



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

A partir de *A partir de Manhattan*: lectura er(r)(á)(ó)tica de/por la ruina

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánica con mención en Literatura. Seminario de Grado: Vanguardia,
Literatura y Cine

Alumno:

Mario Enrique Guajardo Vergara

Profesor Guía:

David Wallace Cordero

Santiago, diciembre de 2006

Resumen

(Advertencia: El ~~autor~~ pide que alguien se ponga en su pellejo. Se exige su reproducción por cualquier medio)

El escrito se refiere y parte de “A partir de Manhattan” (Enrique Lihn, 1979) para alegorizar tanto la propia escritura de Lihn como la de los textos teóricos. El escrito sigue así dos derroteros: por un lado el (A)nálisis del poemario de Lihn, y por otro la discusión **(M)etodológica** que el propio (A)nálisis comienza a exigir y (con)figurar, resistiendo el olvido. El recurso de la cita es por tanto de capital importancia, puesto que el sujeto de la escritura (ora del enunciado, ora de la enunciación) comienza la errancia discursiva y textual exigiendo el goce de la lectura arruinando los discursos y textos a los que recurre para (con)figurarse, (re)orientando y (re)(des)contextualizando tales citas. La alegoría se constituye así, poco a poco, como la figuración de las ruinas, lectura me(n)di(c)ante, encontrándose, en dicha estrategia lectora, los sujetos de la escritura, los cuales devienen instancias decidoras de sentido. Asimismo, el sujeto del trabajo se pregunta a su vez por la (moderna) situación institucional a la que es sometido por el informe.

Todo en mí es alegoría

~~Baudelaire~~

~~Benjamin~~

Las lentas hojas vuelve un niño y grave

sueña con vagas cosas que no sabe

~~J.L. Borges~~

*Contra el optimismo culturalista, este ~~libro~~ trabajo acepta la derrota de lo literario, derrota coextensiva a la instalación del momento telemático del capital global- impuesto en Latinoamérica, como sabemos, sobre incontables cadáveres. **Tal aceptación es precisamente la razón por la que seguimos con ella***

~~Idelber Avelar~~

That Man has ~~two~~ one real existing principles: Viz: a Body & a Soul

~~William Blake~~

Joder, Lihn adónde me has traído, pensaba, aunque después pensaba joder, Lihn, adónde te han traído

~~Roberto Bolaño~~

*La especie de locura con la que vuela un anciano
detrás de las palomas imitándolas*

me fue dada en lugar de servir para algo

Enrique Lihn

(Intro)ducción

Si bien este trabajo no es un ensayo propiamente tal, sí guarda algunas de sus propiedades: la posibilidad del error y la necesidad del errar por/en la búsqueda de un sentido- no de significados. Es en esa búsqueda de sentido(s), es decir la lectura, donde surge o intenta surgir no un sistema de análisis, o un aparato crítico in(a)movible, o una lectura total(izante), sino un cuerpo sobre/en el cual la escritura diga/inscriba algo. Por lo tanto, la escritura que se ofrece a continuación responde a la exigencia institucional de un sentido: a la detención escritural de la lectura, del movimiento incesante que constituye la figuración.

Ante todo, una resistencia y una necesidad: la del goce en la lectura. Todas las categorías (ex)puestas en este trabajo responden, creo, a esa exigencia. El objeto de estudio (“A partir de Manhattan”, Enrique Lihn, 1979) opera aquí, junto a otras escrituras lihneanas, como fundamento metodológico, como *grado cero* desde el cual la figuración, o la propuesta, comienza tomar su sentido. Sin embargo, esa propuesta de sentido no sigue sólo una vía, la del análisis, sino que intenta recorrer, a la vez, el derrotero teórico. Más que un diálogo entre ambas vías- o discursos- se trata de correspondencia- con lo cual el paradigma epistémico se aleja del metafórico leer(se) de un texto por sí mismo u otro, y se vincula más bien a la correlación (posible) de la metonimia.

Es por esto que este texto (si bien responde y privilegia el paradigma metonímico) atiende y discute categorías de análisis que el propio objeto de estudio posibilita (alegoría, ruina, etc.), asumiendo-exigiendo, sin embargo, la imposibilidad de abarcamiento total por parte de la lectura y del aparato teórico y referencial. Así, la escritura (ex)puesta en estas páginas toma la pregunta por la (post)modernidad y sus sujetos para re(s)pon(d)erla alegórico-metonímicamente, oblicuamente: olvido activo y melancólico.

Los referentes en juego provienen de un referente (con)ductor (Wall-ace, el tutor, sujeto sin duda alegórico e incierto). Es ante/a ese referente (y la exigencia institucional a la que él (ad)hiere) al que esta escritura (co)responde y silencia. El sujeto que aquí (se) figura no es

sino un vástago, un escombros (o ceniza, si se prefiere) de las ruinas primarias en/sobre las que, a su vez, se configura ese sujeto-muro referencial. Ese sujeto, hace ya algunos años, es quien mejor definiría este trabajo (mi sujeto y escritura): “(Pró)tesis de la manía discursiva que exhibe la atopía ética, no moral, debatiéndose entre utopías y heterotopías negligentes que llenan de hambre la azorada referencialidad”¹.

¹ WALLACE, David: *La lexia enferma como unidad crítica de lectura dentro del contexto artístico y estético del (post)modernismo chileno*. En: Identidades y sujetos : para una discusión latinoamericana. En: SUBERCASEAUX, Bernardo [et al.], José Luis Martínez C. (editor). Santiago, Chile, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2002, p. 181. El origen (no génesis) de este trabajo, deviene una conversación de pasillo entre el tutor, Wall-ace nuevamente, y algunos de sus alumnos- acontecida hace ya más de un año y rescatada, creo, sólo aquí del olvido- en la cual aquél hace referencia al cine de cierto autor (Lynch) y el motivo ciego de Kayser- del cual hay, paradójicamente, una precaria mención en lo que aquí sigue. Un motivo del cual el texto hacía olvido, si no caso omiso. Mucho de eso hay aquí, en la medida que el tutor adolece de alegoresis y perversión teórica. Se (ex)pone a continuación un errar en busca de dicho sentido- o de motivo ciego- (dis)(ex)curs(e)ando a través y mediante la mirada alegórica.

1. A partir de...

(M) ¿Cómo pensar la modernidad o su crisis? Lo primero es establecer un fundamento metodológico, algo así como una toma de posición anterior a toda escritura, siendo la marca, el signo primero de ésta. De manera explícita lo encuentro expuesto en Paul de Man: “La teoría literaria bien puede haberse vuelto un objeto de interés legítimo de la filosofía, pero no puede ser asimilada a ella, ni basándose en hechos ni teóricamente. Contiene un *momento necesariamente pragmático* que la debilita como teoría, pero que añade un elemento subversivo de impredecibilidad y la convierte en una especie de comodín en el serio juego de las disciplinas teóricas”². De antemano, entonces, aseguro aquí mi propio discurso sobre la (post)modernidad otorgándole un fundamento práctico: “A partir de Manhattan” de Enrique Lihn, servirá de fundamento (“pre-texto”), una escritura a partir de la cual este trabajo intentará ensayar por un lado un método, y por otro (el mismo), la aplicación del método. Habremos de decir, así, con Benjamin, que “es propio del escrito detenerse y empezar de nuevo cada frase. La exposición contemplativa ha de atenerse a ello más que ninguna otra”³, sobre todo si el discurso desea entrar en esa lucha por exponer unas pocas ideas o palabras que es el lenguaje teórico⁴. Claramente hay aquí una decisión de calibre en cuanto al método: rechazo a la contemplación totalizadora de la modernidad en tanto totalidad. “Solamente un análisis distanciado, y además uno que en principio renuncie a la contemplación de la totalidad, puede conducir al espíritu, mediante un adiestramiento del carácter en cierto grado ascético, a la firmeza que le permita conservar el completo dominio de sí mismo ante el espectáculo de aquel panorama. Y es el curso de

² De MAN, Paul: *La resistencia a la Teoría*. En: La resistencia a la Teoría. Madrid, Editorial Visor, 1990, pp. 18-9. Cursiva es mía.

³ BENJAMIN, Walter: *Origen del Trauerspiel alemán*. En Obras completas Vol. I, Traducción de Alfredo Brotons. Abada. Madrid, 2006, p. 225.

⁴ BENJAMIN: Op. Cit., p. 233.

dicho adiestramiento lo que aquí se debía describir”⁵ . Entonces, este correlato, el distanciamiento necesario, tendrá su lugar en la escritura bajo (M)etodología y el trabajo con el texto mismo bajo/sobre (A)nálisis. Sin embargo, este fundamento práctico, ese rechazo a la totalidad, obedece también a la necesidad de goce en la lectura, a poder establecer y dar cuenta de aquello otro que el texto u objeto me dice para ser dicho, pues “el texto (ocurre lo mismo con la voz que canta) no puede arrancarme sino un juicio no un adjetivo: ¡es esto! Y todavía más: ¡es esto para mí!”⁶.

(A) Es necesario, primero, hacerme cargo y cómplice- en un primer momento- de la crítica hecha por Grinor Rojo al libro de Carmen Foxley sobre Enrique Lihn. Rojo afirma al inicio de su texto que “Carmen Foxley entiende que Enrique Lihn es un poeta de la última modernidad o de la modernidad tardía, como hubiera dicho Fredric Jameson, y no le falta razón”, para después anotar que “al que yo quisiera ver en los trabajos que con toda seguridad han de seguir a este de Foxley es un poco más al "poeta en situación", que Lihn quiso ser y que fue, y un poco menos al poeta ligado a la "situación moderna" en general (esto es, a la modernidad metropolitana, la que no sé hasta qué punto es trasladable impoluta a nuestras playas). Me refiero a la necesidad de prestar atención *además* al entorno latinoamericano y chileno o, mejor dicho, al entorno latinoamericano y chileno que a Lihn le tocó vivir entre los años cuarenta y ochenta del presente siglo”⁷. La intención de mi lectura de “A partir de Manhattan” es dar cuenta cómo, precisamente, Lihn trabaja en este texto su relación con la modernidad, es decir los modos discursivos con los que la poesía de Lihn, en palabras de Foxley y Rojo “entra gradualmente en un proceso de dislocación de los sentidos y las formas, de pérdida del centro y de "desestructuración de la

⁵ Ibid. p. 257.

⁶ BARTHES, Roland: El placer del texto seguido por lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del College de France pronunciada el 7 de enero de 1977. Siglo veintiuno, Madrid, 1993, p. 24.

⁷ ROJO, Grinor: El Primer Libro sobre Enrique Lihn , [en línea] <<http://www.letras.s5.com/lihn200303.htm>> [consulta: noviembre-diciembre 2006]

estructura", para decirlo con la jerga derridiana". Esas estructuras, formas y sentidos que Lihn desestructura y disloca no son solamente los de la tradición de la modernidad europea, sino también del tratamiento hecho a éste por la tradición de la modernidad latinoamericana⁸. De esta manera, la necesidad está en tomar la posición de Lihn ante su quehacer poético, la cual después del premio Casa de las Américas es, según sus propias palabras, otra: "Ese premio fue el tiro de gracia que acabó con mi retraimiento literario. A partir de él me considero un poeta profesional ligado por ciertos derechos y deberes al campo cultural latinoamericano"⁹.

Sin embargo, hay también, sin duda vigente en "A partir de Manhattan", la contradicción del poeta que en 1968 dice que "El exilio europeo [es] afín al escritor latinoamericano", pero está "en contra de los viajes a Estados Unidos" pues "lo que resulta muy evidente es que se practica una política no demasiado hábil, en ocasiones grosera, de ablandamiento de los intelectuales por parte del gobierno norteamericano(...) No son sus conocimientos lo que importan allá: se les está tratando de comprar el nombre y la lengua. La cosa, en general, da resultados¹⁰".

(M) "A partir" comienza entonces a operar por un lado como origen, y por otro lado como ruptura. Cabe destacar, sin duda, de cómo Lihn arruina la metrópoli y sus discursos, en tanto imágenes de mundo. En otras palabras, se justifica aquí la categoría de ruina, en la medida que es precisamente lo que "A partir de Manhattan" evidencia: un "a partir de" cierto discurso y cierta metrópoli: es a partir de (in)cierta modernidad en la que el poeta se instala y va a contemplar las ruinas y escombros para contemplar(las)(se) y darles una nueva dirección. El análisis deberá plantearse entonces la necesidad de establecer cómo y cuán arruinado, cuán "impoluta", logra llegar el discurso moderno a nuestras playas, en un contexto aun más complejo, pues mientras que en Lihn observamos ruina de ciertos

⁸ Pienso particularmente en el poema/ensayo *Escrito en Cuba*.

⁹ LIHN, Enrique: Entrevistas (Compilación de Daniel Fuenzalida). J.C. Sáez Editor, Santiago, 2005, p.32.

¹⁰ LIHN, Op. Cit., p. 37.

discursos, otros intelectuales, a quienes él llama sus amigos, son a su vez arruinados de vuelta por la metrópoli. Atraer la categoría de flâneur (en tanto observador de la ruina), para arruinarla a su vez, es entonces de utilidad metodológica en tanto permite un análisis más exhaustivo de la situación del poeta con/en/frente/desde la ruina. “El ingenio de Baudelaire Lihn, que se alimenta de la melancolía, es alegórico. En Baudelaire Lihn París Nueva York se hace ~~por vez primera~~ nuevamente tema de la poesía lírica. Esa poesía no es un arte local, más bien es la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado”. “A lo indeciso de su posición económica corresponde la indecisión de su función política”¹¹. Al igual que Baudelaire, Lihn se pondrá, así, del lado del asocial, ajeno a (o alienado de) la historia- o, como veremos siguiendo a Bauman, víctima de/en ella.

(A) Carmen Foxley: “Los poemas simulan instantáneas registradas por la sensibilidad de un *voyeur* que al recorrer estos lugares retiene las impresiones fugaces en las que queda atrapada, no sólo la turbación que alguien puede experimentar **frente** a la miseria y a la marginación social y cultural, sino también la secreta admiración y sorpresa al captar los residuos de una vitalidad no extinguida a pesar de la coerción ejercida por unos lugares inhumanos en los cuales habita el hombre”¹². Ese **frente** de Foxley es injusto y tal vez apresurado. Cabría sustituirlo por un **en**, incluso un **desde**, que dejaría ver la escritura de Lihn, junto a la intención de pensar en el poeta y su escritura, como una superación de la lectura u observación superficial del simple voyeur. Cabría pensar, siguiendo a Benjamin, en la escritura de Lihn como “la mirada del Flâneur, cuya forma de vivir baña todavía con un destello consolador la inminente y desconsolada (mirada) del hombre de la gran ciudad. El Flâneur está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos le ha dominado”¹³.

¹¹ BENJAMIN, Walter: Imaginación y Sociedad: Iluminaciones I. Taurus Humanidades, Madrid, 1980, p. 184.

¹² FOXLEY, Carmen: Enrique Lihn: Escritura Excéntrica y Modernidad. Editorial Universitaria, Santiago, 1995, p. 180. La negrita es mía.

¹³ BENJAMIN, Op. Cit., p. 184.

¿Qué permite a Lihn contrariarse respecto a EEUU y llegar a Nueva York gracias a una beca? Más todavía, ¿qué vislumbra en Manhattan para hacer de él un punto de partida a su texto de 1978-9? La transición de París a Nueva York: Lihn se apresura a instaurar cuanto antes un discurso propiamente latinoamericano referente a la nueva capital de la cultura mundial, la capital que ya presagiaba tempranamente Pound. Es ésta la situación de “A partir de Manhattan”, la de un poeta aprovechando la oportunidad de dar el siguiente paso luego de su lectura de la antigua poesía del simbolismo europeo y el modernismo latinoamericano, para echar las raíces necesarias a una escritura y un discurso de cuestionamiento y desestabilización acerca de la circunstancia latinoamericana.

(M) Sin embargo, pareciera ser esto algo más complejo, puesto que lo que aquí está en juego no es tan sólo la transición de una ciudad a otra, sino más bien de una modernidad a otra, para colmo vista desde los ojos de un meteco, un flâneur en ruinas no dominado por la metrópoli y su discurso. Flâneur portador, además, de un discurso tan peculiar como es (o puede ser) la literatura: “La literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la realidad, sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenomenal o que son como ellos. Por tanto, no es cierto *a priori* que la literatura sea una fuente de información fiable de otra cosa que no sea su propio lenguaje”¹⁴. Es decir un discurso que se asume como discurso sin aspirar a ser hegemonía (más bien se rechaza tal aspiración, como se verá) y acepta las consecuencias de esto, tanto para su discurso como para el lenguaje en general en tanto referencial. “Y el hecho de que el texto vaya acompañado de esta conciencia del texto mismo, no me parece a mí que sea alejarlo de la realidad, sino por el contrario acercarlo a su realidad específica”¹⁵. Entonces, esta misma escritura, (M)etodológica, acepta (o busca) la realidad específica que ensaya y plantea el texto de Lihn, y el (A)nálisis habrá de tener aquí en (M) el cuestionamiento y (des)estabilización de la referencia, en esta especie de conciencia del texto- de (A).

¹⁴ De MAN, Op. Cit., p. 23.

¹⁵ LIHN, Op. Cit., p. 110.

(A) El error comienza en una ciudad. Más bien, desde, “a partir” de una ciudad. “Manhattan, que se enorgullece de volatilizar el pasado”¹⁶, comuna de Nueva York, una isla cuyo nombre proviene de los idiomas de los habitantes primitivos del área. *Se dice* además que la isla fue comprada a los nativos por US\$ 24 dólares. En Manhattan hay censados hablantes de 96 lenguas distintas. La mayoría de la población es de lengua inglesa, con un 58,1% de los hablantes. El español es la segunda lengua con un 24,9% de hablantes. El chino cuenta con un 5%, el francés un 2,2% y el resto de idiomas no llegan al 1% de hablantes¹⁷. Así, la ciudad del texto irá a conservar el carácter variado y diverso (inestable) de su referencia primera. Nuestras “medio-ciudades, defectuosas copias de Manhattan”¹⁸ tendrían, así, un origen.

(M) ¿Por qué entregar datos, estadísticas, números? Pues porque más que conservar algo de su referencia primera, se trata aquí de hacer un poco de memoria atrayendo ciertos rasgos de la escritura y la historia de la isla de Manhattan. Atraer algo del referente original, a modo de origen pues “éste, aunque categoría absolutamente histórica, no tiene que ver con la génesis. Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis”¹⁹. Este texto, mi texto, recurrirá entonces a categorías “de origen” como ruina y alegoría, engullendo, redefiniendo, adaptando.

¹⁶ LIHN, Poema “Pena de extrañamiento”. En: Porque Escribí. Fondo de Cultura Económica, Santiago, 1995, p. 295. De aquí en adelante P.E. Todos los poemas citados de aquí en adelante, no pertenecientes a A partir de Manhattan, son tomados de la antología.

¹⁷ *Cfr.* <www.wikipedia.org> [en línea] [consulta: noviembre-diciembre 2006]

¹⁸ LIHN, poema citado.

¹⁹ BENJAMIN, *Origen...* p. 243.

2. Indeci(di)bilidad del sujeto; alegoría

(A) Para Foxley, el texto fija el “lado oculto, la faceta excluida del estereotipo de la gran ciudad moderna, y del cliché del cine americano”²⁰, ofreciéndonos más bien todo lo contrario del estereotipo. Foxley parece quizá demasiado interesada en lo que Lihn *presenció* o no en sus viajes y en el hablante “aparentemente impersonal” que “recoge la sensación perceptiva y cognoscitiva que le produce la observación de la realidad externa”²¹, cuando el texto parece más bien textualizar que recoger la “realidad de la cosa, su existencia misma sorprendida... más allá de sus rasgos circunstanciales”²², constituyendo una realidad textual en permanente conflicto con la referencia. Esa referencia, esos “rasgos circunstanciales”, constituyen el verdadero “más allá” del cual Lihn extraerá la materia para su escritura: desde la ruina referencial/objetiva (la ciudad) se realiza la reconstrucción de la ciudad alegórica/subjectiva del texto.

(M) Benjamin menciona en su “Origen del Trauerspiel alemán” la tendencia en el Barroco a utilizar el término “Trauerspiel” en tanto calificativo histórico, lo cual ocurrió también en el siglo XX con el calificativo “trágico”. ¿Por qué no poder calificar nuestra realidad latinoamericana de “alegórica” en algún sentido transhistórico, más allá de una época determinada? ¿Por qué no hablar de “Alegoría latinoamericana”, sobre todo si pensamos con Benjamin que “mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado”²³? Lo cual es, en términos de Avelar, el devenir (en)

²⁰ FOXLEY, Op. Cit., p. 180.

²¹ Ibid. p. 186.

²² Ibid. p. 181. Cita aquí Foxley a Leiris.

²³ BENJAMIN, Op. Cit., p. 383.

alegoría y derrota: “Más que de objetos alegóricos en sí, se habla entonces de un dejarse leer como alegoría, un devenir-alegoría experimentado por las imágenes producidas y consumidas bajo dictadura”²⁴, imágenes y objetos que “despliegan, al fin y al cabo, la petrificación de la historia característica de la alegoría. Esta inmanentización radical se vincularía, a mi modo de ver, con la experiencia de la derrota, cuya réplica tropológica reside en el concepto de alegoría”²⁵. Se trata de petrificar las referencias y nuestros discursos para establecer un camino a seguir una vez incorporada la derrota misma, a modo de continuar las otras derrotas que constituyen nuestra historia- nuestra memoria, nuestros textos. Si bien existe con esto un peligro de totalización histórica, en la medida que erigir la alegoría como una estrategia única de lectura es rechazar o limitar la fuerza que otras estrategias pudiesen (a)portar, lo que aquí se juega es un devenir tal de la historia que permita a la lectura el recogimiento necesario para decidir qué y cómo incorporar. Qué momento de la referencia, qué lugares de otros discursos, y mediante qué medios erigir una escritura propia.

(A) La ciudad del texto deberá plantearse entonces, de antemano, en conflicto con la referencia primera pues “Ciudades son imágenes”²⁶. Es decir, el conflicto del signo con un (su)puesto referente se plantea necesariamente como guía de la escritura y la lectura del poemario, cuyo desarrollo permitirá establecer hacia qué (o quién) se dirige ese conflicto.

²⁴ AVELAR, Idelber: *Introducción. Alegoría y Postdictadura*. En: Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 22.

²⁵ AVELAR, Op. Cit. p. 27.

²⁶ LIHN, poema “Ciudades”, en *Poesía de Paso*. Anoto los siguientes versos del poema a modo de clave: “Ciudades son lo mismo que perderse en la calle/ de siempre, en esa parte del mundo, nunca en otra./¿Qué es lo que no podría dar lo mismo/ si se le devolviera al todo, en dos palabras,/ el ser mezquinamente igual de lo distinto?/ Sol del último día; ¡qué gran punto final/ para la poesía y su trabajo!”.

El primer poema, “El Vaciadero”, dice de la ciudad: “No se renueva el personal de esta calle/ el elenco de la prostitución gasta su último centavo en maquillaje/ bajo una luz polvorienta, que se le pega a la cara”. Ya Baudelaire hacía un elogio del maquillaje, viéndose obligado a considerar lo artificial, el arte y el ornato como “uno de los signos de la naturaleza primitiva del alma humana” y subrayaba, además, la “majestad superlativa de las formas artificiales, su disgusto por lo real”²⁷. Se le presenta al sujeto hablante “una cara conocida llena de costurones con lívidas cicatrices bajo unos centavos de/ polvo”. El polvo entonces (con)(de)nota, por una parte, el artificio *sobre, en* lo real, y el paso del tiempo “en este barrio más antiguo que el Barrio de los Alquimistas”. La secuencia metonímica calle/barrio/ciudad, la “cara conocida”, nos indica pues ya no sólo aquella de la alquimia del verbo, sino la calle de la poesía o, mejor dicho, la escritura, “la cara sin cuerpo del caracol ofreciéndose en los dos sexos de su cuello andrógino”: la ciudad y el rostro metonímico prestado por Isabel Rawsthorne, “una cara como un vómito” con “charcos de carne membranosa transparentándose en lechos clínicos”.

(M) Este elogio del maquillaje no consiste sino en la figuración misma, propia del lenguaje (de la literatura). Hay, por mi parte, recurrencia a una “secuencia metonímica”, sintagmática, para exorcizar la sustitución de la metáfora, en la medida que la contigüidad de la metonimia permite u obliga desde el texto mismo a no necesariamente decidir a favor de uno u otro- es decir por el referente (¿) o por la figuración. “Es singular en la poesía de Baudelaire Lihn que las imágenes de la mujer y de la muerte se compenetren en una tercera, la de París Manhattan(...). La ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica, la ley de la dialéctica parada. Esta detención es utopía y la imagen dialéctica es, por tanto, una quimera. Es una imagen que expone la mercancía por antonomasia: en cuanto fetiche”²⁸. La alegoría entonces es la figuración de la aporía o la indeci(di)bilidad de la lectura, de manera que los elementos implicados por/en ella se resisten a la síntesis-

²⁷ BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*. En: <<http://www.lacoctelera.com/myfiles/qwerty/ baudelaire.pdf>>. [en línea] [consulta: noviembre-diciembre 2006]

²⁸ BENJAMIN, *Iluminaciones I*. p. 185.

(ob)ligados más bien a resistirla. Una escritura alegórica es la resistencia a la mera síntesis, por lo que una lectura alegórica habría de resultar metodológicamente útil y necesaria, puesto que no se arroja(ría) a la síntesis, a la cercanía de/con aquello que se quiere o querría decir. La indeci(di)bilidad de la alegoría supondrá así la posibilidad de decisión en la lectura del alegórico, en/mediante su *propia* escritura²⁹. No sistematizar las categorías que se atraen supone, además, que no se trata aquí de totalizar o crear una estructura de lectura única y permanente, sino más bien de asumir que con cada objeto de estudio, cada texto o discurso, es posible- y quizá necesario- establecer nuevos parámetros y vías de análisis que no obedezcan a un paradigma invariable.

(A) La creación divina es arruinada en/con el “Dios escupió”, y la figura de Bacon aparece como la metonimia del propio hablante. El sujeto hablante esboza el primer verbo en primera persona para decir: “Pienso en Isabel Rawsthorne para exorcizar la asfixia/ de la que ella, en una calle del Soho, es un emblema aproximativo/ con su carne eyaculada por el pincel de Francis Bacon”. Para Foxley, Isabel Rawsthorne es la asfixia que ella misma representa a modo de emblema “cuya función es la de exorcizar la asfixia producida por la ciudad”³⁰. Yendo hacia/desde “La musiquilla de las pobres esferas”, leemos que “Es una asfixia hablar, dar las explicaciones que nunca aclaran nada, destruir con la palabra lo que se ha construido sin ella: el poema”³¹. La pintura/ la poesía/ la escritura: “esta masturbación desconsolada”³², o “lecho nupcial- una mesa de operaciones-“, suerte de mesa de disección donde los encuentros son motivados a generar “figuras que se entrelazan como bisturíes de

²⁹ Lo cual sitúa la reflexión de este trabajo en la vía propuesta por Giorgio Agamben en “Lo que queda de Auschwitz” respecto de la posición del sujeto y su análisis, la situación incierta del sujeto, la potencia e impotencia, la posibilidad de ser y no ser del sujeto, es decir de lo que es o no posible decir. *Cfr.* AGAMBEN, Giorgio: Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Valencia, Pre-Textos, 2002.

³⁰ FOXLEY, Op. Cit., p.187.

³¹ LIHN, poema “Alma Bella”. En P.E. p. 151.

³² LIHN, poema “Rimbaud”, Op. Cit., p. 170.

carne”, el poema destruyendo la referencia, lo externo, para configurar una esp(a)(e)cialidad otra en y desde el signo en el poema. Esto ocurre sin *abandonar* la referencia, pero sí utilizándola (mediatizándola) desde/mediante su ruina.

(M) Esta ruina operaría de la misma manera que el museo sobre las obras: sustrayéndolas del destino, descontextualizando. No sólo re-colectando y a-cogiendo lo ya en ruinas, sino “producirlas de manera sistemática”, en términos de Déotte, el cual llegado a este punto, el de la *producción* de ruina, se pregunta por la nueva totalidad que constituye (la alegoría) del Museo; cómo hacerla bella, siendo la única posibilidad, o salida, el pensamiento estético, es decir una nueva totalidad estética. Lo cual lo lleva necesariamente a hacer explícita su intención de una noción nueva- arruinada- de la ruina: “Aquí hay que separarse de un pensamiento de la ruina como caída (siendo la ruina ese *movimiento* de la caída), porque en el fondo la referencia es verdaderamente teológica, cristiana: la Caída. Blanchot nos puso en la vía de una *ruinificación* activa, sistemática, que no sucede a la erección de la bella forma sino que la construye, la erige, continuamente. Se trataría de pensar la ruina en términos que no sean occidentales, escapando al *pathos* de la decadencia”³³. De esta forma, la ruina deviene fundamento, condición de la creación, por lo que el arte acabaría por definirse en tanto imitación de la ruina. La poética o escritura en “A partir de Manhattan” establece la necesidad de la *comunicación* entre las ruinas, entre los fragmentos, apareciendo el sujeto de la escritura como entidad encadenadora anamnésica. Asimismo, mi propia escritura no consiste sino en llevar a cabo la ruina (o r(e)u(i)nificación), fragmentación y descontextualización de las obras y discursos de otros como Benjamin o el mismo Lihn. Es por lo que “A partir de Manhattan” aparece atractivo a la lectura, pues ya Barthes decía de los textos de goce: “El placer en pedazos; la lengua en pedazos; la cultura en pedazos”³⁴. Devienen, estos pedazos y fragmentos, a su vez, condición de escritura y fundamento metodológico de este trabajo, siendo sometido y sometiendo a la vez: sometiendo en tanto transgrede una y otra vez esta subjetividad que la

³³ DÉOTTE, Jean Louis: *Catástrofe y Olvido*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 74. De aquí en adelante C. y O.

³⁴ BARTHES, Op. Cit., p. 83.

encadena para reorientarla e impedirle constituir a costa suya una totalidad; y sometido pues esa encadenación tiene lugar de todas formas, negándose a su vez a ser definida y entrar en la figura de aquello que precisamente somete al análisis.

Pero ¿qué pasa con la figura de la lectura en Lihn? Aunque (me) surge(n) aquí otra(s) pregunta(s), anterior a aquélla: ¿quién lee en el texto de Lihn? ¿A qué tipo de instancia se le confía la tarea del alegórico y la escritura, el encadenamiento de los elementos? Ya veremos.

(A) Como bien nota Foxley, no se trata aquí de buscar un “punto de encuentro entre los contrarios, como pretendió el surrealismo”, sino de desplegar la contradicción, la “realidad reprimida y ausente” sugerida por “el desarraigo, la soledad, la sensación de muerte y de la nada”³⁵. Decía Lihn de la poesía: “una cosa de nada y para nada”, producto del “ocio increíble del que somos capaces”³⁶. El sujeto hablante se perfila de esta manera como un observador que dispone del ocio y el dinero³⁷ necesario para observar y escribir la ciudad. Se trata, entonces, no ya del sujeto o poeta baudelaireano, aquel que fluctúa entre dandy, flâneur (paseante) y niño, sino de un flâneur mendigo, pues “los poetas somos mendigos” o “peor que mendigos”³⁸, que desconfía del dandy y mantiene difíciles relaciones con su infancia.

(M) Benjamin explica cómo el príncipe y su melancolía eran llamados en tanto agentes de la historia a la literatura y al protagonismo del Trauerspiel³⁹. En Lihn, estaríamos instalándonos en el tortuoso lugar del no-agente de la historia: el mendigo recibiendo la llamada de la literatura y la escritura. No se trata de una licencia sin más de Lihn, sino más

³⁵ FOXLEY, Op. Cit., p. 181.

³⁶ LIHN, poema “Mester de Juglaría”. Op. Cit., p. 147

³⁷ El reconocimiento a la beca Guggenheim es de capital importancia.

³⁸ LIHN, poema “El escupitajo en la escudilla”. Op. Cit., p. 171

³⁹ BENJAMIN, *Origen...* p. 267.

bien de una decisión política, en la medida que le da capacidad de agencia a una subjetividad desmovilizada (incluso hasta de sí mismo hasta cierto punto). Se complejiza la situación si pensamos que para Bauman (arruinándolo, por cierto) la postmodernidad presenta en sus *ciudadanos* dos tipos de sujetos, el turista y el vagabundo- o mendigo-, víctima de la historia. El flâneur lihneano presenta (figura, más bien) características de uno y de otro: mejor aun, será asocial, ya que no podría aplicársele a modo de paradigma ningún tipo o subjetividad social en propiedad. Más aún: para Benjamin la figura del flâneur en Baudelaire se corresponde con la del conspirador y la metafísica del provocador⁴⁰, cuestión que en Lihn (y la figuración del sujeto poeta como mendigo) daría pie a un análisis no sólo en “A partir de Manhattan” o “La musiquilla...”, sino dentro de todo su trabajo. Quedemos aquí, por el momento, en que se trata de tomar a cargo una parte de la historia incapaz de agencia o movilización, la ingrata facies hippocratica, el mendigo-vagabundo, sometido a olvido. De la misma manera, tendré ya aquí que consignar un objetivo o meta impuesto por la lectura misma: hacer aparecer, si lo hay, un lado oculto, algo que la propia escritura, recurriendo a sí misma en cuanto acto erótico y fundamental, el propio Lihn intentara, a mi (a)parecer, desmovilizar mediante su discurso y sus textos: la lectura.

⁴⁰ BENJAMIN, *Iluminaciones I*, p. 33.

3. Sujeto de/a la lectura, goce y figuración

(A) Se da el tiempo el sujeto hablante de observar “La casa del ello” -“o lo que la recuerda”- de sus pulsiones, del deseo, estableciéndose nuevamente la difícil relación entre subjetividad y objetividad. Una casa “con algo de catacumba al aire libre”. A partir de Manhattan se llega a “el camino que se empina, en Cartagena, sobre el mar falsamente azulado/ que tranquilo baña un paisaje de mierda”, a “una ruina de lo que no fue entre los restos de lo que fue un balneario de lujo”. Varias son aquí las ruinas: la ruina del deseo⁴¹, de Cartago, y de paso dos monumentos: Vicente Huidobro y el himno nacional. De todo lo anterior no quedan sino “muñones de sus distintos ambientes:/ vespasianas o masturbatorios, depósitos excrementicios, piezas reservadas/ para las últimas gracias de la perversión”. El “horroroso Chile”, del que no ha podido salir el poeta, su pieza oscura, de la cual sólo podrá hablar al referirse a las ruinas que la rodean. También es el Chile que, según Lihn, pudo ser mediante la revolución “supuesta que habría en Chile, cartesiana”⁴². Es la ciudad sobre la cual “A partir de Manhattan” alegoriza y “que emerge de todas las grietas”⁴³ de la escritura. “La monja encarna la imagen de un universo mecánico y frío que arrastra con indiferencia las represiones de su energía vital, en medio de un espacio constituido por excedentes de esa energía, el flujo de fermentaciones y de violencia que se escurre por Manhattan”⁴⁴. La monja evidencia el conflicto, la violencia, entre escritura y realidad, en tanto parte del discurso automatizado de/sobre lo real. También encarnaría la

⁴¹ Lihn ya prefería en “Escrito en Cuba” al “joven Freud y a sus respuestas tajantes/ -Qué magnífica falta de poesía hay en esto-:/ la frustración sexual es el origen de la neurosis de nuestro tiempo”. En: P.E., p. 142.

⁴² LIHN, Entrevistas, p. 38.

⁴³ Poema “El Vaciadero”. En: LIHN, Enrique: A Partir de Manhattan. Ganymedes, Valparaíso, 1979, p. 11.

⁴⁴ FOXLEY, p. 193.

modernidad, su orden y su limpieza ajenas y enajenadas frente al desorden, la ruina y la violencia- sí vinculables, por ejemplo, a la figura de Carol Doda que aparecerá en el texto más adelante.

(M) Cuando Lihn habla de una supuesta revolución, pone en jaque algo más que una opinión, sino que nos remite metonímicamente a una también supuesta modernidad. ¿Cuál sería la modernidad chilena o latinoamericana? ¿Podría hablarse de tal? Nos parece claro que sí, pues hay fuertes marcas a través del texto que la atraen alegóricamente, aunque sea para ponerla en crisis y desestabilizarla, que es paradójicamente su suelo más fértil. No es casualidad que Lihn atraiga continuamente referencias pictóricas y museales a su poesía, en la medida que el Museo es la institución de las decisiones, de la continuidad por un lado y el fracaso por otro⁴⁵. La *experiencia vital* de modernidad de la que habla Berman⁴⁶ ejerce tal poder sobre la cultura “presente” que todo objeto cultural en uso busca su lugar en el museo- deviene alegoría-, al desligársele continuamente de su contexto, inexorablemente variable. En el lugar donde el arte es condenado a sí mismo en su libertad, se le destituye a la vez que se le reconoce su legitimidad. Establece un pasado, que no es sino otra forma de decir sí a un futuro deseado; la idea de progreso, hacia el cual el hombre debe dirigirse y encontrarse a sí mismo, olvidando activamente aquello que no se desea retorne. Es la labor de la alegoresis en el sentido fuerte que le detecta Benjamin, en la medida que se plantea como palabra que debe exorcizar un resto aun intacto de la vida antigua⁴⁷. Este texto que

⁴⁵ Lo que, para Déotte, define también la postmoderno: “Lo post-moderno sería, a la vez, la continuidad de la modernidad (del proyecto moderno en el sentido de Habermas) y su fracaso (Lyotard)”. En: DÉOTTE, C. y O. p. 133.

⁴⁶ Dice Berman que ser modernos es básicamente “encontrarnos en un medio ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo- y que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos”. En: BERMAN, Marshall: *Brindis por la modernidad*. En: Nicolás Casullo (Ed.). El Debate Modernidad/Postmodernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989.

⁴⁷ BENJAMIN, *Origen...*, p. 445.

escribo busca de la misma manera constituirse museal, alegórico, instituyéndose como instancia de decisión sobre aquello a lo que dice sí o no, conjurando la antigua vida de sus orígenes. Por lo cual, en términos de signo y referente, es necesario aquí retomar un discurso que el propio Lihn hará suyo de manera explícita e inequívoca en otro de sus textos. Me refiero al *extrañamiento* o *singularización*. Dice Sklovsky: “La finalidad del arte es dar un objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”⁴⁸. Estas líneas consignan algo en lo que no me canso de insistir: no buscamos reconocer un discurso y contribuir a su automatización *aplicando* conceptos, sino, y por el contrario, aumentar el instante de la percepción y ofrecer una visión otra de las categorías que aquí se tratan no para confirmarlas, sino para (re)orientarlas en la medida que el propio “A partir de Manhattan”-y, por qué no, esta misma escritura que se lleva a cabo- así lo exija.

(A) Puesto que el sujeto ya no “comunica por ningún poro con el exterior” y su vida es “mientras dura, infranqueable”, la lengua y la palabra poéticas serán las únicas que restituyan el interior y el “exterior de esa escena horrorosamente interior”⁴⁹ mediante la inscripción en el signo poético: mejor aun, la palabra poética permite u obliga a la desaparición de la oposición interior/exterior. Pruebas de esto son todos los poemas en los que se incorpora la figura de Monet.

(M) No se trata sino de “las complicaciones de la ilusión retórica” de las que habla De Man leyendo a Nietzsche. “Sólo el artista capaz de concebir el mundo entero como apariencia es capaz de consolidarlo sin deseo: esto genera un sentimiento de liberación y de levedad que caracteriza al hombre exento de las constricciones de la verdad referencial; aquello que

⁴⁸ SHKLOVSKY, Víctor: *El arte como artificio*. En: Todorov, Tzvetan: Teoría de la literatura de los Formalistas Rusos, México, Editorial Siglo XXI, 1970, p. 60.

⁴⁹ Poema “Villa Cáncer”, en A partir de Manhattan, p. 28.

Barthes, en tiempos más recientes, ha llamado “la liberación del significante”⁵⁰ o Derrida cuando habla del “indefinido remitir de significante a significante”⁵¹. Enfatizando una y otra vez sobre la figuración, sobre la ruina de lo referencial y del significado a fin de cuentas, pareciera ser la piedra de tope en/de ciertos discursos contra-hegemónicos o pretendidamente tales. Grinor Rojo hablará de cierto “ideologismo postmoderno” y dirá que “lo único que hace es congelar el proceso dialéctico en un *coitus interruptus* de oposiciones binarias sin pasado y sin futuro, absolutizando y universalizando a causa de ello un desánimo histórico”⁵². Lo cual, sin embargo, no justificaría de todas maneras el arrojar así sin más a un proyecto- explícitamente en Rojo: el habermasiano- que no deja de pecar candidez. El artificio de un lenguaje no coercitivo me parece tanto o más peligroso que una dialéctica congelada, en la medida que ésta aun permite decidir desde una indeci(di)bilidad “original”⁵³, mientras el proyecto mencionado sería la negación de toda decisión, un monoteísmo discursivo que privilegiaría un género de discurso sobre todos los demás. Algo que aquí he rechazado de antemano, puesto que no cabría rechazar la seducción del tropo, su inestabilidad, lo cual equivaldría a la negación de la posibilidad de transgresión y, por tanto, de goce. Retomando a De Man, puedo agregar (y adelantar) que la restitución o decisión referencial corresponde a la restitución del deseo: la significancia figurativa.

(A) La siguiente cita nos permitirá trabajar sobre el cómo de la representación y la relación de la poesía con la pintura: “Antes que abundar en la resabida influencia de Baudelaire sobre las ideas estéticas vanguardistas, yo me permitiría aquí atribuirle la paternidad de una confusión. Gracias a ésta, poesía y pintura moderna se prestaron recíprocamente fuerzas nuevas, y, debido a ella, poetas como Huidobro perdieron el sentido de la diferencia

⁵⁰ De MAN, Paul: Alegorías de la lectura. Traducción de Enrique Lynch, Editorial Lumen, 1990, p. 137.

⁵¹ DERRIDA, Jacques: *Fuerza y significación*. En: La escritura y la diferencia, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 40.

⁵² ROJO, Grinor: Diez tesis sobre la crítica. LOM Ediciones, Santiago, 2001, p. 109.

⁵³ Y es cuando el “a partir” alcanza el sentido de quiebre, ruptura y división.

específica que hay entre la poesía y la pintura, pero para atribuirle a ésta, conscientemente o no, un rol subordinante como el que jugó o se pretendió que había jugado la música en el simbolismo. El fetichismo de la imagen, el prurito de hacer de la imagen *un objeto nuevo* equivale al *cuadro-objeto* de los cubistas, que no le debiera nada a lo real; la neutralidad lingüística, una poesía de hechos nuevos, íntegramente creados, «idénticos en todas las lenguas», todas éstas son las consecuencias, en Huidobro, de su entusiasmo militante respecto de la revolución artística iniciada en 1910 por Apollinaire y Picasso; y de su relectura de Baudelaire a la luz de aquélla⁵⁴. La confusión de Huidobro le permite hablar a Lihn de Baudelaire y su estética, en la cual poesía y pintura se prestarían recursos y los “poetas como Huidobro”, es decir poetas vanguardistas, irán a pretender un fetichismo por la imagen misma entendiéndola fuera de toda realidad: se hablaría de metáfora entonces (e intención de metáfora) en tanto se intentaba sustituir arte y vida, la imagen al referente. Lo que en Baudelaire aun es alegórico, en la vanguardia deviene montaje, metáfora, rechazo de las propiedades sintagmáticas en beneficio de las paradigmáticas. Por lo tanto, Lihn intentaría devolverle su sitio, si hay tal, a la poesía, leyendo sintagmáticamente cuadros y museos antes que paradigmáticamente el lenguaje.

(M) Lo alegórico no sólo *permite* sino *necesita* la imbricación de todas las artes. Lo dicta el mismo enfoque, según Benjamin. Pero ¿cómo habérselas al hablar de re-presentación? Déotte, siguiendo a Adorno, hablará de la clausura de la mimesis, de la re-presentación, en esta nuestra época (post)moderna. ¿En qué sentido se puede hablar de memoria cuando hay imposibilidad de re-presentar? Podríamos ceder a la tentación de explicar la mencionada liberación del significante mediante la alusión a cierta época de la imagen, o el simulacro, pero es ahí donde entraríamos a una clausura y totalización histórica. Siguiendo a Lihn, no se trata de devenir imagen o devenir simulacro, sino, justamente, en impedir esto mediante el devenir alegoría, complejizando la situación y considerar siempre la posibilidad de entrar y salir de la imagen y el simulacro por medio del procedimiento poético, la escritura que

⁵⁴ LIHN, Enrique: *El lugar de Huidobro*. En: http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayo_enrique_lihn.htm. 2006, nota al pie N° 7 [en línea] [consulta: noviembre-diciembre 2006]

exige (por sí misma, en su ejecución) encadenamiento y correlación de significantes, otorgándoles un sentido- no unívoco ni vaciado, sino tentativo, momentáneo, en ruinas.

Si para Benjamin los fenómenos se alcanzan en su re-presentación⁵⁵, ¿de qué fenómeno trata este trabajo? ¿Se trata, en efecto, de un fenómeno o re-presentación de tal? ¿Un extrañamiento acaso? Veamos quién habla en el texto de Lihn, para luego (des)establecer *qué* se quiere representar aquí.

(A) Para Foxley hay dos personajes determinantes que confluyen en el sujeto hablante, asumiendo éste dos roles: “Uno de esos personajes de la ciudad es el protagonista que se desdobra en el *voyeur*, personaje viajero quien en términos existenciales y sociales se define por su relación con los otros (...). El otro rol es el del poeta, quien elucida su relación a la literatura y al propio lenguaje”⁵⁶. Trataríamos, caóticamente, con un sujeto (des)multiplicado: poeta/flâneur/mendigo/voyeur, nunca el mismo, sino otros, desperdigados y extendidos a lo largo de todo el texto.

(M) Agrego: Y un sujeto que los atraviesa a ambos: el lector. Pero este lector responderá a condiciones peculiares. Dirá Lihn en 1981: “Latinoamérica es como un Mercado de las Pulgas: un lugar de cosas viejas en donde se copia lo que ya es detritus en la historia europea, en un revival planteado con inocencia pero con una gran dosis de cinismo”. Más aun: “En lugar de conocer los lugares, el viajero los reconoce. Para un hispanoamericano, Europa es la vez (sic) su percepción y su memoria. Europa es como una memoria materializada. Nada de eso tiene que ver, claro está, con la verdadera Europa: no es la misma Europa de los europeos”⁵⁷. ¿Cuando digo ruina o alegoría, digo algo más acá- o más allá- de Benjamin? ¿Es la re-presentación de los mismos conceptos, los mismos fenómenos? Me parece que no, pero entonces, ¿cuál es la particularidad de la alegoría lihneana? Es el sujeto (de la lectura, de la escritura) quien ha de decidir o bien por su

⁵⁵ BENJAMIN, *Origen...*, p. 230.

⁵⁶ FOXLEY, *Op. Cit.*, p. 192.

⁵⁷ LIHN, *Entrevistas* pp. 148-9.

percepción (a través de su discurso, claro) o bien por su memoria (contaminada por la inmediatez de su percepción). En ese movimiento “a partir de” es donde se juega dicha decisión. La re-construcción de una escritura y un sentido estará de esta manera signada por la elección del origen y el devenir, a la vez, de tal por/mediante el sujeto lector, aquel que se adiestra en el alejamiento por un lado, y en la incorporación por otro. Tal vez por esto Barthes se vio obligado a distinguir entre figuración y representación, pues “La figuración sería el modo de aparición del cuerpo erótico (no importa la forma o grado) en el perfil del texto”⁵⁸. Con-figurando, entonces, mediante las categorías, es la manera en que aquí (a)parece (no “se presenta”) “A partir de Manhattan” objeto del deseo, transgresor transgredido⁵⁹.

Siguiente paso, entonces: delimitar o definir de qué experiencia (o lo que sea) nos hablan y con-figuran, los sujetos presentes (¡!) en el texto- el de Lihn y el mío- en su devenir.

⁵⁸ BARTHES, Op. Cit., p. 90.

⁵⁹ Avelar dirá, además que “lo representativo es, por definición, lo dóxico”, frente a lo cual se opone la intempestividad: “Lo intempestivo sería aquello que piensa el fundamento del presente, desgarrándose de él para vislumbrar lo que ese presente tuvo que ocultar para constituirse en cuanto tal- lo que, en otras palabras, a ese presente le falta”. En: AVELAR, Op. Cit., p. 35.

Lo cual se corresponde sin duda al *brío* barthesiano del texto: “El *brío* del texto (sin el cual en suma no hay texto) sería su *voluntad de goce*: allí mismo donde excede la demanda, sobrepasa el murmullo y trata de desbordar, de forzar la liberación de los adjetivos- que son las puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleadas”. En: BARTHES, Op. Cit., p. 24.

4. Sujeto(s) por/a la alegoría referente

(A) Cabe entonces empezar a recoger las ruinas de la creación⁶⁰. Al sujeto hablante comienzan a aparecérselo otros sujetos en la ciudad. Pero son sujetos signados por su trasvasije en la escritura: “dejo a un lado la flor y el fruto pienso más bien en el miedo y en la náusea sinceramente vacío y en cómo una ciudad entera puede convertirse como por arte de nada en una tierra de nadie”⁶¹. La tierra de nadie, por ejemplo, de Edward Hopper: “Historias ajenas al acontecimiento/ el lugar en que los hechos ocurrieron y/o van a ocurrir/ eso pintó Edward Hopper/ un mundo de cosas frías/ y rígidos encuentros entre maniqués vivientes(...)/ un camino sin principio ni fin/ una calle de Manhattan entre este mundo y el otro”⁶². Nuestro paseante no es el “enamorado de la vida universal (que) entra en la multitud como en un depósito de electricidad” comparable a un espejo, ni un “yo insaciable del no-yo, que, a cada instante, lo restituye y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma”⁶³, sino un sujeto conciente de los “millones de rostros planctónicos” que “cristalizan al contacto de la luz fría/ de la publicidad” (o de la escritura) “a un extremo y otro de lo desconocido”⁶⁴. El hablante siente de esta forma la ciudad, en tanto referente, menos portadora de la belleza o lo bello- lo universal a fin de cuentas- que de lo

⁶⁰ Pienso a raíz de esto en el poema “Cenizas” de Silva Acevedo: “La creación reducida a las cenizas de la palabra/ ¡Vaya horror!”. En: SILVA Acevedo, Manuel: Terrores diurnos. Fotocopia Biblioteca Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, sin datos bibliográficos.

⁶¹ LIHN, poema “Alma Bella”. P.E. p. 151.

⁶² LIHN, poema “Edward Hopper”, en A partir de Manhattan, p. 25.

⁶³ BAUDELARIE, Op. Cit.

⁶⁴ LIHN, poema “En el río del subway”, Op. Cit., p. 18.

desconocido y la (in)significancia⁶⁵. La (in)significancia pertenece al poema a un costado o abajo del camino (del sentido), el delirio veloz en el subway.

(M) Nos las vemos, pues, con la significación y la inestabilidad (tropológica, ya lo mencionamos) entre el significante y su sentido. “Lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística con la natural, de la referencia con el fenomenalismo”⁶⁶. “Así, habida cuenta de que los miembros de la especie no somos sujetos naturales sino culturales y de que ser sujetos culturales importa un ser simultáneamente ideológicos y lingüísticos, lo que uno debiera exigirse a uno mismo es lucidez”⁶⁷. De esta manera, rehuir la hegemonía (y el referente también, claro, pues está él mismo sujeto por ideologías hegemónicas) pasa inevitablemente por asumir insignificancia, aun a riesgo seguro de no encontrar quien oiga- o signifique. Insignificancia que a su vez pasa por cierta (de)rogación de ciertos significados y cierta suspensión, sustracción y (des)(re)contextualización de significantes, suspender la significancia misma de discursos ya canonizados (y referentes ya establecidos) y establecer(me) una instancia otra (más) de decisión, in-significante, la de un aspirante a licenciado, escombros de viaje en el subway. Es precisamente lo que Derrida dirá de la alegoría a propósito de De Man: “Paul de Man a menudo enfatiza la estructura “secuencial” y “narrativa” de la alegoría. A su juicio, la alegoría no es sólo una forma de lenguaje figurativo entre otros; representa una de las posibilidades esenciales del lenguaje: la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que se ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma. Esto es también lo que impide toda síntesis totalizadora, la narración exhaustiva o la absorción de una memoria o recuerdo”⁶⁸.

⁶⁵ En *La musiquilla de las pobres esferas*, el poema Palmas dice: “Y la belleza nunca fue de nadie”.

⁶⁶ De MAN, *La Resistencia...* p. 23.

⁶⁷ ROJO, Op. Cit. p. 110.

⁶⁸ DERRIDA, Jacques: Memorias para Paul de Man. Gedisa, Barcelona, 1989, p. 25.

(A) Una pasajera del subway: la vieja poesía: “La piel es ya de trapo y empaqueta la carne/ como si fuera estopa o aserrín./ La cabeza ha dejado de alzarse sobre el cuello rígido/ y curvo como un asa; pero viaja en el subway/ a velocidades incomprensibles para ella”. La (vieja) poesía vestida de ruina, que “se ha maquillado como todos los días”, emprendiendo uno de sus últimos viajes aferrada a “bultos de un peso que la ancla en sí misma” en la escritura de Lihn, cuestionándose, preguntándose a sí misma por su función en un mundo que le es incomprensible pero extraña y ambiguamente- y de esto se trata- hospitalario: “La poesía puede estar tranquila:/ no fueron cisnes, fue su propio cuello el que torció en un rapto de locura/ muy razonable pero intrascendente”⁶⁹. La poesía en un viaje “hacia una calle del fin del mundo/ Hotel Welfare en Broadway:/ una cama como una fosa/ para morir en vida”. El bienestar (welfare) aparente de la (vieja) poesía (figurada como una de las Broad o fulanas) resistiendo precariamente al paso del tiempo. El subway es entonces el costado o el lado oculto en, al menos, dos sentidos: por un lado, la impresión caótica que percibe el hablante en su lectura de la cultura y, por otro lado, aquel sentido que busca cristalizar en el signo y el poema una coherencia que la percepción inmediata no permite “como si el vacío nocturno a uno lo amenazara” y lo llevara necesariamente “hacia los extremos peligrosos de Manhattan”⁷⁰.

(M) “Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas”⁷¹. Arruinar discursos, referentes obligados ya petrificados, el movimiento lihneano hacia el extremo (en el devenir del origen) y la desintegración de lo eterno en tanto totalidad. El recogimiento de la escritura, el planteamiento y la conciencia del método, obedece a la desesperación por reanudar (encadenar) la in-significancia de significantes ya instituidos, canonizados por otros y resistiendo apenas el paso del tiempo.

⁶⁹ LIHN, poema “Cisnes”, en P.E. p. 68.

⁷⁰ LIHN, poema “Subway”, en A partir de Manhattan, p. 34.

⁷¹ BENJAMIN, *Origen...* p. 396.

Esta escritura, este trabajo, exige y ha sido exigido por un lado para devolver a cierto discurso (el crítico, el literario) una vida que mal resiste frente a la actual cultura (en pedazos), y por otro lado- ineludible- para devenir alegoría, petrificación, mediante la lectura y escritura misma “por parte de un sujeto incierto, en el cual cada atributo se halla de algún modo combatido por su contrario”⁷².

(A) “Hipermanhattan” es el poema donde el sujeto hablante define su situación alegórica respecto a su oficio: se evidencia (nuevamente) el conflicto signo/referente: “Escrita para otros/ la ciudad con sus mendigos imperiosos/ y yo el analfabeto/ (los hados me caparon del inglés al nacer)/(...) soy un puñado de palabras lectoras/ una hoja que lee su paisaje de letras/ arrastrada del viento, el azaroso”. La dificultad de la percepción sensorial y cognoscitiva- tan cara a Foxley- ante la realidad es abandonada por la legibilidad de la poesía y el arte. Es decir, significar la ciudad (real) y sus sujetos en el poema mediante el recurso poético, otorga legibilidad textual y sémica al referente, no sustituyéndolo, sino más bien estableciéndose contiguamente. El sujeto hablante manifiesta aquí su particular modo perceptivo y cognitivo menos- o tanto- para plasmar sus sensaciones e impresiones que para generar (figurar) éstas desde/mediante la escritura, “preferible/ al ruidoso país que nunca rompe/ su silencio, en Babel”⁷³.

(M) Lihn es lapidario en cuanto a la situación de la modernidad latinoamericana se refiere: “La extranjería en Latinoamérica es como el sine qua non de su modernidad”⁷⁴. Esta dirección posible, el flotar del individuo que busca un punto de llegada, es identificado por Bauman. El sujeto (o héroe) moderno vaga en busca de identidad en medio de la incertidumbre a la que lo somete el imperio de la técnica y la reificación. Pero no tratamos aquí con la errancia de turista, aquella que compra la libertad, que dispone de y es dispuesto por dinero (aunque no perdamos de vista, en ningún momento, la gravitante presencia de la beca Guggenheim). “Pero no todos los errantes están en movimiento porque prefieran estar

⁷² BARTHES, Op. Cit., p. 113.

⁷³ LIHN, Op. Cit., p. 20.

⁷⁴ LIHN, Entrevistas, p. 239.

en movimiento a quedarse quietos. Muchos de ellos *quizá se habrían negado* a embarcarse en una vida de errancia de haberseles preguntado, pero lo primero que se hizo no fue precisamente preguntarles. Si están en movimiento es porque *se los ha empujado desde atrás*, después de que una *fuerza demasiado poderosa*, y con frecuencia *demasiado misteriosa*, como para resistirse a ella, *los dejara primero sin raíces*. Consideran su condición todo menos la manifestación de la libertad. La libertad, la autonomía, la independencia- si es que llegan a aparecer en su vocabulario- se presentan *invariablemente en futuro*. Para ellos, ser libres significa “no tener que” deambular”⁷⁵. ¿Poder y fuerza de la memoria, del referente, del escombros, del lenguaje? ¿No es esa libertad futura lo que se intenta mediante el goce de/en/por/sobre la ruina, incorporando significantes mendigados?

El mendigo y el analfabeto, dos figuras (i)legibles en/de la ciudad, que no manejan sus códigos. Asimismo mis libros y fotocopias arruinados, escombros de apuntes y citas, calles y ciudades en/a los que no me queda sino mendigarles un sentido, vagabundear una(s) dirección(es) más o menos adecuada(s) y ver qué me dice(n) y qué me permite(n) deci(di)r⁷⁶ (en) mi errancia, la (im)posibilidad de un futuro en libertad.

⁷⁵ BAUMAN, Zigmunt: La postmodernidad y sus descontentos. Madrid, Editorial Akkal, 2001, p. 117. Las cursivas son mías.

⁷⁶ Otra vez Benjamin: “La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. Quien vuela, sólo ve cómo la carretera va deslizándose por el paisaje y se desdevana ante sus ojos siguiendo las mismas leyes del terreno circundante. Tan sólo quien recorre a pie una carretera advierte su dominio y descubre cómo en ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada, la carretera, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, calveros y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas. *Del mismo modo, sólo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior: porque el lector obedece al movimiento de su Yo en el libre espacio aéreo del ensueño, mientras que el copista deja*

(A) Del ruido ilegible que nada dice proveniente de la ciudad, el sujeto hablante intentará elucidar su subjetividad y la de los otros: “Nuestros mejores amigos/ desmultiplicados/ se pueden reducir a una idea platónica/ por mucho que pesen en la vida del otro/ como la suya deletérea”. El poema “Amistades”⁷⁷ pareciera entregarnos la clave del peso de los sujetos que aparecen en la ciudad que configura el poemario en el yo hablante, aquel que busca rescribir su deseo en ruinas, ve su propia constitución como una idea platónica. Los sujetos que aparecen en el texto definen al sujeto hablante en la medida que “yo” es continuamente “no-otros”: así, la seguridad en sí misma de la monja que “no germinó ni se despliega y que morirá/ extenuada, del temor de no apagarse” es su propia inseguridad en tanto sujeto cuya “madre que hay una sola” garantiza la unidad de su persona, “pero la tal es débil/ igual que la memoria”. La memoria cargada de la vieja poesía, de signos pictóricos y museales, débilmente “sin cara ni país ni arraigo en perro propio”. Manhattan, San Antonio de Atitlán, Cartagena: Latinoamérica. La figuración desfigurada de la cultura en el poema es el signo del poemario. El cuerpo textual exhibe y significa la ilegibilidad de la ciudad moderna latinoamericana: “El estilo es el vómito”⁷⁸.

(M) Se evidencia la carencia y necesidad de un lenguaje y, por tanto, de una subjetividad. El sujeto se pierde entre los otros, entre los signos y el lenguaje. ¿Dónde está el referente, qué queda de él? Me interesa recurrir aquí a C.S. Pierce, pero mediado, arruinado ya por otros. Cita Rojo a Pierce, específicamente el párrafo 2228 de “Collected Papers”: “Un signo, o representamen, es algo que está [*stands*] para alguien por algo en algún respecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás un signo más desarrollado. Ese signo que crea yo lo llamo el

que el texto le dé órdenes. De ahí que la costumbre china de copiar libros fuera una garantía incomparable de cultura literaria, y la copia, una clave para penetrar en los enigmas de la China". En: BENJAMIN, Walter: Dirección Única. Ediciones Alfaguara, Madrid, 1987, pp. 21-2. La cursiva es mía.

⁷⁷ LIHN, A partir de Manhattan, p. 21.

⁷⁸ LIHN, poema “El estilo es el vómito”, Op. Cit., p. 60.

interpretant del primer signo. El signo está en lugar de algo [*stands*] y ese algo es su *objeto*. Está en el lugar de ese objeto no en todos los aspectos, sino en referencia a una especie de idea que yo he llamado a veces el piso [*ground*] de la representación”⁷⁹. Y, definiendo el piso por vía de la diferencia, en la página siguiente dirá que “lo que cabe dentro de la sistematicidad que le forja su articulación es parte del texto, *es* el texto. Lo que no cabe, no lo es. El texto es su no ser lo que son otros textos. Si no sabemos lo que es, por lo menos sabemos, tenemos la obligación de saber, lo que no es”. Sin embargo, estos límites no se ven tan claros cuando el estilo es el vómito, sin arraigo ni país, debilitado y precario. Menos que el piso, inestable y en constante (des)figuración, nos importará más aquí la instancia del signo que lo define o propone una suerte de estabilidad, el *interpretant*.

El *interpretant* de Pierce son para Rojo “los modos discursivos ejemplares, éstos que los lectores tanto como los autores alojan en sus respectivas conciencias y con los cuales, dada la formación discursiva a la cual ellos pertenecen, tendrán que hacer sus diligencias semiótico-productivas individuales”⁸⁰. Entonces, lectores y autores no se opondrían en instancias alternas *per sé*, sino que se encuentran en tanto formaciones discursivas, alternando en sus diligencias semiótico-productivas, reapropiando e incorporando discursos y modos de significación. Los cuales, ellos sí, (a)portan y otorgan alteridad.

Paul De Man recurre también a Pierce y su “sugestivamente insondable definición del signo”, específicamente respecto al *interpretant* y las relaciones que el signo mantiene con su objeto “sea cual fuere esta relación. Si se trata de que entendamos la idea que el signo ha de transmitir, éste ha de ser interpretado, y esto es así porque el signo no es la cosa, sino un significado derivado de la cosa por un proceso que aquí se llama representación y que no es simplemente generativo, es decir, dependiente de un origen unívoco. Para Pierce, la interpretación de un signo no es un significado, sino otro signo; es una lectura, no una descodificación, y esta lectura, a su vez, ha de ser interpretada por otro signo, y así *ad*

⁷⁹ ROJO, Op. Cit., p. 80.

⁸⁰ ROJO, Op. Cit., p. 81.

infinitem”⁸¹. Es decir que, lectura me(n)di(c)ante, el signo deviene necesariamente otro signo, otra escritura, otro modo discursivo, cuya representación (figuración) consiste, precisamente, en la ruina de escrituras, referentes y signos anteriores, la ruina del *objeto* al verterse en signo, surgiendo así la ruina del piso y la exigencia de interpretant. Veamos, con Lihn, qué decir de la instancia lectora (la de la significancia⁸²), interpretante.

⁸¹ De MAN, Alegorías... pp. 21-2

⁸² “¿Qué es la significancia? Es el sentido en cuanto es producido sensualmente”. En: BARTHES, Op. Cit., p. 100.

5. Memoria del cuerpo alegórico, per-versión en ruinas

(A) Da la impresión que Lihn le teme a la lectura: la propia sobre otros textos y la posible de otro hacia sus textos. Son también los “extremos peligrosos de Manhattan”. Se vislumbra la intención y la necesidad de superar la simple posición del voyeur: “Un mundo de voyeurs sabe que la mirada/ es sólo un escenario/ donde el espectador se mira en sus fantasmas”⁸³. La mirada como el objeto mirado, o bien el acto mismo de mirar “no es profunda”. “En eso de mirar hay un peligro inútil”, el peligro de desaparecer en la lectura del otro sobre uno mismo⁸⁴: “No me quiero hacer la víctima/ A lo sumo estoy cómodamente tendido sobre la piedra de los sacrificios/ y un tipo se limpia las uñas con un cuchillo/ me dice ¿qué es de tu vida?/ ¿No te parece que sobra?”⁸⁵; o la realidad misma en la lectura (escritura) propia, como en Monet, donde “la naturaleza y la pintura se hacen entre sí signos de equivalencia/ en la misma medida en que ya no son intercambiables”. Los elementos con los cuales el sujeto lee el mundo moderno y la cultura no son sino aquellos que configuran la memoria del sujeto y, posteriormente, la escritura. Así, la situación se complejiza más cuando el sujeto escritor advierte una fisura entre la actual situación y la anterior, la de lector: “La oruga es una trabajadora infatigable, mata/ con su apetito sin boca algunos centenares de hojas/ que el árbol le tiende compasivo en su ceguera(...) La mariposa, en cambio, salta del capullo/ en el instante mismo de su transfiguración(...) Ella baila con sus alas de artista(...) no puede recordar que ha sido oruga/ así como la oruga no puede adivinar que será mariposa/ porque los extremos del mismo ser no se tocan”⁸⁶. Entre

⁸³ LIHN, poema “Nada que ver en la mirada”, en A partir de Manhattan, p. 24.

⁸⁴ También en *Al Bello aparecer de este lucero* se dirá en el poema “Yo el libro”: “También el cuerpo se descompagina/ porque lo hojeen distraídamente”. En: LIHN, P.E. p. 260.

⁸⁵ LIHN, poema “Piedra Sacrificial”, en P.E. p. 263.

⁸⁶ LIHN, poema “Para Andrea”, en A partir de Manhattan, p. 32.

la oruga lectora y devoradora de hojas y la mariposa escritora, ciegas la una para con la otra, está la figura del escombros, otro sujeto del que el hablante nos dice que arrastra “sus sueños de grandeza(...) arrastrándolos pesadamente como a los cadáveres el celador nocturno de la morgue”, enfermo “en el reino de la miseria” junto a su nueva mujer “llena de tizne”, nada menos que la Tiznada. El escombros, además, sufre “un dolor de cabeza que lo obliga a desistir en seguida/ de la más mínima lectura/ y a vender sus libros ilegibles al menudeo”. El sujeto hablante habla de otro para definirse a sí mismo alegóricamente, estableciendo la cesura, el punto ciego entre lectura y acto escritural⁸⁷, intentando paliar esta ceguera entre percepción y expresión dentro del poema y la escritura misma⁸⁸.

(M) Más arriba rechacé el arrojito de Grinor Rojo a la promesa de la comunicabilidad habermasiana, por parecernos, básicamente, resistente a la lectura exhaustiva y a un principio de alteridad fundamental que significa el acto de la lectura, pues, siguiendo atentamente a Lihn, los extremos de un mismo ser signo o cuerpo (cultural, textual, discursivo) no han de *comprenderse* necesariamente. Es decir, resisto la resistencia a la lectura en tanto acto erótico. Por lo demás, el propio Rojo reconoce las trabas cotidianas con las que se enfrenta el proyecto de Habermas, y no estoy seguro de cuán provechoso pueda ser un método que se plantee tan ajeno a un fundamento práctico. “De lo que sí estoy seguro, sin embargo, y concuerdo con ~~Macherey~~ Rojo por completo, es de /en la tesis de la existencia es(ins)crita en el texto de un excedente discursivo del cual el texto mismo no puede o no quiere hacerse responsable”⁸⁹. Algo cercano, ciertamente, al “motivo ciego” de

⁸⁷ Tal vez la “Elegía a Gabriela Mistral” es también parte de una elegía profunda en Lihn, la elegía a “su” lector, a aquél que dice “busco su dicha allí donde encontró su dicha: el canto, cuando es bello, cura el dolor que mienta”. En: P.E. p. 41.

⁸⁸ “Pero, en fin, no es verdad lo que uno espera encontrar en la lectura de un poema, sino señales de un conflicto que la escritura puede resolver explícitamente, nunca implícitamente. No se escribe X para resolver Y. Se escribe X porque Y es insoluble”. En: LIHN, Entrevistas. p. 197.

⁸⁹ ROJO, Op. Cit., p. 68.

Kayser. ¿Hay, en una poesía tan conciente y crítica como la de Lihn, algo así como un motivo ciego, un excedente discursivo? Re-escribiendo la siguiente afirmación, sí cabría pensar en ello: “Pongo énfasis en el acto erótico de ~~escribir~~ leer”⁹⁰.

(A) El poema “Poe” entrega la reflexión no sólo metapoética, de la que aquí nos hacemos cargo haciendo referencias a Baudelaire, sino también, e inscrita dentro del mismo código, de la reflexión que hace el poeta respecto a “su” situación, “su” modernidad. Dice Foxley de la estrategia escritural de Lihn: “Por una parte se identifica con la “manera” de Francis Bacon en aquello de operar como un “ordeñador sanguinolento de lo real” que “sólo se mira en sus fantasmas”. Pero, como Monet, está “atento a una profundidad exterior y opera entre “lo visible y lo invisible””⁹¹. Todo esto para decir “Edgar, me hago tu eco” y “cedo la iniciativa a las palabras en tu honor”. Poe es así otra metonimia explícita del yo hablante: “una sombra de palabras: la nieve/ negra, un oxímoron de Poe, el engreído/ diestro en atribuciones, citas y coartadas/ como yo”. Sin embargo no hay dicha (o goce). Foxley se apresura demasiado- voluntariosamente metafórica- al decir que se “reivindica la espontaneidad y la pasión escritural” en un verso como “la poesía vocifera excitada por la velocidad”⁹², pues hace caso omiso de un verso presente en el poema inmediatamente anterior, el “Homenaje a Carol Doda, El sueño de David”, donde se dice: “Un taxi cargado de borrachos para en Broadway Avenue/ y la poesía toma asiento en todas las rodillas con el aire estúpido/ de una vaca drogadicta”. Ya decía Baudelaire que “si, por un lado, la comediante toca con la cortesana, por el otro, limita con el poeta”⁹³. En las palabras del poeta y la poesía convergen tanto el aire estúpido y aletargado de la masa espectadora como la lucidez y el recogimiento (la rumia) del lector: “(...) el yo individual y el yo colectivo se

⁹⁰ “¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso *allí donde la vestimenta se abre?*”. En: BARTHES, Op. Cit., p.

⁹¹ FOXLEY, Op. Cit., p. 197.

⁹² LIHN, poema “El estilo es el vómito” antes citado.

⁹³ BAUDELAIRE, Op. Cit.

tocan en el punto mismo en que se hace poesía. (...)Tengo más la impresión de escribir de otros para otros. No de *todos*. Contra muchos”⁹⁴. ¿Contra él mismo? Seguro que sí.

(M) La lectura de/en Lihn nos enseña entonces a leer, para ponerlo en términos de Avelar, necesariamente no desde la introyección sino desde la incorporación, en la cual “el objeto traumático permanecería alojado dentro del yo como un cuerpo forastero” manifestándose “de forma críptica y distorsionada”. “Alegórica sería la manifestación de la cripta en la que se aloja el objeto perdido⁹⁵. In-corporación que también se explicaría barthesianamente como el cuerpo de la frase, del texto, del discurso. Per-vert(i)(e)r mediante la lectura en una escritura otra, en otro continente. Puesto que la estrategia que desplegamos a través y desde Lihn, desde su texto, las citas, requiere la fidelidad del “en memoria de” que requiere el cuerpo forastero que se busca incorporar, pues “En última instancia, en el extremo mismo de la más ambigua fidelidad, un discurso “en memoria de” o “a la memoria de” podría incluso *desear* sólo citar, siempre suponiendo que uno sepa dónde comenzar una cita y dónde terminarla. La fidelidad requiere una cita, en el deseo de dejar hablar al otro; y la fidelidad requiere que uno no sólo cite, que no se limite a citar”⁹⁶. Ese límite es, pues, el que aquí hemos buscado transgredir poco a poco, a ver cómo el propio Lihn nos a seducido a ello, a la (per)versión del texto, de los signos que lo constituyen, que lo hacen ser y no ser a la vez, alegóricamente⁹⁷.

(A) Asimismo, la ciudad del texto ha tomado ya cuerpo y perfila “claramente” su carácter museal/textual: “Esta ciudad hacia la que todas confluyen/ no se parece es claro en nada a una persona”⁹⁸. Volvamos a la materia del texto, lo que ha de confluir en la ciudad: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad

⁹⁴ LIHN, Entrevistas p. 38.

⁹⁵ AVELAR, Op. Cit., p. 20.

⁹⁶ DERRIDA, Op. Cit., p. 62. La cursiva es mía.

⁹⁷ Tengo en mente, memoria constante y mediante, la diferencia (differánc) de Derrida.

⁹⁸ LIHN, poema “Figuras de palabras”, en A partir de Manhattan, p. 58.

es lo eterno y lo inmutable”⁹⁹. Sin embargo, el texto de Lihn pareciera indicarnos otra cosa, una in-versión o redefinición de términos, cuando dice, por ejemplo: “Yo no comprendo una escritura que se confunda con la música de las esferas, que no acompañe al individuo de situación en situación”¹⁰⁰. Entonces, siguiendo a Baudelaire y a Lihn, sí podríamos decir que la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad de la escritura y el texto. Pero la modernidad de Lihn en “A partir de Manhattan” coexiste con otra mitad más conflictiva: lo eterno e inmutable, aquello que persiste en las cosas y en el mundo, no es ya lo universal, “el ideal”, o la belleza, sino la ruina. La r(e)u(i)nificación es la única continuidad de la cultura y el poeta con ella trabaja en tanto escombros y testigo de los “Hombres y mujeres reducidos por el showman a su primera infancia/ ancianas investidas de indignidad infantil/ juegan en la pantalla que destaca sus expresiones inestables/ como las de las cosas al momento de arder”¹⁰¹. El sujeto hablante es capaz de atestiguar la ruina de la ruina pronta ya a la ceniza, fijando, como Turner, “lo instantáneo, el momento que abrasa las sustancias/ y sólo deja el rescoldo del ser”¹⁰².

(M) “La alegoría se asienta con mayor permanencia allí donde la caducidad y la eternidad chocan más frontalmente”¹⁰³ y ese lugar es metodológicamente, aquí al menos, la ruina. Una memoria del devenir ruina, e inscribir esa ruina-memoria alegórica para no perderse y abrasarse en la mera experiencia- de lectura. Esa finitud, ese peligro o latencia de muerte en la piedra sacrificial que es la lectura de/por el otro, es precisamente la (im)posibilidad de la memoria, pues “esta finitud sólo puede cobrar esa forma mediante el vestigio del otro en nosotros, la irreductible precedencia del otro; en otras palabras, simplemente la huella [trace], que es siempre la huella del otro, la finitud de la memoria, y así el abordaje o

⁹⁹ BAUDELAIRE, Op. Cit.

¹⁰⁰ LIHN, Entrevistas. p. 38.

¹⁰¹ LIHN, poema “T.V.”, en A partir de Manhattan, p. 39.

¹⁰² LIHN, poema “J.M.W. Turner”, Op. Cit., p. 48.

¹⁰³ BENJAMIN, *Origen...* p. 446.

remembranza del futuro. Si hay una finitud de la memoria, es porque hay algo del otro, y de la memoria como memoria del otro, que viene desde el otro y retorna al otro. Desafía toda totalización, y nos dirige a una escena de alegoría, a una ficción de prosopopeya, es decir, a tropologías del duelo”¹⁰⁴.

(A) La modernidad y sus procesos afectan la cotidianeidad de los sujetos desestructurando también su tiempo-espacio: “Pero la carretera les ahorrará el trabajo de ser”¹⁰⁵. El torbellino moderno afecta la relación de los indios de Atitlán con su tierra. De más está decir que se desliza la posibilidad de interpretarnos a nosotros mismos, latinoamericanos, dejándonos ser por la tecnología y los discursos hechos a la medida por otros, desde la hegemonía occidental.

Sobre su relación con las ciudades e imágenes de la poesía europea, dice Lihn en una entrevista: “Yo salí a los treinta y cinco años, por primera vez de mi país, para entender que el fenómeno de la creación poética tiene algo de una continua migración interior, mucho de lo que podría llamarse un reencuentro con lo desconocido. Reconocí viejas ciudades que había imaginado, pensado o soñado; situaciones de extrañamiento que me eran familiares”¹⁰⁶. La familiaridad de esas situaciones connota el carácter de la relación del poeta y la tradición latinoamericana, la cual ha de (re)construirse, o bien hacerse por fin de un discurso crítico propio, no sólo respecto a otros sino también consigo mismo. Discurso posible en la medida que sepa incorporar o rechazar en él los escombros de una cultura anterior.

¹⁰⁴ DERRIDA, Op. Cit., p. 40. En la página 61 se dice, a propósito de la estructura del nombre, que “es de antemano “en memoria de”. No podemos separar el nombre de la “memoria” ni la “memoria” del nombre; no podemos separar nombre y memoria”.

¹⁰⁵ LIHN, poema “Versos para ilustrar unas fotografías de San Antonio de Atitlán”, Op. Cit., p. 42.

¹⁰⁶ LIHN, Entrevistas. p. 23.

(M) “Las alegorías envejecen, pues lo chocante forma parte de su esencia. Si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, si esta hace que la vida lo abandone, si queda muerto aunque seguro en la eternidad, entonces yace ante el alegórico, enteramente entregado a merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente incapaz de irradiar un significado ni un sentido; de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro, y además en lo más profundo: pero este no es un hecho psicológico, sino ~~ontológico~~ figurativo-escritural. En sus manos la cosa se convierte en algo distinto; él habla por tanto de algo distinto, y esto se le convierte en la clave del ámbito de un saber oculto como cuyo emblema lo venera. Esto constituye el carácter escritural de la alegoría. Pues ésta es un esquema, esquema que es objeto del saber, sólo en cuanto algo fijo inalienable de él: tanto imagen fijada como signo que fija”¹⁰⁷. La lectura entonces en su necesidad de “infinito remitir de significante a significante”, y la alegoría d(i)(e)c(id)iendo desde la fijación y lo fijado a la vez.

¹⁰⁷ BENJAMIN, Op. Cit., pp. 402-3.

6. Re-anudar la ruina, significancia alegórica

(A) Tenemos entonces “esta ciudad hacia la que todas confluyen/ no se parece en nada es claro a una persona/ Es una cosa inerte como la formación/ de un continente en períodos glaciales/ y sólo en este sentido está viva”¹⁰⁸. Sin olvidar que “de lo que se trata es de la palabra caer”¹⁰⁹, es decir de la ruina y su movimiento, podemos volver sobre la figura del subway y plantearla no como sustitución al símbolo de la modernidad que es el tren, sino en tanto devenir alegoría del mismo, su diferimiento y metonimia. Asimismo, el poema “Catedral Neoyorquina” propondría más bien una clausura o imposibilidad del símbolo: “La catedral más grande del mundo está vacía/ desde que fue el proyecto de esa mera grandeza:/ un fruto inmenso pero sin sabor/ de la sociedad competitiva/ el deseo piadoso quizá de establecer/ una gran sucursal del cielo en Nueva York”; Lo mismo con los monumentos: “Rugió el mármol, la piedra se puso leonina”¹¹⁰ o “El mármol parece excremento de pájaros”¹¹¹. Lo que así se (con)figura dentro del poemario consiste en la ruina del “simulacro de profundidad que presta la memoria a todas las cosas” y la constatación de que “no nos encontraremos nunca delante de las cosas que vimos alguna vez ni en realidad ante/ nada”. “Pero en lo real(...) las cosas son pura superficie/ que nos cierra al conocimiento de las mismas/ cosas de las que ergo nada se puede decir en realidad”¹¹². De esta última formulación paradójica de la memoria, el sujeto hablante no busca desprenderse, y, en términos explícitos, nada podría hacernos pensar en una salida. Sin embargo los dos últimos poemas del libro me permiten pensar en el acto de lectura

¹⁰⁸ LIHN, poema “Figuras de palabras”, en A partir de Manhattan, p. 58.

¹⁰⁹ LIHN, poema “Poe”, Op. Cit., p. 64.

¹¹⁰ LIHN, poema “Leones del novecientos”. Ibid. p. 51.

¹¹¹ LIHN, poema “En memoria del príncipe consorte”. Ibid. p. 49.

¹¹² LIHN, poema “La realidad y la memoria”. Ibid. p. 65.

como una suspensión constante (¿extática?). En “Poetas jóvenes” el temple cambia y hasta sería calificable de “positivo”: “Vuelven a brotar a la vida literaria/ los jóvenes aquejados del corazón, poetas(...) Es incoercible la obstinación/ de esto que no es una necesidad/ sino la forma misma del deseo: palabras/ una y otra vez arrojadas desde esas honduras al viento/ capaces, las menos de germinar en el aire/ porque no hay tierra para la poesía. Pero asombra,/ conmueve el desuso de esa voracidad/ un mero temblor en el lenguaje/ que nadie puede ya confundir con el cielo(...) el poema prematuramente ejemplar”¹¹³. En el poema siguiente, el otoño “de las selvas” anuncia al poeta su “regreso al lejano país de todo o nada” cuando “las hojas son ahora las flores de la muerte”¹¹⁴. El otoño acabando con el poeta es fundamental: la alegoría del poeta como “un puñado de hojas” leyendo a los poetas jóvenes y a su vez envejeciendo y muriendo en Long Island- no casualmente el lugar de la muerte de Mistral. En términos de una metáfora cabría decir que se trata de la muerte de la poesía o la escritura. Pero si volvemos al verso de la “Elegía...” ya citado, no cabe duda que debemos tratar/decidir más bien (con) una alegoría de la lectura misma.

(M) Una ciudad que, como el Museo, “es, a la vez, la peor de las cosas al suspender el destino de las obras y, al mismo tiempo, es indispensable”¹¹⁵, pues permite el olvido- o la tropología del duelo. ¿Cómo? Derogando el símbolo y el monumento. Lo que se intenta es una nueva comprensión de la memoria y necesariamente de la lectura, no como “simulacro” sino como ilusión, que es como De Man lee en Nietzsche lo apolíneo, que “no es en sí mismo ni verdadero ni falso, puesto que su horizonte coincide con su propia certeza ilusoria. Es ilusión y no simulacro, puesto que no simula ser lo que no es”¹¹⁶.

Signos, a fin de cuentas, que se ~~presenten~~ figuren como lo uno y lo otro, dispuestos a la interpretación y la lectura del alegórico-melancólico. “Pues toda la sabiduría del

¹¹³ LIHN, poema “Poetas jóvenes”, Ibid. p. 66.

¹¹⁴ LIHN, poema “El Otoño de Long Island”, Ibid. p. 67.

¹¹⁵ DÉOTTE, Op. Cit. p. 94.

¹¹⁶ De MAN, Alegorías... p. 121.

melancólico, que es esclava de la profundidad, se adquiere mediante la inmersión en la vida de las cosas creaturales, sin que nada le deba a la voz de la revelación”¹¹⁷. No la revelación “por” ni “de” un significado, sino como la instancia misma donde al sujeto el lenguaje le exige significancia, no revelación ni inspiración de sentido: el sujeto de la lectura sigue y propone a su vez señales de sentido, arruinando signos, suspendiendo, cuando se puede o es necesario, significancias. Todo esto con la más plena voluntad de alteridad no totalizadora y, por tanto, dispuesta al goce de/por/en la ruina.

De esta forma, la lectura ha de dar paso (más bien es su condición, su decir sí al futuro de ella) a otra escritura, una que sea capaz de dar cuenta del excedente discursivo, de aquello otro que permanece ciego para los textos y formas discursivas. De Man: “El enunciado secundario no autoritario que resulta de la lectura tendrá que ser un enunciado acerca de las limitaciones de la autoridad textual. Esta afirmación no puede ser leída como tal en el texto original, a pesar de que se encuentra allí suficientemente preparado para aflorar a la superficie en forma de áreas residuales de sentido no ajustables a la totalidad genética”¹¹⁸. Es así como el excedente discursivo que menciona Rojo se hace patente mediante un enunciado secundario no explícito en el texto y accesible sólo lectura me(n)di(c)ante y no sustituyente¹¹⁹.

¹¹⁷ BENJAMIN, *Origen...* p. 367.

¹¹⁸ De MAN, Op. Cit., p. 121.

¹¹⁹ Podríamos también agregar “reiterativa”, pues: “Un signo escrito, en el sentido corriente de esta palabra, es así, una marca que permanece, que no se agota en el presente de su inscripción y que puede dar lugar a una repetición en la ausencia y más allá de la presencia del sujeto empíricamente determinado que en un contexto dado la ha emitido o producido(...)Podemos, llegado el caso, reconocerle otras inscribiéndolo o *injertándolo* en otras cadenas. Ningún contexto puede cerrarse sobre él. Ni ningún código, siendo aquí el código a la vez la posibilidad y la imposibilidad de la escritura, de su iterabilidad esencial (repetición/alteridad)”. En: DERRIDA, Jacques: *Firma, acontecimiento, contexto*, en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/firma_acontecimiento_contexto.htm> [en línea]

Los *disiecta membra*¹²⁰ alegóricos operarían entonces como un grado cero de figuralidad¹²¹ desde el cual la lectura- como algo vivo- habría de encadenar- o injertar- un segundo enunciado, alegórico(metonímico) a su vez.

¿Podríamos entonces hablar de arte aquí, en términos kantianos¹²², cuando el hacer (*facere*) parece indistinguible del obrar (*agere*) tanto como la obra (*opus*) del efecto (*effectus*)? ¿O, más aun, cuando el arte (como habilidad) se hace inseparable del saber técnico, teórico? ¿Cuando el propio Lihn, explícitamente, se desplaza del arte al oficio? Mal podría hablarse de modernidad a secas. Rojo, a su vez, hablará de la situación actual del artista: “La situación del artista en la sociedad de nuestra época, debatiéndose entre las tensiones que para su desconcierto y su desgarró genera esa sociedad al hacer que él/ella se presuma indispensable mientras que realmente los dueños del poder lo/la ponen a cargo de unas funciones que los tales saben mejor que nadie que podrían eliminarse sin perjuicio ninguno (al menos sin perjuicio para ellos, para el progreso “natural” de sus propias actividades)”. A lo que agregará en seguida, situándose en Latinoamérica, que “una ola de transformaciones con características que son análogas a las que hemos descrito para el Primer Mundo se dispara en el último cuarto del siglo XIX, cuando se afianza la segunda y más profunda inserción de nuestras economías en el mercado mundial y, en el marco de esta inserción, se produce el florecimiento del sistema literario “modernista”, aun cuando, debido a las modalidades particulares de nuestro desarrollo (o, más bien, de nuestro subdesarrollo), con las (en mala y en buena hora) “diferencias” consabidas”. Terminará Rojo estas líneas hablando, a modo de ejemplo, de “El Rey Burgués” de Darío. No podríamos sino, a nuestra vez, asociar el “Habla y comerás” del burgués dariano a la posición mendicante del sujeto

[consulta: noviembre-diciembre 2006]. Por tanto, toda reiteración del signo y toda lectura porta consigo alteridad, un decir-escribir mejor dicho- otro, por el otro.

¹²⁰ BENJAMIN, Op. Cit., p. 419.

¹²¹ De MAN, Op. Cit., p. 122.

¹²² *Cfr.* KANT, Immanuel: § 43. En: Crítica del Juicio. Espasa Calpe, Colección Austral, 1989

poético (de enunciación y de enunciado) de Lihn. Asimismo, nuestra situación con los discursos aquí (des)(con)(re)figurados, reiterados, arruinados.

¿Cómo desenmascararse¹²³ de los discursos (post)modernos que “leen” nuestros libros “mejor” que nosotros y “sabrían” ubicar o estabilizar “mejor” (nuestro) canon? Recoger las ruinas, los escombros de la metrópoli, e incluso las cenizas que vienen a posarse en nuestras pantallas y depósitos reclamando incorporación, lectura y escritura- que a la vez se reconozca contiguo del propio escombros (en tanto es escombros (o ceniza) también) y no como un sustituto (evitarlo es imperativo). A la vez, no debemos exigirnos un diálogo con quienes buscan menos racionalizar que persuadir e imponer, sino defender(nos), cuando sea necesario, (en) nuestra alteridad- e incerteza- (re)cargada del elemento im-pre-dictible.

Vuelvo a Benjamin hablando del origen: “Lo originario no se da nunca a conocer en la muda experiencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica se revela únicamente a una doble intelección”¹²⁴. Esa doble intelección es la que aquí he intentado poner en juego: por un lado, la intelección que Lihn hace de la modernidad, su estrategia, su rumbo y su dirección en la carretera textual, y, por otro lado, mi intelección con-figurada a su vez por otras intelecciones del canon, atrayendo figuras y categorías que (con)figuran mi escritura y mi memoria, en el devenir (obligado aquí) alegórico de sus discursos. Alegoría y ruina contenida y llevada a cabo mediante mi lectura (interpretación de su inestabilidad) y mi escritura (o la estabilización del piso (p)referencial) mendicante de significancia.

¹²³ Hasta donde nuestra memoria, o nuestra angustia, lo permita: “Y tú, desenmáscate el primero mientras tu angustia te lo permita y hasta donde tu angustia e lo permita”. En: LIHN, poema/ensayo “Varadero de Rubén Darío”, en P.E. p. 109.

¹²⁴ BENJAMIN, Op. Cit. p. 243.

Conclusión(es)

No hay cabida para (re)clamar (de) una conclusión. Ni conclusión, ni grandeza¹²⁵: sólo una (in)significancia (aun) posible, una propuesta de lectura. Concluir aquí significaría por un lado atar las dos intelecciones, las dos escrituras (ex)puestas y sucumbir a la síntesis, y, por otro lado, privar el trabajo de sí mismo en tanto posibilidad y propuesta- puesto que es de esta manera como pretende decir “sí” a un/a (eventual) futuro/lectura. Además, sería negar la situación incierta de un trabajo (ni tesis, ni tesina, ni monografía, (¿)ni memoria(?)) alegórico, y la del objeto de estudio que resiste, en/mediante/a través de él, al olvido.

La paradoja de (esta) (la) lectura: melancolía y goce. Se trata menos de resolver la tensión que del errar mendicante entre una y otra; o de mediatizar una para *originar* otra. Asimismo, está la paradoja de (aparentemente) fijar un sentido que, sin embargo, somete a análisis crítico otras propuestas y otros sentidos mediante el rumiar gozoso de la ruina. Mendigando y errando por/a otros sentidos y referentes en ruina, (pro)(con)duciendo su ruina: hambre de referencia y estabilidad.

Poco, nada, se dice aquí propiamente de la (post)modernidad, y sólo serían atribuibles ciertas características mediante la correspondencia metonímica o alegórica. El desplazamiento a través/mediante el sujeto a todas luces incierto que instituye la alegoría

¹²⁵ Lo que, para Bauman, estaría íntimamente ligado al Eros de la práctica analítica: “Pero, ¿qué es un gran filósofo? Solía ser habitual medir la grandeza de los filósofos en función de su destreza a la hora de atar cabos sueltos, cerrar debates, pronunciar veredictos que rezumaran un aire de conclusividad y, por lo demás, conducir a la filosofía a un final. El significado de semejante grandeza se derivaba de la filosofía impulsada por el Thanatos, una filosofía que, al igual que el *Dasein* [ser ahí] heideggeriano, vivía-en-pos-de-la-muerte y llevaba una vida que era ensayo de su propia defunción, segura de que el fin constituiría su plena realización”. En: BAUMAN, Op. Cit. p. 108.

que (de)signa “Lihn”, (intro)d(u)(i)ciéndolo en una escritura- ésta- también alegórica y (des)estabilizadora.

Una deuda de este trabajo estriba en la profundización en la *situación* del sujeto no ya ante las ruinas de una u otra modernidad (Baudelaire, Darío, Huidobro, por ejemplo) sino ante el discurso total(itario)(izante) de la tan mentada modernización económica (im)puesta por el régimen militar. Régimen obligado de los sentidos al cuerpo. Sin embargo, dicha discusión estaría más *a gusto* en otros textos de Lihn como “El Paseo Ahumada” o “Al bello aparecer de este lucero”, por ejemplo, en los que la alegoría (co)respondería más propia y explícitamente al fracaso. Fracaso, en ningún caso, de la alegoría, sino del alegórico- sujeto mendigo- en tanto la alegoría es la petrificación de la significancia- su *devenir*- que todavía permite, mediante la lectura una re-actualización de ella, una incorporación del sujeto en otros sujetos. Si bien, como vimos en Avelar, la alegoría se *corresponde* y vincula con el fracaso o derrota, ver un fracaso *de* la alegoría implicaría, me parece, volver a un pensamiento de la ruina como caída y, más aun, volver a un pensamiento de la alegoría como sucesión o acumulación de metáforas; engeguecer no sólo al sujeto de la escritura (de la enunciación o del enunciado) sino además al propio sujeto de la lectura. Que es también la razón por la cual no hay desarrollo aquí respecto a la muerte- tema caro a Lihn- y su correspondencia con la alegoría, ya que he privilegiado el *momento vivo* que constituye la lectura en relación a los *disiecta membra* de la escritura- alegórica.

Es, precisamente, el sujeto de la lectura que aquí intenté “rescatar” en Lihn- “A partir de Manhattan”. *Sit(u)(i)ar* al sujeto y su posición en la (in)deci(di)bilidad de la lectura y sujetarme a mi vez sobre/desde esa (in)significancia que en él opera, a la vez que dar cuenta de ella. Así, se trata de que el análisis y el método se complementen en la medida que se exijan (en el doble movimiento del “a partir”), se *sit(ú)(i)en* el uno arruinando al otro, signando y recogándose mutuamente, menos fijando un sentido que (pro)poniendo uno.

¿Lo que no se pudo decir? El goce. Deviene, entonces, me(n)di(c)ación y alegoría de sí mismo.

Obras en Ruinación

- AGAMBEN, Giorgio: Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Valencia, Pre-Textos, 2002.
- AVELAR, Idelber: *Introducción. Alegoría y Postdictadura*. En: Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000
- BARTHES, Roland: El placer del texto seguido por lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del College de France pronunciada el 7 de enero de 1977. Siglo veintiuno, Madrid, 1993
- BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*. En: <http://www.lacoctelera.com/myfiles/qwerty/ baudelaire.pdf>. 2006
- BAUMAN, Zigmunt: La postmodernidad y sus descontentos. Madrid, Editorial Akkal, 2001.
- BENJAMIN, Walter: Dirección Única. Ediciones Alfaguara, Madrid, 1987
- BENJAMIN, Walter: Imaginación y Sociedad: Iluminaciones I. Taurus Humanidades, Madrid, 1980.
- BENJAMIN, Walter: *Origen del Trauerspiel alemán*. En Obras completas Vol. I, Traducción de Alfredo Brotons. Abada. Madrid, 2006.
- BERMAN, Marshall: *Brindis por la modernidad*. En: Nicolás Casullo (Ed.). El Debate Modernidad/Postmodernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, pp. 67-91
- De MAN, Paul: Alegorías de la lectura. Traducción de Enrique Lynch, Editorial Lumen, 1990.
- De MAN, Paul: *La Resistencia a la Teoría*. En: La Resistencia a la Teoría. Madrid, Editorial Visor, 1990.
- DÉOTTE, Jean Louis: Catástrofe y Olvido. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- DERRIDA, Jacques: *Firma, acontecimiento, contexto*. En http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/firma_acontecimiento_contexto.htm.
- DERRIDA, Jacques: *Fuerza y significación*. En: La escritura y la diferencia, Anthropos, Barcelona, 1989.
- DERRIDA, Jacques: Memorias para Paul de Man. Gedisa, Barcelona, 1989.
- FOXLEY, Carmen: Enrique Lihn: Escritura Excéntrica y Modernidad. Editorial Universitaria, Santiago, 1995.
- KANT, Immanuel: § 43. En: Crítica del Juicio. Espasa Calpe, Colección Austral, 1989.

LIHN, Enrique: A Partir de Manhattan. Ganymedes, Valparaíso, 1979.

LIHN, Enrique: *El lugar de Huidobro*. En:
http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayo_enrique_lihn.htm. 2006.

LIHN, Enrique: Entrevistas (Compilación de Daniel Fuenzalida). J.C. Sáez Editor, Santiago, 2005.

LIHN, Enrique: Porque escribí. Fondo de Cultura Económica, Santiago, 1995.

ROJO, Grinor: Diez tesis sobre la crítica. LOM Ediciones, Santiago, 2001.

ROJO, Grinor: *El Primer Libro sobre Enrique Lihn*. En
<http://www.letras.s5.com/lihn200303.htm>, 2006

SHKLOVSKY, Víctor: *El arte como artificio*. En: Todorov, Tzvetan: Teoría de la literatura de los Formalistas Rusos, México, Editorial Siglo XXI, 1970.

WALLACE, David: *La lexia enferma como unidad crítica de lectura dentro del contexto artístico y estético del (post)modernismo chileno*. En: *Identidades y sujetos: para una discusión latinoamericana*. En: SUBERCASEAUX, Bernardo [et al.], José Luis Martínez C. (editor). Santiago, Chile, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2002.