varios poetas que no lograron entusiasmar a Lihn: Elytis, Seferis, Kavafis y otros. Y al llegar a Chile actuó junto al poeta en la obra Niú York, cartas marcadas, y compartieron hasta su último mes de vida.

AF: ¿Cómo y en qué momento conociste a Enrique Lihn? ¿Cuando volviste de Grecia, en 1984, o antes?

PV: La verdad es que yo conocía a los poetas de Chile desde mi más tierna infancia, en realidad. La casa de mis padres [los poetas José Miguel Vicuña y Eliana Navarro] era un centro donde se juntaban prácticamente todos los poetas de Chile. Iban a la casa jóvenes estudiantes como Oscar Hahn, Antonio Skármeta, Federico Schopf. Como mi padre había fundado el Grupo Fuego de la Poesía, en el año 55, convocaba a todos los escritores. Por lo tanto yo lo conocía [a Lihn], lo había leído de chico, me interesaba. Mi mamá lo quería mucho a Enrique... mucho-mucho, además Enrique era muy amigo de la Cecilia Casanova, que era muy amiga de mi mamá. Es decir, ¿cuándo lo conocí? No sé. Pero cuando yo volví a Chile en aquellos años, en el 84, él estaba organizando la muestra del *Tarzán* en el Teatro La Comedia, una mañana. Él ya lo había hecho, yo no participé en la filmación. Y a través de Jordi Lloret y la Claudia Donoso, con los que yo me relacionaba en un colectivo de escritores jóvenes en ese entonces (nosotros con Jordi Lloret y Verónica Poblete sacábamos un *fanzine* que se llamaba *El Comicsario*, que causaba bastante furor en el medio en esa época), Enrique nos invitó, me invitó especialmente a mí, a participar en esta especie de acto y me pidió que recitara un poema en griego. Y recité un poema de Kavafis.

AF: Ahí comenzaron a hacerse más cercanos...

PV: De ahí partió un contacto más directo, un conocimiento de Enrique como un cabeza de serie de algo que no sabíamos muy bien lo que era. Yo tenía cierta reticencia política, porque claro, venía del exilio, con una visión política a lo mejor distinta: venía a luchar contra la dictadura. Y en ese encuentro se fueron dando varias cosas, mucha conversación sobre literatura, que a mí me importaba mucho... Además Enrique tenía una gran capacidad de mirar el universo entero, tenía una postura sobre todo lo que acontecía, sobre el tema

político también, que me parecía súper interesante, muy potente. Me interesaba todo lo que él comentaba acerca de lo que había pasado durante esos años en que yo estuve ausente en Chile en términos culturales, sus críticas al CADA...

AF: ¿Que comentaba sobre el CADA [Colectivo Acciones de Arte]?

PV: Mira, no me acuerdo textualmente, pero lo que a mí me parecía que ocurría es que Enrique exigía una profundidad que él al CADA no parecía concederle. A mí de Enrique siempre me atrajo eso, que era un tipo de una tremenda profundidad. Sus posturas no eran veleidosas, no era un tipo que estuviera detrás de la fama porque sí. Era un personaje bastante “camusiano”, por decirlo de alguna manera. La vida para él era un suceso que había que llevar hasta las últimas consecuencias, en el sentido que hablo, de la profundidad. Y yo creo que la poesía de él tiene precisamente esa cualidad, eso es lo que le permite además a Enrique pasar desde *La pieza oscura* digamos, hasta el último texto que yo le conocí en vida que era *La aparición de la virgen*. Tú ves que hay una búsqueda ahí, que es una búsqueda muy honesta, muy profunda. A él le cargaba el juego del escándalo para ser famoso. Yo no sé si es de él esa frase o de alguna otra persona, pero la asocio muy fuerte con una posición de Enrique Lihn, el reírse un poco de que Dalí se hizo famoso gracias al escándalo que hizo en Nueva York.

AF: No le interesaba ese tipo de fama...

PV: Yo creo que Enrique tenía esa profundidad de buscar algo más cierto y creo que en eso además radicaba su amistad con Pedro Lastra y con Oscar Hahn, que son personas absolutamente quitadas de bulla en ese sentido. A mí eso me atrajo siempre de Enrique, porque además fue lo que yo aprendí en mi casa. Entonces, en este país que estaba tan destrozado, que estaba además defendiéndose de la agresión permanente que significaba la dictadura, por una parte; y por otra parte con una respuesta que para mí muchas veces también me parecía superficial, que bastaba con estar contra Pinochet para ser “súper califragilístico”, digamos, a mí me parecía que la postura de Enrique era súper profunda. Yo comencé entonces a frecuentar su casa en Pedro León Gallo esquina Julio Prado, una casa con una palmera, esas casas bonitas, como de los años treinta. Ahí vivía con la Claudia [Donoso], nos veíamos mucho, conversábamos distintas cosas.

AF: ¿Y cómo surgió la idea de trabajar juntos en teatro?

PV: De pronto Enrique me llama y me dice “mira, *sabis* que tengo una obra de teatro...”. Él ya había estrenado *La Meka*. Y me dice “tengo una obra de teatro que quiero que nos juntemos a leer”. Se trataba de la obra *Niú York, cartas marcadas* y entonces empezamos a trabajar: a mí me asigno el personaje principal, Carlos Bravo. Yo le ayudé a conseguir

gente... Y entramos en este proceso. Un proceso largo, muy largo, de muchas reflexiones, además. Me cuesta mucho resumirlas, porque creo que la calidad de la amistad mía con Enrique Lihn no tiene que ver con hechos puntuales, sino que con cómo él significó para mí un oasis en un país absolutamente destrozado, cómo significó también para mí una piedra de ancla, que me permitió a mí seguir peleando con mis propias profundidades hacia delante, o sea, no me sentía tan solo. Bueno, en este proceso del montaje se fue reafirmando nuestra amistad y ya nuestras discusiones, nuestras conversaciones no tenían que ver tanto con poesía. Yo era muy respetuoso de él. Y consideraba que lo que yo escribía no era muy bueno y que él era un gran poeta, entonces no me atrevía mucho a mostrarle mis cosas. Pero hablábamos. Además yo creo que él me tenía mucho cariño porque le tenía mucho cariño a mi mamá también. No así a mi papá. Eso tiene que ver con una historia personal de él, mi papá apoyó a Jorge Teillier en ese momento [cuando se peleó con Lihn] y mi mamá lo apoyo a él.

AF: Realmente se armaron dos bandos ahí.

PV: Claro, se armaron los dos bandos. Además “lo apoyaron” es una manera de decir, porque tampoco se metieron en el cuento. Pero Enrique quería mucho a mi mamá. Y entonces yo lo empecé a invitar de nuevo a la casa de mi mamá, o sea nos movíamos hartito juntos y estábamos ahí un lote, varios. En ese lote estaba, además de la Claudia [Donoso], la Inés Paulino, el *Cacho* Gacitúa, la Paz Errázuriz y otra gente que le había aportado a ese grupo la Andrea [Lihn], gente que tenía que ver con el Trolley.

AF: ¿Y cómo fue el proceso del montaje de *Niú York, cartas marcadas*?

PV: Una locura, porque en el fondo Enrique quería actuar y dirigir y diseñar. Y además producir. O sea, todo, quería armarlo todo. Nos conseguimos un lugar de ensayo que fue La Casa Larga, que está ahí en Bellavista 99 ó 98, casi esquina Mallinckrodt, que era donde tenía su galería la Carmen Waugh y donde tenía además su taller Nemesio [Antúnez], me parece. Y ahí entramos a ensayar. No sabíamos mucho cómo hacerlo, porque... o sea, yo sí, porque tenía la profesión, pero el resto, como Enrique quería dirigir, no era muy claro. Entonces de pronto un día lo estábamos esperando en la sala de ensayos y llega y dice “Pedro ayúdame, ayúdame a bajar unas cosa que traigo”. Había mandado a hacer un respaldo de una cama con forma de corazón en capitoné de cuero, una cuestión tremenda (risas). Era para la pieza de la corista que había, el personaje. Y después quería armar unos cajones... como un vagón de metro, creo que eran unas cuestiones monumentales, que no cabían, que no entraban.

AF: No era muy práctico...

PV: Entonces nos pasamos mucho rato, muchos días, casi meses ensayando y no avanzábamos mucho para ninguna parte. Entonces la gente que estaba ahí me decía “pero Pedro, por qué no diriges tú” y yo decía “no, yo no puedo, si Enrique es el dueño de la obra, si Enrique quiere dirigir y no me ha dicho nada, yo no voy a dirigir”. Entonces de pronto, finalmente, apareció Miguel Stuardo, que estaba entonces de actor y no de iluminador en el grupo de nosotros y hacía de un policía. Nos dice “pero mi papá –por Oscar Stuardo– podría dirigir”. Y nos vino a dirigir Oscar Stuardo y ahí resolvimos el tema. Pero lo más entretenido de los ensayos era ver a Enrique, en realidad. O sea, cuando Enrique hacía su personaje Zorba el griego era espectacular. Qué tipo más histriónico, más potente, con una energía vital impresionante. Yo creo que ahí la amistad se fue haciendo muy potente porque además después de ahí nos íbamos al Venezia, o antes, y conversábamos, me contaba sus cuitas personales, sus problemas de pareja, amorosos, líos con su mamá, que no eran líos ni peleas sino cosas de la relación con su mamá... Fue muy cercano. Yo lo quise mucho, de verdad.

“Enrique para mí era como un remanso, como un oasis”

AF: ¿A qué otros lugares iban?

PV: Íbamos mucho también a Matucana 19, el galpón de Matucana 19, que era del Jordi Lloret. El Garage Internacional de Matucana 19. Y nos juntábamos a ver las *performance* que hacía el Jordi. Era un tiempo muy *under*, nosotros en realidad nos movíamos en esa cuestión más bien *under*. Me acuerdo de la instalación que hizo en La Caja Negra, que estaba en Irarrázaval 2345, me parece, cerca de Pedro de Valdivia. Después él se separó de la Claudia, tuvo su *affaire* con la Lupe Santa Cruz y yo me acerque más aún, porque a la Lupe la conocía yo de mucho antes, porque un hermano mío estaba casado con una hermana de la Lupe, la Fernanda. Nos conocíamos, habíamos sido familiares. Entonces se había producido un acercamiento mayor, digamos, más potente. Hasta que un día, me acuerdo que estábamos en Matucana 19 y me contó que tenía un cáncer a un riñón. Le dije “Enrique, ¿qué va a pasar?, o sea, ¿qué puedes hacer?”. “No”, me dijo, “me lo voy a sacar, voy a sacar el riñón”. Al tiempo nos volvimos a encontrar y se había operado, estaba bien, estaba tranquilo, con nuevos proyectos y de pronto me encontré un día con la Lupe y le digo ¿cómo está Enrique? “Está pésimo porque hizo metástasis”. A todo esto él ya se había cambiado a la calle Passy, que fue su última residencia. Yo empecé a ir a verlo, a hablar más con él. Ahí se separó de la Lupe y volvió a entrar en su vida la persona que yo creo que ha sido la más importante de su vida, que fue la Adriana Valdés. De alguna manera es la mujer que mayor apoyo le dio a Enrique, quien más lo sostuvo en su quehacer poético. Y fue bastante duro para mí verlo, estar viéndolo, porque si bien yo había tenido en mi vida una pérdida muy grande con la dictadura en términos personales, para mi Enrique se había transformado en la imagen de alguien... en un sostén no diría intelectual, pero un sostén afectivo para mí muy fuerte, porque tenía una forma de entender la vida, de enfrentarse a la vida, tan sanguínea, tenía un ímpetu energético, una profundidad...

AF: ¿Eso era lo que te sostenía?

PV: Cuando Enrique hablaba, para mí era alguien que de verdad hablaba desde la médula de sus huesos, nunca nada era superfluo, ni siquiera sus chistes eran superfluos, era enjundioso, y para mí ese era un sostén muy fuerte porque yo de alguna manera me sentí reflejado en eso, sentí que había para mí un referente de lo que yo sentía que a mí me pasaba. Yo no sé si es verdad o no, era bastante joven como para eso, estamos hablando de hace veintiún años o más, veintidós, veintitrés, entonces imaginar para mí que Enrique no iba a estar era muy fuerte, además en ese espacio tan oscuro de la dictadura en que no se podía hablar mucho, en que el resto de las relaciones eran relaciones políticas, prácticamente, sin alma, aparte de la relación con los padres de uno, que toda relación con los padres siempre es conflictiva... Enrique para mí era como un remanso, como un oasis, a pesar de que la pujanza vital, de la exigencia que en esa profundidad él tenía, te exigía indirectamente a ti que tuvieras también esa profundidad, o sea él no aguantaba pelotudeces. Y muchas veces, claro, es probable que yo no me haya sentido capaz de tener esa profundidad, pero para mí era un sostén muy potente.

AF: ¿Qué conversaban en esos días?

PV: Recuerdo muy claramente todo ese último tiempo que yo lo iba a ver, me decía quiero estar solo, quiero vivir mi muerte, después voy a empezar a recibir a poca gente, cosa que yo entendí. Una de las cosas que más me ha marcado de Enrique es que él me pidió que yo me hiciera cargo de la Andrea. No que me hiciera cargo en el sentido de que me casara con ella, sino que en el sentido de que me preocupara de que la Andrea hiciera teatro, que la Andrea trabajara bien sus cosas de teatro. Dicho sea de paso, la Adriana [Valdés] de las pocas cosas que no le gustaba de lo que escribía Enrique era el teatro, encontraba que el teatro de Enrique Lihn no tenía la altura poética ni la altura intelectual de sus ensayos. Y esa fue la última vez que yo lo vi, me acuerdo que fue una preciosa conversación, yo nunca he visto un hombre enfrentarse a la certeza de la muerte con la entereza con la que él se enfrentó y eso de alguna manera fue una suerte de corroboración de que su vida había sido veraz, muy veraz. Me acuerdo que ahí, en esa oportunidad, finalmente hablamos de poesía. Yo había mandado a un concurso donde él había sido jurado, entonces el concurso había fallado ya, y yo le dije bueno ¿y? “Ah sí, lo leí, me pareció muy interesante pero... es que no puedes usar esas palabras, tú no puedes usar esas palabras, ¿qué significa la palabra *dicha*, una palabra tan antigua? No *po* Pedro, no, no” y me empezó a dar un largo discurso sobre la poesía, sobre la vigencia de las palabras, que no es mi tesis, yo tengo una tesis distinta, pero eso no significa que no lo quiera. Pero sentí... Disculpa que te hable de mí...

AF: No te preocupes, esa es la idea.

PV: Yo sentí que con él se había producido un dialogo real, con alguien de verdad, en un país que estaba asediado por la hipocresía, por el silencio, por el miedo, por una incomprensión del fenómeno social que había ocurrido, por una superficialidad en el mundo del arte tan grande. Y yo sentí que él era todo lo contrario. Entonces la sensación de la pérdida que venía para mí fue devastadora. Yo no lo volví a ver, eso debe haber sido, ponte tú, a mediados de junio, casi un mes antes de que se muriera. Pero yo estaba siempre en contacto con la Inés Paulino y con otra gente que veía a Enrique. Yo no me atrevía a ir a verlo, todos me decían “pero anda a verlo” y él me pidió que ya no, y no voy a ir. Y cuando murió me acuerdo que nos juntamos con Inés y con Paz Errázuriz en un boliche y no lo podíamos creer, o sea para mí fue un derrumbe total, tanto así que yo me acuerdo que hacía clases en esa época en la escuela del Teatro Imagen, en la escuela de Gustavo Meza, clases de teatro, y ese año renuncié, fue tanto que renuncié. Sentía como una desazón, como una huerfanía, por decirlo de alguna manera.

AF: Fue muy fuerte su pérdida...

PV: Yo creo que Enrique dejó a mucha gente huérfana, sin que se haya propuesto ser padre de nadie. A él le cargaba, o sea quería mucho a Andrea pero también para él era un conflicto porque Enrique en el fondo era un hombre apasionado por su universo, por la incógnita que su universo le producía, me parece a mí. O sea, yo creo que él perteneció y pertenece todavía a los grandes poetas, a los grandes creadores y pensadores en el sentido que nunca dejó de estar consciente de la incógnita de la vida, creo que eso se marca en su poesía, se marca en sus ensayos, creo que también se da en el teatro de él. Lo que pasa es que el teatro de él no ha sido montado nunca como corresponde. El teatro de Enrique Lihn es un teatro aparentemente cómico y lo es, es cómico, pero es de un humor negro que requiere de actores muy cultos, primero que nada para entender los chistes de verdad.

AF: Es un humor difícil.

PV: Es un humor difícil que requiere un actor muy culto. Yo monté el año antepasado *Las Gallinas* [obra de teatro de Lihn que no fue montada en vida del poeta] y tuve problemas serios con todos los actores, porque había un actor no entendía el chiste que él hacía cuando hablaba y hacía referencia a las *Afinidades Electivas* y a *Werther*, el actor no tenía la más puta idea quien era Werther ni mucho menos qué eran las *Afinidades Electivas*. Tú comprenderás que dirigir una obra no es para enseñarle a un huevón y decirle “anda a leer a Goethe y lee las *Afinidades Electivas* para que entiendas el cuento...”. O cuando hacía por ejemplo referencia a la “Olympia” de Manet. ¡Me costó cuatro ensayos explicarle al actor que significaba esa referencia! Entonces esa profundidad y ese humor negro, que en el fondo Enrique pone en tela de juicio prácticamente la cultura occidental desde fines del

siglo XIX hasta ahora, me habla a mí de un ser de una profundidad tremenda, que difícilmente tuvo eco. O sea, no te olvides que Enrique era un tipo que te encontrabas en la calle y chocabas con él porque iba leyendo, Enrique no paraba de leer, y así con sus anteojos, sus mechas y su bolso colgándole del hombro, era de los pocos animales cultos que había en este país, así culto con mayúscula, independientemente que haya sido un poeta maldito, si alguien quisiera calificarlo así. Y que tenía además una cosa con la que yo poéticamente siempre disentí de él, en términos bien personales. No es que no admire su poesía, me encanta, pero Enrique siempre trató en su poesía, contrariamente a Teillier, para poner el paralelo-que es un paralelo ellos se inventaron desde pendejos-, de que la emoción poética estuviera siempre pasada por el prisma de la razón, que es todo lo contrario a lo que hace Jorge: él mira al revés, mira por el prisma de la emoción el tema de la razón. En eso me sentí más cercano a Jorge [Teillier]. Fíjate que es muy extraño como mi mamá quiso mucho a Enrique y mi papá prefirió a Jorge, siendo que la estructura poética de mi papá es mucho más racional que emocional. Se produjeron las atracciones de los contrarios.

AF: Y también Cecilia Casanova, que fue muy amiga de Lihn, puede ser mucho más cercana a Teillier en su poesía.

PV: Por supuesto. Pero yo me acuerdo que siempre Enrique... yo me acuerdo que una vez me preguntó un chico, Andrés Gómez, periodista de La Tercera, sobre Enrique, y yo en un momento tenía la sensación y se lo dije a él, de que para mí Enrique era una suerte de animal que vivía despellejado, un zorro despellejado, con la sensibilidad siempre al máximo, pero que la filtraba y la hacía inteligencia, razón. Esa potencia de Enrique yo creo que era subyugante; o sea entiendo la admiración que ha producido como persona, esa necesidad de intervenirlo todo, el video, los comics, esa necesidad de estar en el mundo, de entenderlo en el fondo. Yo creo que es tan difícil resumir qué es lo que puede ser la experiencia para uno de la amistad con Enrique. Yo por ejemplo el otro día volví a leer "Desde Manhattan" [se refiere a *A partir de Manhattan*] y me pasa con la poesía de Enrique que me da rabia, porque de pronto encuentro que Enrique es demasiado cerebral, viendo el animal potente que era en términos emocionales... Igual me encuentro con cosas que a uno lo hacen mierda, como el famoso poema "Nunca salí del horroroso Chile", que está precisamente ahí, en *Manhattan* y claro, tiene una imagen muy racional pero tiene una potencia... Yo me encuentro más o menos a menudo con Enrique, lo pienso mucho, lo echo de menos. Porque hoy día tenemos la rabia de Armando Uribe, pero es menos existencial que la de Enrique.

"Lihn era una especie de filósofo griego clásico, salía a la plaza, iba al debate"

AF: ¿La de Uribe es una rabia menos vital, quizás?

PV: En ese sentido, claro, a eso me refiero con lo existencial, o sea en el fondo Enrique tiene una rabia real, no es una rabia de mala crianza, como podría ser de pronto la rabia de Armando Uribe. Entonces yo lo echo de menos, yo creo que este país sería bastante distinto con Enrique hablando, hablando hasta el día de hoy. Ya tendría ochenta años. Pero si hubiera estado vivo y hubiera estado hablando no habrían pasado muchas cosas de las que pasaron en este país. Me refiero a las torpezas, me imagino a Enrique echándole mierda con ventilador a Enrique Correa, por ejemplo, y en serio, haciéndolo mierda en un debate público. Porque contrariamente, Armando Uribe se encierra y habla desde su encierro y Enrique era un hombre público, salía a la plaza... ahora que lo pienso, esa era una de las cosas que más me gustó de él, que era una especie de filósofo griego clásico, salía a la plaza, iba al debate, no tenía problema: era un polemista nato. No veo a nadie en Chile hoy día que sea un polemista nato.

AF: ¿Te tocó presenciar alguna polémica, algún debate en que hayas visto en acción oralmente a Lihn?

PV: Yo vi en acción varias veces, en algunos encuentros que hacíamos de poetas en la SECH, donde se sentaba en una mesa con otra gente y polemizaba, tenía una lógica indestructible, realmente era muy sólido Enrique, su universo referencial. Y era muy vehemente, esa era la gracia que tenía, no tenía ningún problema en llamar al pan, pan y al vino, vino. ¿Sabes quién tiene algo de eso, pero que es muy quitado de bulla? Eduardo Llanos. Pero Eduardo es más bien portado, como buen psicólogo, no tiene la vehemencia que tenía Enrique, o sea Enrique era un hombre que podía... nunca lo vi, pero que podía ser bueno para los puñetes.

AF: Para eso dicen que no era tan bueno, pero... es otra historia. Me interesa saber también, por lo que decías de que tuviste varios problemas con los actores en *Las Gallinas*, ¿cómo era la relación con los actores en el tiempo que estaba vivo Lihn, por ejemplo en la obra *Niú York*? ¿Cómo trabajaba los textos contigo y con los demás actores?

PV: Es que él no trabajaba los textos... Mira, él dirigía pésimo, no servía como director, era horroroso, porque Enrique creo que cometía un error y era creer que todos entendían lo que él decía. O sea, yo creo que Enrique no se hacía cargo de una cuestión que cuesta mucho hacerse cargo y es que la gente ocupada de la "cultura" no tiene la profundidad que él imaginaba que tenía. Entonces, claro, a él le gustaban mucho ciertas gestualidades, ciertas caricaturas, pero yo creo que porque él leía y le daba una interpretación que probablemente el propio actor muchas veces no le daba. Esa fue una de las razones por la cual hubo que llamar a otro director, por que no lograba hacernos leer... no tenía el método, si a la larga esto del teatro es un método, ¿me entiendes? O sea, hay un modo de aproximarse a un texto. Por eso fue difícil.

AF: ¿Y después con Oscar Stuardo como fue la experiencia?

PV: Mira, la dirección con Oscar fue buena, en el sentido que nos ayudó bastante a resolver temas de la dramaturgia, en relación a la secuencia de las escenas, a acortarlas, qué sé yo, a darle la estructura de claroscuro que tiene que tener una obra de teatro. Pero llegó tarde para el proceso de la relectura, de la reinterpretación del texto. Sin querer mandarme las partes, yo afortunadamente como conocía la poesía de Enrique Lihn, como conocía a Enrique desde más chico, como conocía el universo de los poetas y soy una persona con una cierta cultura, para mí no era difícil y yo cometía el mismo error: estaba recién llegado, de vuelta, imaginaba que todo el mundo sabía las cosas que yo sabía. Para mí era normal saber qué es lo que era el Dadá, que es lo que habían sido las vanguardias en Europa, me imaginaba que todo el mundo sabía. Con el tiempo me fui dando cuenta que hay gente que no tiene idea, algo que a mí me impresiona, pero en esa época no, entonces tampoco pude secundar a Enrique en ese sentido. Yo me entretenía con él, lo pasaba muy bien, de alguna manera hice un poco de abstracción con lo que pasaba con el resto.

AF: Pero en *Las Gallinas* no pudiste abstraerte.

PV: Claro, en *Las Gallinas* ya me di cuenta de que no había una comprensión real y profunda. El monólogo inicial, es un monólogo que la actriz nunca lo pudo dar como yo creía... como yo le exigí. Ese monólogo tenía que tener un tempo cada vez más *accelerato*, era una suerte de monólogo que tenía que recordar, a mi juicio -no sé si tu recuerdas *El Lobo Estepario*- un poco la fiebre del *Lobo Estepario* cuando se pierde entre los pasillos, esa cosa como delirante, y los tiempos para mí eran muy precisos, yo exigía tiempos precisos, direcciones precisas, posturas físicas precisas que no fueron respetadas, precisamente porque cuando un actor no entiende esa cita de *Werther*... Para mí era un chiste, yo me cagaba de la risa todo el tiempo en los ensayos, y los actores no entendían por qué yo me reía, yo decía ¡pero es que esto es muy divertido!, “ah, pero acortémoslo”, ¡no! Cómo lo voy a acortar si es muy divertido, o sea, aquí hay humor serio. Creo en ese sentido que Enrique dio en el clavo cuando yo lo conocí y él estaba en esta posición en contra, o más bien crítico frente a las acciones del CADA. Yo creo que él tenía muy clara conciencia de que la cultura era un fenómeno social que se estaba transformando en un bien de consumo y creo que para Enrique eso era intolerable, y de hecho es lo que ha pasado.

AF: Andrea Lihn me decía que cuando más feliz veía a su papá era cuando actuaba.

PV: Si, le encantaba, era súper histriónico Enrique. Cuando hizo una obra que se llamaba *La Radio* era espectacular, una imagen como de jerarca nazi... No era el mejor actor del mundo, no era Sean Penn, para qué estamos con cosas, pero tenía una autenticidad como actor que se la quisieran muchos actores que hoy día son conocidos. A lo mejor tenía una cierta torpeza en la ejecución, pero había una verdad en lo que hacía, él asumía el papel.

Enrique era muy empático además, tenía esa cosa como altanera, cuando hablaba, cuando gesticulaba, pero al mismo tiempo, a pesar de tener esa cosa como de una roca sólida que asusta, era muy cariñoso, muy empático, muy acogedor, o sea estaba siempre dispuesto a hablar, a discutir, no tenía esa cosa de “yo dije y se acabó”. Nunca sentí que se sintiera como un pope, como gurú de ningún saco de pelotas. No era un gurú de nadie, con cueva de sí mismo, era un tipo que estaba buscando una verdad, una respuesta a una inquietud.

AF: ¿Y cómo era su relación con el mundo del teatro, como era recibido y como él se relacionaba?

PV: Mira, él tenía una amistad con Gustavo Meza, a él le gustó mucho y estaba muy contento con que hubiera montado *La Meka*. Pero creo que Enrique tenía una suerte de pudor con el teatro, en el sentido que... Andrea contaba, cuando Gustavo Meza le pasó el texto de *Las Gallinas*, que había ido Enrique a leerlo, a mostrárselo a Gustavo y que salió a comprar cigarros y no volvió más. Y después se encontró con Gustavo, después de un tiempo, y Gustavo le dijo “¿Por qué no volviste? Te estuvimos esperando”. “Con la cara de lateados que tenían, ¿para qué iba a volver?”, dijo. Yo creo que él tenía una cierta inseguridad con eso, entonces cuando montó *Niú York, cartas marcadas* prefirió asociarse a gente que venía de teatro experimental, la gente que trabajaba con Ramón [Griffero], del Trolley, que de alguna manera lo consideraban más, o sea él sabía que le tenían respeto, entonces no lo iban a cuestionar mucho y todos querían trabajar con él porque era un tipo carismático, además. Pero yo creo que él tuvo una relación muy ambivalente con el teatro: le gustaba mucho, quería hacerlo, pero por alguna razón lo hacía él solo, como si no hubiera confiado en nadie. Yo creo que él tenía conciencia de ciertas debilidades de la estructura dramática de la obra, porque *Las Gallinas* tenía una debilidad dramática muy difícil de resolver, y consistía en que la línea de acción pasaba por todos los personajes y muchos de los personajes eran demasiado secundarios, entonces no había posibilidad de cortarlo porque cortabas una línea dramática, podías dejar la obra muy trunca. Tenía poca capacidad de síntesis, como que ahí Enrique desbordaba su verborrea.

AF: ¿Y él conoció alguna de tus traducciones de poetas griegos?

PV: Sí, yo le mostré algunas, pero yo tenía mucha vergüenza, porque soy muy tímido, aunque no lo parezca, sobre todo con una cosa que me importa tanto como la poesía. Y porque yo sentía que era el colmo del aprovechamiento trabajar con Enrique, ser amigo de él y además como que se pudiera leer que yo estaba pidiéndole algún espaldarazo para entrar a un universo. Entonces era muy reticente a mostrarle mis cosas, por eso cuando le conté sobre el concurso, yo sabía que él era jurado desde antes, podría haberle dicho oye mira... pero no, le pregunté al final, “oye tú te habrás encontrado...”. “Ah sí”, me dijo. Entonces después le mostré unas traducciones que había hecho de Elytis, pero me dijo algo así como “mira, a mí esta poesía hermosística no me interesa mucho”. Era terrible, pero

querible igual. Le mostré también unas cosas de Kavafis y me dijo “Ese Kavafis... no me interesa... es un poquito maraco” (risas), con esa vehemencia que tenía.

AF: Bueno, es que en esa época ya estaba bastante “radicalizado” estéticamente, ¿no? No estaba para sutilezas.

PV: Yo creo que las sutilezas las volvió a encontrar con el *Diario de muerte*. O sea, ahí se reconcilió con su alma primigenia, porque yo recuerdo de niño haber leído el año 61, 62 *La pieza oscura*, cuando llegó a la casa, debo haber tenido siete años, y me encantaba. Ese verso que dice “qué será de los niños que fuimos” lo leía y se me daba vuelta la cabeza, vueltas de carnero, digamos, tenía siete años. Entonces me imaginaba que existían los mundos paralelos, miles de huevadas. Lihn tenía esa capacidad evocadora que en algún minuto pierde, a mi juicio, en el lenguaje. No es que la pierda, sino que la desecha. En *A partir de Manhattan* no hay evocación, hay descripción, salvo en *Nunca salí del horroroso Chile* que es una evocación súper rebuscada. Y después se mete con el *Paseo Ahumada*, que es poesía hiperconcreta, casi recuerdo la poesía concreta alemana. Y en *Diario de muerte*, en el fondo, vuelve a la pregunta inicial.

Inés Paulino: “Enrique siempre tuvo un gran poder de unir a la gente con sus proyectos”

Como no nos conocíamos en persona, quedamos de encontrarnos en una esquina con un libro de Lihn en la mano. Y fue muy gracioso cuando nos dimos cuenta que llevamos el mismo libro: la reedición de Poesía de paso, que justamente tiene en la portada una fotografía del poeta tomada por ella. La fotógrafa brasileña radicada en Chile fue amiga de Enrique Lihn desde comienzos de la década de 1980. Estaba casada en ese entonces con Óscar Gacitúa, quien fue luego uno de los amigos más cercanos de Lihn. Inés Paulino se desempeñó como reportera gráfica para la revista Apsi y otras durante el régimen militar y realizó registros de casi todas las actividades que organizó el poeta en los 80: filmaciones, montajes, obras de teatro. Enrique Lihn, además, escribió el catálogo y participó en la exposición Autoretrato, que realizó Inés Paulino en 1984 con 200 personalidades del mundo de la cultura de la época. Pero con Lihn nunca hablaron demasiado. Fue una relación de gran afecto y pocas palabras, que sin embargo tuvo momentos muy significativos, referidos aquí por ella con gran simpatía y emoción, en la terraza de un café cualquiera.

AF: ¿Cómo se conocieron tú y Enrique Lihn?

IP: Con Enrique nos conocimos porque mi ex marido [Oscar Gacitúa] es un tipo muy intelectual que adoraba a Enrique, tenía todas las primeras ediciones de él. No me acuerdo muy bien cómo nos conocimos, pero acabamos yendo a la casa de Enrique. Él vivía en Providencia, donde está el metro Salvador, en una callecita, una casa esquina. Era una casa muy pequeñita, tú entrabas y tenía dos sillas miserables, porque era puro libro. Los estantes llenos de libros, libros en el suelo, libros arriba de la mesa, era todo así. Enrique vivía solo y pololeaba en esa época con la Adriana Valdés. Y después nosotros nos fuimos a vivir a Pedro de Valdivia y era todas las noches, todos los días, o Enrique iba para la casa a comer o de repente era un grupo grande de gente también. Estaba la Nelly Richard, la María Inés Solimano, Pablo Langlois...era un grupo grande, nos veíamos de lunes a lunes. Y con Cacho [Gacitúa] y Enrique pasamos haciendo proyectos, uno detrás del otro. Y así fue la amistad.

AF: Me decías, antes de encender la grabadora, que para la exposición *Autoretrato* que hiciste en 1984 [compuesta por 200 fotografías intervenidas por sus modelos, con texto de catálogo de Enrique Lihn, quien además participó junto a los más diversos exponentes de la cultura local de los 80] Lihn hizo un rompecabezas con su foto.

IP: Sí, hizo un rompecabezas con su autorretrato. Y luego fui a la Kodak a pedir auspicio y la Kodak me pierde la intervención del retrato de Lihn. Hicimos esta exposición en el

Drugtore, que era la galería de Roser Bru. Un día le dije “no tengo más plata para seguir haciendo este trabajo”, porque imagínate, hacer este trabajo sola...Y me llegó un día una caja de regalo [con materiales], que me la debe haber mandado ella.

AF: ¿Hablaron alguna vez con Lihn de fotografía?

IP: Fíjate que con Enrique nunca hablamos de fotografía. Una sola noche hablamos, en que estaba la Paz Errázuriz, su marido...Pero nada más.

AF: ¿Y para el texto del catálogo de autorretratos?

IP: No, nada. Enrique fue viendo lo que yo estaba haciendo y nunca me preguntó nada y yo nunca le dije nada, era como tácito. Como él pasaba en la casa, sabía la gente que yo iba a buscar, sabía la gente que estaba fotografiando. La mayoría de la gente era la gente importante de la época, están todos, incluso los críticos, está hasta el cura Valente, y todos iban para la casa y todos aceptaban de muy buena forma el trabajo. Mi ex marido, *Cacho*, es pintor, y de ahí conocimos a toda esta gente.

AF: Enrique Lihn, en el texto que escribe para tu catálogo, decía que a diferencia de él tú eras más sociable, que te relacionabas con gente muy distinta [baste ver la lista de los 200 fotografiados para su exposición], ¿cómo recuerdas el movimiento cultural de los 80 y a Lihn dentro de él?

IP: Enrique era respetadísimo. ¿Viste las películas de *Tarzán* y todo eso? Tenía un poder de convocatoria muy grande. Yo no sé porque nunca le dieron el Premio Nacional de Literatura. Bueno, en esa época era más difícil, era la dictadura militar y todo. Pero Enrique ya era muy bien considerado. Claro, la Nelly Richard decía que yo no era una persona selectiva, me retaban por eso, “porque tú no eres una persona selectiva”. Pero era así y soy así todavía. Yo no sé si porque soy brasilera y me aceptaban también esta cosa, y para Enrique esto era un juego [se refiere a exposición de autorretratos], era un carnaval que yo estaba haciendo. Cuando yo empecé este trabajo todo el mundo me decía por qué no haces una exposición y yo no, detesto las exposiciones fotográficas, casi no voy a exposiciones fotográficas. Entonces dije: si la gente quiere que haga una exposición, que la gente se comprometa también. Para Enrique eso era un carnaval. La casa pasaba llena de gente, cambiaba cada 10 minutos, la Roser me había dado un plazo...

AF: ¿Qué me puedes contar de tu amistad con Lihn?

IP: Nunca hablamos con Enrique... Además que la muerte de Enrique también fue una cosa muy inesperada. Yo estoy en la casa de la Paz Errázuriz en el verano del 88, enero o febrero [tiene que haber sido en marzo, pues ahí le diagnostican a Lihn la metástasis], y suena el teléfono. La Paz fue a hacer otra cosa y me dijo “contesta tú el teléfono”. Y era Enrique. En eso yo ya estaba separada y lo veía menos, entonces Enrique me empieza a hablar y me dice ¿qué pasó con tu operación? –porque fui operada en el 87 de una cosa grave también– y le dije “bueno Enrique, yo tengo control cada seis meses”, entonces él me dice ¿por qué a mí mi médico nunca me dijo lo que tenía y nunca me hizo un control? Estaba bastante ofuscado. Y a los pocos meses murió. Y fue tan fuerte, tan rápido lo de Enrique, que nunca hablamos, nunca hablamos nada. El cariño se traducía en que yo le hacía comidas ricas, en que la casa estaba siempre abierta, que era rico llegar a la casa, iba a la casa de Enrique... Pero después que me separé empezamos a vernos menos.

AF: ¿En qué lugares se juntaban?

IP: Nos reuníamos mucho por ejemplo en la casa de la Paz [Errázuriz]. Íbamos a los bares también, estábamos hasta las 3, 4 de la mañana en los bares, antes esa era una forma de ver a la gente. Después le pregunté a un psiquiatra por qué nos veíamos tanto, de lunes a lunes, con todo el mundo, con Carlos Leppe, con la Rita Ferrer... Y el psiquiatra me dijo: porque ustedes tienen miedo de morir. Que alguien desapareciera y no volverlo a ver. Pero era algo muy inconsciente, incluso de política se hablaba poco, se hablaba de los proyectos, las cosas que hacía la gente. Y cuando vino esta cosa de Enrique fue muy rápido. Hizo una lista de gente que podía ir a verlo a la casa. Estaba mal, mal. Yo fui unas dos veces y no quise ir más. Por miedo a la cosa de la muerte.

AF: En este mundo tan amplio en el que pudiste moverte, de los artistas plásticos, ¿cómo era considerado Lihn?

IP: Bueno tú ves que la gente le pedía que les escribiera, la gente siempre supo lo que era Enrique, a pesar de que Enrique no era una persona sociable. Siempre andaba con la cara fruncida, era angustiado, neurótico, pero eso nunca impidió... Estoy tratando de acordarme de algún enemigo de él o que alguien dijera no quiero ver a Enrique en esa época, y no me acuerdo. Había un gran respeto sobre Enrique, siempre. Entonces nos reuníamos entre escritores, plásticos, cineastas como Carlos Flores, que vivíamos haciendo cosas con Enrique.

AF: En varios de estos actos o *happenings* que hizo Lihn tú participaste y pudiste hacer un registro, ¿no?

IP: Mira, yo hice muchos registros, Enrique suspiraba y yo le tomaba una foto. Entonces tengo muchas fotos de obras de teatro de Enrique, por ejemplo, también de *Tarzán*. Pero el último día de *Tarzán* no estuve, porque tenía trabajo: trabajaba en la revista *Apsi*, y cuando ellos tiran el cajón de *Tarzán* en el Mapocho -que vino la policía y todo, fue bien escandalosa esa parte-, ahí no estuve. Pero antes sí, cuando hizo para *Tarzán* una cosa en el zoológico, donde metieron a un periodista adentro de una jaula, estaba Nicanor Parra... (*Cacho* me contaba que Nicanor, cuando Enrique cayó enfermo, iba todos los días a las 6 de la tarde a verlo). Entonces metimos a este tipo adentro de la jaula, vino el canal nacional a fotografiar esto, creo que estaba Oscar Hahn, tengo fotos de eso. Todo el mundo se prestaba. Hay una comida que hace Enrique en la casa de la María Inés Solimano, que estábamos escritores, plásticos, todo el mundo sentado comiendo plátano. Hace poco dieron unos fragmentos de *Tarzán* en ARTV. Ahí sale esta comida. Todo el mundo comiendo plátano, alguien se tira un flato, era todo muy irreverente en las cosas de Enrique, muy divertidas. Fuimos a una parcela donde Enrique con tapabarro se asoma entre los árboles, tengo fotos de eso, está todo el mundo ahí, un día entero en una parcela en Talagante.

AF: ¿Cómo era el ambiente en esas grabaciones?

IP: Divertidísimo, Enrique siempre tuvo un gran poder de unir a la gente con sus proyectos. Es que era muy interesante, en esa época era lo único que podías hacer. No había nada que hacer, o te metías en el MIR, pero no había nada más que hacer. Y yo fotografiaba.

“Otra que hizo hartas fotos de Enrique fue la Paz Errázuriz, pero menos que yo”

AF: ¿Él te pedía que fotografieras?

IP: No, nunca. Entonces de repente le pasaba fotos, pero muchas de las fotos Enrique nunca las vio.

AF: Pero seguro le gustaba que lo hicieras, que le sacaras fotos.

IP: Pero le encantaba, si era un ególatra (risas). Pero si Enrique necesitaba fotos él sabía que yo tenía y me llamaba: por ejemplo, de una revista de EE.UU necesitaban una foto y se la pasaba a Enrique. Pero nunca me pedía mucho, era bastante cauto en ese aspecto. Otra que también hizo hartas fotos de Enrique fue la Paz [Errázuriz], pero menos que yo, mucho menos que yo. Tengo todo separado, todo ordenado.

AF: ¿Me decías que también fotografiaste obras de teatro?

IP: Sí, no me preguntes los nombres ahora, pero tengo obras de teatro con Enrique disfrazado...

AF: Entonces lo viste actuar...

IP: Sí, actuaba, hacía de todo. Y en *Tarzán* también actuaba, como te cuento salía en taparrabos. Y la gente pintó un mural ahí, no sé qué pasó con eso. Estaba Balmes, estaba la Gracia Barrios... era una cantidad de gente impresionante.

AF: He leído entrevistas a tu ex esposo, a *Cacho* Gacitúa, que cuenta que al principio Lihn ponía cierta distancia con su aspecto pero después se mostraba muy cariñoso.

IP: Sí, era muy cariñoso Enrique. La primera vez que tú lo veías era muy para adentro, observaba. Y después se daba. Por eso tenía ese poder con la gente.

AF: *Cacho* Gacitúa contaba que siempre Lihn lo llamaba para ver si tenía panorama o fiesta...

IP: Sí, eso era. Y siempre nos reuníamos. Porque si teníamos una fiesta estaban todos invitados, éramos un grupo, uno que otro que no podía ir, pero éramos siempre los mismos.

AF: Y habrás conocido a sus amores, también.

IP: Pololeaba mucho, pero su gran amor fue la Adriana Valdés. Entonces Enrique cambiaba de polola y nosotros estábamos ahí, siempre con Enrique. Con la Claudia Donoso, por ejemplo... Después que terminó con la Claudia pololeó con una profesora que era una niña preciosa, que tenía dos niñitos chicos, vivía cerca de nosotros en Bustos e iban a comer siempre para allá. Siempre tenía polola. Las de aquí las conocí a todas.

AF: Dicen que tenía hartito arrastre entre las mujeres.

IP: Sí, impresionante.

AF: ¿Y sufría mucho? ¿Era atormentado con sus amores?

IP: Sí, sufría, era atormentadísimo. Con todo. Entonces cuando terminaba con alguien lo acogíamos en la casa, pero siempre ya había otra.

AF: ¿Le costaba estar solo?

IP: Sí, muchísimo. Solo era un desastre. Tanto es así que la Adriana [Valdés] le organizó todo cuando estuvo enfermo, si tuviera tanta independencia... Bueno, estaba enfermo, es distinto, pero Enrique siempre tuvo una polola al lado, entonces qué tanta independencia, yo no creo en esa independencia emocional de Enrique²⁴⁹, él necesitaba algo concreto, una casa, pero que no lo agobiara. Como fue con la Adriana, que ella tenía su casa y Enrique la suya.

AF: ¿Y cuando se juntaban y hacían fiestas, Lihn bailaba? Me han dicho que era buen bailarín.

IP: Claro, Enrique tenía muy buena expresión corporal, era muy mimo Enrique.

AF: ¿Y en las conversaciones cómo era?

IP: Relajado, distendido, y eso que Enrique no tomaba, porque hubo una época en que Enrique tomó mucho y después dejó de tomar. Yo lo conocí cuando ya no tomaba, en el 79, 80.

AF: ¿Qué veías de singular en él dentro de esta gran gama de gente que te tocó conocer?

IP: Bueno, su trabajo, lo que Enrique hacía. Y su calidez, la calidez de Enrique con la gente que ya tenía confianza, y con todo este grupo era así, incluso con la Nelly [Richard].

AF: ¿Se llevaban bien ellos dos?

²⁴⁹ Cabe complementar aquí la visión de Inés Paulino con un fragmento de una carta del mismo Enrique Lihn a Rigas Kappatos, en 1982: “Me he quedado otra vez viudo o huérfano de las mujeres y con una total incapacidad para tolerar la soledad que proviene de esa fuente”. En Sarmiento, Oscar, op.cit. Págs..80-81.

IP: Sí, seguramente tuvieron algunas discusiones, pero no era nada del otro mundo, que te dejo de ver, no, nunca pasó eso.

AF: ¿Cómo recuerdas el sentido del humor que tenía Enrique Lihn?

IP: Muy bueno, tenía un excelente humor Enrique. Pero también dependía mucho del día, a veces estaba medio angustiado, atormentado, pero siempre tuvo un gran sentido de humor.

AF: ¿Cómo eran esos días más atormentados?

IP: Cuando estaba más atormentado era más callado... comía, se quedaba un ratito y se iba, *Cacho* lo iba a ver al día siguiente a su casa. Nunca he preguntado qué tipo de conversaciones tenía él con Enrique, incluso cuando ya estaba en cama, que no se levantó más, nunca pregunté. *Cacho* es un tipo muy discreto y si tú no me cuentas yo tampoco preguntaba. Además que uno vivía en un estado en la revista [Apsi] en que llegaba a las 8 de la mañana y después volvía a veces a las 10 de la noche a la casa, había días incluso que no llegaba, que había entrega, que había que sacar la revista, entonces uno vivía a full y todo el mundo vivía así. Uno realmente vivía el día a día. Y no porque me pudieran matar, o porque estaba amenazada que me ponían en la frontera en cualquier momento, uno no vivía pendiente de eso.

AF: ¿Y estuviste en otros actos, como la presentación del *Paseo Ahumada*?

IP: Claro, sí, con el megáfono y todo. Saqué fotos. No eran muy buenas, porque era mucha gente, rodeados de policías que vieron esta concentración... A pesar de que yo tenía práctica [se refiere a su trabajo como reportera gráfica en la revista Apsi], o sea, no tanto, porque siempre hice mis trabajos con mucho susto, aunque siempre estaban los periodistas de la revista. Pero ahí no estaban. Entonces los carabineros se llevan a Enrique a la comisaría y él no estaba esposado, no lo esposaron, pero Enrique va caminando y él se pone así [con las manos atrás] y yo le saco la foto de frente y parecía que estaba esposado (risas).

AF: Y lo soltaron al tiro.

IP: Claro, estuvo diez minutos, nunca quedó citado.

AF: ¿Qué es lo que más te queda en la memoria de la relación que tuviste con Enrique Lihn?

IP: Mi relación con Enrique era más bien social.. A mí lo que me queda de él es esa cosa cálida, acogedora, siempre presente, siempre haciendo cosas entretenidas, eso es lo que me queda de él. Y esa conversación que tuvimos por teléfono, en que ahí seguramente el médico le dijo lo que tenía, que tenía una metástasis de la porquería, pero nunca le dijeron nada. A los tres meses se murió.

Y ESO SERÍA, CASUALMENTE, TODO

Este epílogo podría haberse titulado “Continuará”. El documental escrito al que pongo aquí un provisorio punto final, es nada más que el comienzo de una historia que seguirá contándose. Me quedé con ganas de seguir corrigiendo y de entrevistar a varios otros, y creo que lo haré en algún momento. La idea era armar un mosaico de voces que en su conjunto dibujaran un retrato, o al menos un boceto, de Enrique Lihn. Espero haberlo logrado.

Sobre las entrevistas aquí incluidas, debo decir que lo que he presentado de cada una es una primera edición que seguramente será revisada y sufrirá modificaciones en el futuro, si es que esto llega a ser publicado. Las entrevistas responden a un formato que como tal tiene sus propios recursos retóricos. Si bien aquí lo que hice fue dejar hablar, e incluso dar espacio a la necesaria contextualización de época por parte de varios entrevistados, es preciso aclarar, aunque sea una perogrullada, que lo que quedó en la versión final de cada entrevista no corresponde a registros que “transcriban” al pie de la letra la conversación que sostuve con cada uno (a). Hubo una transcripción preliminar y luego un trabajo de edición para hacerlas legibles, esto es, que quedaran textos con un determinado ritmo y claridad. No están, entonces, mis tantas vacilaciones como entrevistador; y las preguntas suelen estar aquí mejor formuladas que como lo fueron originalmente, en la oralidad. Asimismo, he quitado en lo posible muletillas y reiteraciones en las respuestas de las y los entrevistados. Cuando estas respuestas eran muy largas y abarcaban distintos temas, puse “intervenciones fantasmas”, preguntas o comentarios que no hice en la realidad pero que en el texto funcionan como descanso y guía de lectura, sin cambiar por cierto el sentido de ninguna respuesta. También, a veces, cambié el orden cronológico de algunos aspectos de la conversación, o junté en una misma respuesta dos o más alusiones hechas en momentos distintos de la entrevista sobre un mismo tema. Así también, cuando las respuestas eran muy cortas, eliminé también algunas preguntas y junté respuestas. Todo esto, por cierto, no tergiversa en nada lo conversado con cada uno ni le resta “frescura” a la oralidad que sustenta cada entrevista.

Algunas conversaciones están prácticamente completas. Otras tantas fueron muy extensas y hubo que dejar información afuera, aunque ésta en general no era relevante en relación a Lihn. Los entrevistados que aquí aparecen, como dije en la introducción, fueron escogidas por ser personas cercanas a Lihn que en su mayoría no se habían referido a su amistad con el poeta y que tuvieron distintas importancias en su vida: lo vieron desde distintos ángulos. Muchas entrevistas fueron realizadas gracias a las sugerencias de entrevistados anteriores. Por ejemplo, Carlos Flores me sugirió que hablara con Maya Mora y él también me dio el teléfono de Inés Paulino. A su vez, Maya Mora me alentó a hablar con Pedro Vicuña y otros con quienes no logré comunicarme. Federico Schopf, no ahora sino hace algunos meses atrás, antes de que lo entrevistara, me habló de Paulina del Río. Virginia Vidal me

puso en contacto con Cecilia Casanova e Isidora Aguirre, quien no quedó como testimonio pero sí es citada en el capítulo II. Eugenio Téllez me dio el número de Diego Maquieira y otros con los que no pude hablar. Andrea Lihn también me sugirió nombres y estuvo a punto de conseguirme una entrevista con sus tías, las hermanas del poeta, quienes luego desistieron de la idea, por ahora.

Y así. A medida que leía a y sobre Lihn también descubría la necesidad de hablar con otros. Fue un proceso zigzagante, a veces caótico, en que también permití que actuara la intuición. La lista de entrevistados tentativos sufrió modificaciones hasta último minuto y hubo entrevistas que no alcancé a hacer. Una de ellas es una pérdida irremediable: Alfonso Calderón, recientemente fallecido. Pero creo que de alguna forma quedó una selección equilibrada y diversa de entrevistados, por lo demás muy interesantes en sí mismos.

En cuanto a la información documental recogida aquí, está tomada de las fuentes a las que pude tener acceso. Me imagino que entre los papeles del poeta que se conservan en Estados Unidos debe haber muchos documentos biográficamente valiosos, pero el presupuesto autofinanciado de esta investigación no alcanzó para poder viajar a revisar ese material.

FUENTES CONSULTADAS / BIBLIOGRAFÍA

Entrevistados:

- José Balmes. Entrevista realizada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende el 4 de mayo de 2009.
- Hugo Marín. Entrevista realizada en su casa-taller el 16 de abril de 2009.
- Carmen Johnson. Entrevista realizada en su casa-taller el 27 de abril de 2009.
- Beatriz Ortiz de Zárate. Entrevista realizada en su casa el 4 de enero de 2009.
- Cecilia Casanova. Entrevista realizada en su departamento el 7 de julio de 2009.
- Virginia Vidal. Entrevista realizada en su departamento el 1 de julio de 2009.
- Eugenio Téllez. Entrevista realizada en su departamento el 16 de julio de 2009.
- Federico Schopf. Entrevista realizada en su departamento el 13 de agosto de 2009.
- Paulina del Río. Entrevista realizada en su departamento el 20 de agosto de 2009.
- Andrea Lihn. Entrevista realizada en el café Tavelli de Providencia el 23 de junio de 2009.
- Carlos Flores. Entrevista realizada en la Escuela de Cine de Chile el 24 de julio de 2009.
- Oscar Hahn. Entrevista realizada en su departamento el 15 de septiembre de 2009.
- Diego Maquieira. Entrevista realizada en el café Tavelli de Providencia el 5 de agosto de 2009.
- Maya Mora. Entrevista realizada en su departamento el 29 de julio de 2009.
- Roberto Merino. Entrevista realizada en el café Tavelli de Providencia el 30 de julio de 2009.
- Marcelo Montealegre. Entrevista realizada vía Skype, Internet, el 6 de agosto de 2009.
- Pedro Vicuña. Entrevista realizada en su oficina de la Municipalidad de Providencia el 2 de septiembre de 2009.
- Inés Paulino. Entrevista realizada en el café Tavelli el 4 de septiembre de 2009.
- Isidora Aguirre. Conversación que se llevó a cabo el 10 de julio de 2009. Usada aquí sólo como referencia.

Referencias bibliográficas de material impreso

a. Libros

Libros de Enrique Lihn

- *Nada se escurre*. Santiago, Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño, 1949.
- *Poemas de este tiempo y de otro*. Santiago, Ediciones Renovación, 1955.
- *La pieza oscura*. Santiago, Editorial Universitaria, 1963.
- *Agua de Arroz*. Santiago, Ediciones del Litoral, 1964.

- *Poesía de paso*. La Habana, Casa de Las Américas, 1966.
- *Escrito en Cuba*. México DF, Era, 1969.
- *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago, Editorial Universitaria, 1969.
- *Algunos poemas*. Barcelona, Ocnos, 1972.
- *Por fuerza mayor*. Barcelona, Ocnos, 1975.
- *La orquesta de cristal*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976.
- *París, situación irregular*. Santiago, Ediciones Aconcagua, 1977.
- *Lihn y Pompier*. Santiago, Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1978.
- *A partir de Manhattan*. Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1979.
- *El arte de la palabra*. Barcelona, Pomaire, 1980.
- *Derechos de autor*. Santiago, Yo Editores, 1981
- *Antología al azar*. Lima, Ruray/Poesía, 1981.
- *Estación de los Desamparados*, México DF, Premiá Editora, 1982.
- *El Paseo Ahumada*. Santiago, Ediciones Minga, 1983.
- *Al bello aparecer de este lucero*. Santiago, LOM [segunda edición], 1997.
- *Pena de extrañamiento*. Santiago, Sinfronteras, 1986.
- *Mester de Juglaría*. Madrid, Hiperión, 1987.
- *La aparición de la Virgen*. Santiago, Cuadernos de Libre (E)lección, 1987.
- *Diario de muerte*. Santiago, Editorial Universitaria, 1989
- *Álbum de toda especie de poemas*. Barcelona, Lumen, 1989.
- *Un comic*. [co-autor: Jodorowsky, Alejandro]. Santiago, Pablo Brodsky editor, 1992.
- *El circo en llamas*. [Edición de Germán Marín]. Santiago, LOM, 1997.
- *Antología de paso*. [edición de Matías Rivas y Roberto Merino]. Santiago, LOM, 1998.
- *Textos sobre arte* [edición de Adriana Valdés y Ana María Risco]. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

Libros de otros autores

- Bolaño, Roberto. *Putas Asesinas*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Edwards, Jorge. *La Casa de Dostoievsky*. Santiago, Planeta, 2008.
- Edwards, Jorge. *La otra casa. Ensayos sobre escritores chilenos*. Santiago, Ediciones UDP, 2006.
- Elliot, Jorge. *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Concepción, Publicaciones del Consejo de Investigaciones de la Universidad de Concepción, 1957.
- Fuenzalida, Daniel [compilador]. *Enrique Lihn. Entrevistas*. Santiago, J.C. Sáez editor, 2005. Pág. 10.
- Giaconi, Claudio. *La difícil juventud* (segunda edición), Santiago, Ed. Sudamericana, 1997.
- Hidalgo, Patricio, y Hopenhayn, Daniel. *Give me a breake: Conversaciones con Diego Maquieira*. Santiago, Editorial Universitaria, 2008.
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa, México, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, 1980.
- Merino, Roberto. *Luces de reconocimiento*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

- Nogueroles, Francisca (coord.). *Enrique Lihn. Contra el canto de la goma de borrar*. Sevilla (España), Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, 2005.
- Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago, Ed. Pehuén, 1990.
- Sánchez Latorre, Luis (Filebo). *Memorabilia, impresiones y recuerdos*. Santiago, LOM, 2000.
- Sarmiento, Oscar. *El otro Lihn: en torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*. Oxford, Maryland, EE.UU., University Press of America, 2001.
- Teillier, Jorge. *Prosas* [edición de Ana Traverso]. Santiago, Ed. Sudamericana, 2000.
- Valdés, Adriana. *Enrique Lihn: vistas parciales*. Santiago, Palinodia, 2008.
- Valdés, Hernán. *Fantasma Literarios*. Santiago, Aguilar, 2005.
- Vidal, Virginia. *Hormiga pinta caballos. Delia del Carril y su mundo (1885-1989)*. Santiago, Ril editores, 2006.

b. Referencias críticas

- Andrés, Lourdes. “Andrea Lihn. Edipo a mucha honra”. Revista *Ya* de *El Mercurio*, Santiago, 15 de agosto de 2000, Pág. 14.
- Basualdo, Ana. “El arte contradictorio de la palabra” [entrevista a Enrique Lihn]. *La Vanguardia*, España, 18 de agosto de 1981.
- Cáceres, Jenny. “Lihn resucitado”. *Qué Pasa* (1874): 57, marzo de 2007.
- Díaz, Cecilia. “Lihn y Valente en el gran debate de la poesía”. *Pluma y pincel* (10): 53, octubre de 1983.
- Donoso, Claudia. “Enrique Lihn, República Independiente”. *Apsi* (261): 55, julio de 1988.
- “EL ARTE DE LA PALABRA. Por Enrique Lihn”. *El Mercurio*, Santiago, 30 de noviembre de 1980, C 8.
- “En aguas del Mapocho fue sepultado Tarzán”. *La Tercera*, Santiago, 26 de febrero de 1984, p. 56.
- Foxley, Carmen. “La escritura de Enrique Lihn: un lugar excéntrico, móvil y diferido”. *Taller de letras* (42): 179, 2008.
- Gacitúa, Oscar. “Distanciamiento de Enrique Lihn”. *El Diario Austral*, Puerto Montt, 28 de julio de 1988, A6.
- Lafourcade, Enrique. “Hermann Hesse y la generación del 50”. *El Mercurio*, Santiago, 12 de junio de 1988, D 20.
- Lafourcade, Enrique, “Reconstitución de Enrique Lihn”. *Qué pasa*, (nº no conocido): 42, 1978. [Incluido en Lihn, Enrique, *Derechos de autor*. Santiago, Yo editores, 1981]
- “La radio´ exagera una realidad verosímil”. *El Mercurio*, Santiago, 21 de octubre de 1986. C 15.
- Letelier, Agustín. “Niú york, cartas marcadas”. *El Mercurio*, Santiago, 15 de diciembre de 1985. C 15
- Lihn, Enrique. “Curriculum vitae”. *Review* (23): 10, 1978.
- Marras, Sergio. s/t. Entrevista a Alejandro Jodorowsky. *Apsi*, mayo de 1984.

- Molleto, Enrique. “Recordando a Enrique Lihn”. *El Mercurio*, Santiago, 31 de mayo de 1992, E 21.
- Quezada, Jaime. “Las claves del poeta”. *Ercilla* (2397): 46, julio de 1981.
- Sánchez Latorre, Luis (Filebo). “Enrique Lihn: Diario de Muerte”. *Las Últimas Noticias*, Santiago, 23 de julio de 1989. Pág. 38.
- Silva Acevedo, Manuel. “Lihn, guerrero de la palabra”. *Cuadernos de la Fundación Neruda* (56): [nº de página no conocido], 2005.
- Uribarri, Luisa. “La Meka”. *Mundo* (26):19, enero de 1985.
- Valdés Adriana, “Literatura y silenciamiento”. *Mensaje* (276), 1979. [Incluido en Lihn, Enrique, *Derechos de autor*. Santiago, Yo editores, 1981]
- Valdivieso, Jaime. “Mi deuda con Lihn”. *Fortín Mapocho*, Santiago, 25 de julio de 1989. Pág. 7.
- Vidal, Virginia. “Los escritores del cincuenta”. *Araucaria de Chile* (12), 1980.
- Zapata, Juan. “Derechos de autor’ de Enrique Lihn”. *El Sur*, Concepción, 29 de enero de 1989.

Referencias bibliográficas en línea:

- Cárcamo, Catheryn. “Enrique Lihn: recuerdos al azar”. [en línea]. <http://www.culturalibre.cl/index.php?option=content&task=view&id=36&Itemid=> [Última consulta: 6 de octubre de 2009]
- Gómez, Andrés. “Lihn v/s Valente: cuando el crítico quiso dar la extremaunción al poeta”. [en línea]. *La Tercera*, Santiago, 22 de mayo de 2005. http://www.icarito.cl/medio/articulo/0,0,3255_66602359_134982923,00.html [última consulta: 27 de septiembre de 2009]
- Kozér, José. “Evocar a Enrique Lihn” [en línea]. En www.lanzallamas.org, 10 de enero de 2007. <http://www.lanzallamas.org/blog/2007/01/evocar-a-enrique-lihn/> [Última consulta: 26 de septiembre de 2009]
- “La Generación del 50 y la homosexualidad. Cuando ser gay no era problema”. *El Periodista* (32), marzo de 2003 [en línea]: <http://www.eperiodista.cl/newtenberg/1351/printer-31047.html> [última consulta: 7 de octubre de 2009]

CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS

No habría podido hacer esta tesis sin ayuda y menos en el plazo en que me propuse hacerlo. De esta forma, colaboraron en la transcripción preliminar de algunas entrevistas Isis Díaz (hizo una en forma gratuita, además de ayudarme con varias otras formalidades), Paulina Basso y Angie Giaverini (y familia), a quien agradezco especialmente su contagioso entusiasmo y compromiso puesto en la tarea.

Guillermo Carrasco, además de darme la idea original, hizo oportunas correcciones en los capítulos documentales y me prestó libros inencontrables, además de orientarme en momentos clave. En este último sentido también fueron muy valiosas para mí algunas conversaciones sostenidas con Alejandro Ramírez Cid, quien además conservaba y me prestó un ejemplar de la revista *Review* dedicada a Lihn. Y también a Guido Arroyo le debo un importante préstamo: *Derechos de autor*.

Lorena Tiraferri, mi pareja durante todo este tiempo, fue muy importante para lograr hacer este trabajo. Me dio ánimo, orientación y muy buenas ideas. Estoy seguro que gracias a su presencia la entrevista a Beatriz Ortiz de Zárate resultó tan bien. Y por cierto agradezco mucho a mi profesora guía, Ximena Póo, pues apareció en el momento que más la necesitaba y leyó, a medida que las iba haciendo, todas estas páginas, dándome seguridad, oportunas sugerencias y nuevos bríos para seguir. Asimismo agradezco a Claudio Salinas, uno de los profesores informantes de esta tesis, por devolverme su copia de este trabajo con numerosas correcciones que por suerte alcancé a incluir en esta versión definitiva.

Además de los ya mencionados, hubo varios otros compañeros de trabajo y amigos, junto con mi familia, que colaboraron y/o apoyaron la realización de esto: agradezco especialmente a Juan Pablo Pereira, Virginia Gutiérrez, Yosa Vidal, Ernesto González y a mis padres y hermanos. Siempre fue muy importante para mí recibir sus consejos y sentir su permanente interés y aliento.

A Enrique Lihn le agradezco haber abierto todas las puertas, y a su hija y única heredera, Andrea, no cerrarlas y confiar en este proyecto. Finalmente, y sobre todo, agradezco a cada uno(a) de las y los entrevistados que, al igual que Andrea, confiaron en mí, se abrieron e incluso me ayudaron mucho en mi tarea, siendo yo para ellos, en la mayoría de los casos, nada más que un joven desconocido. Especialmente agradezco por su cercanía y colaboración adicional a Maya Mora, Cecilia Casanova, Virginia Vidal, Paulina del Río y Beatriz Ortiz de Zárate.

¡Gracias a todos!

INDICE	Pág.
-Un “documental escrito”. O por qué esta historia se escribe así.....	4
-Capítulo I: El flaco Lihn (1929-1962).....	8
-Testimonios sobre Enrique Lihn. Entrevistas. Primera parte.....	25
-José Balmes.....	26
-Hugo Marín.....	32
-Carmen Johnson.....	37
-Beatriz Ortiz de Zárate.....	46
-Cecilia Casanova.....	57
-Virginia Vidal.....	65
-Capítulo II: Un marginal en el centro del mundo (1963-1978).....	77
-Testimonios sobre Enrique Lihn. Entrevistas. Segunda parte.....	100
-Eugenio Téllez.....	101
-Federico Schopf.....	111
-Paulina del Río.....	123
-Andrea Lihn.....	135
-Carlos Flores.....	147
-Oscar Hahn.....	158
-Capítulo III: Nunca salí del horroroso Chile (1979-1988).....	172
-Testimonios sobre Enrique Lihn. Entrevistas. Tercera parte.....	196
-Diego Maquieira.....	197
-Maya Mora.....	204
-Roberto Merino.....	217
-Marcelo Montealegre.....	226
-Pedro Vicuña.....	230
-Inés Paulino.....	241
-Y eso sería, casualmente, todo.....	249
-Fuentes consultadas/Bibliografía.....	251
-Créditos y agradecimientos.....	255