

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012023000563046>

111-123

LA MUERTE INTRAVITAL EN LA OBRA POÉTICA DE ENRIQUE LIHN

Intravital death in the poetic work of Enrique Lihn

SERGIO PIZARRO ROBERTS

Universidad de Playa Ancha (Chile)

sergioto.pizarro@gmail.com

Resumen

En este trabajo se intenta demostrar que en el *corpus* poético de Enrique Lihn el sujeto de la enunciación recorre el itinerario instaurado por la poesía moderna con el que se accede al origen polisémico del lenguaje y finalmente al blanqueamiento semántico que confiere la nada mortal (Blanchot). Dicho recorrido es motivado por el desamor que conduce al hablante a la muerte donde obtiene el secreto de la poesía como un lenguaje decodificado. Esta decodificación genera un no-ser, un sujeto inicialmente precario y desterrado de sí mismo que luego se ve empoderado en la materialidad de su lenguaje. Un lenguaje tanatológico que reingresa a la vida por medio del discurso poético y resemantiza el más allá bajo la óptica de una muerte intravital (Jankélévitch).

Palabras clave: Lihn; desamor; hablante muerto; lenguaje decodificado; muerte intravital.

Abstract

This article attempts to demonstrate that in Enrique Lihn's poetic selected corpus the subject of enunciation travels the itinerary established by modern poetry by virtue of which there is an access to the polysemic origin of language and finally to the semantic whitening that mortal nothingness confers (Blanchot). This journey is motivated by a romantic heartbreaking experience that leads the speaker to death where he obtains the secret of poetry as a decoded language. This decoding generates a non-being, an initially precarious subject and exiled from himself, who is later empowered by the materiality of his language. A thanatological language that re-enters life through poetic discourse and resemanticizes the afterlife under the perspective of an intravital death (Jankélévitch).

Key words: Lihn; heartbreak; dead speaker; decoded language; intravital death.

Como un rasgo de su esencia, la poesía moderna contiene la capacidad para retrotraer la palabra a su estado original de polisemia. Ejerce cierta violencia en el lenguaje y lo instala en una plataforma exenta de significado para luego imprimirle una nueva carga semántica a las palabras que lo componen. Este mecanismo retroactivo se desliza en dos fases: una primera etapa de regresión semiótica que blanquea el lenguaje y una segunda etapa, consecuente de la primera, que reasigna las palabras sometidas a ese procedimiento. Maurice Blanchot, en su texto “La literatura y el derecho a la muerte” (primer capítulo del libro *De Kafka a Kafka*), complejiza el referido mecanismo dual de regresión y blanqueamiento. Para este autor, la primera etapa de regresión supone,

Recibido: 7 junio 2021

Aceptado: 19 octubre 2021

además, un proceso de aniquilamiento, ya que implica retroceder hasta la muerte del ser para que desde ese lugar privado de existencia pueda surgir un sentido asignable. Señala Blanchot:

Hölderlin, Mallarmé y en general todos aquellos cuya poesía tiene por tema la esencia de la poesía han visto una maravilla inquietante en el acto de nombrar. La palabra me da lo que significa, pero antes lo suprime. Para que pueda decir: esta mujer, es preciso que de uno u otro modo le retire su realidad de carne y hueso, la haga ausente y la aniquile. La palabra me da el ser, pero me lo da privado de ser. Es la ausencia del ser, su nada, lo que queda de él cuando ha perdido el ser, es decir el solo hecho de que no es (1991, pp. 43-44).

Mediante el lenguaje se trasladan los fenómenos al mundo de las ideas; se separa a la persona o cosa nombrada de sí misma y, sustraída de su presencia y de su existencia, es hundida en la nada para que luego, a partir de la muerte en la que desaparece, esa nada encuentre su ser en la palabra. Sostiene Blanchot (1991) que “si bien la palabra excluye la existencia que designa, aún se vincula a ella por la inexistencia hecha esencia de esa cosa” (p. 47). El lenguaje literario, habiendo operado el blanqueamiento mortal de la palabra, reasigna el sentido a partir de la realidad de lo que niega. “La literatura quisiera ser revelación de lo que la revelación destruye” (p. 53), acota el filósofo francés. Es lo que, finalmente, califica como el doble sentido irreductible del lenguaje literario, y bajo cuyo concepto sugiero, en esta investigación, orientar la lectura de la obra poética del chileno Enrique Lihn (1929-1988) hacia el registro de la muerte.

En contra de las directrices del propio autor, que designa *La pieza oscura* (1963) como la clave inaugural de lo que él considera su poesía más descollante, una crítica desobediente porfía y retrocede a las dos primeras publicaciones anteriores para encontrar ese huidizo punto de partida: en *Nada se escurre* (1949) y, con más fuerza, en *Poemas de este tiempo y del otro* (1955). De esta segunda publicación destaco los primeros versos del primer poema “Celeste hija de la tierra”:

No es lo mismo estar solo que estar solo / en una habitación de la que acabas de salir / como el tiempo: pausada, fugaz, continuamente / en busca de mi ausencia, porque entonces / empiezo a comprender que *soy un muerto* / y es la palabra, espejo del silencio / y la noche, el fruto del día, su adorable secreto revelado por fin (2018, p. 15, cursiva agregada).

Estos versos son el reflejo evidente del desamor que experimenta el joven hablante lihneano y que rescato como paradigma gráfico del sentimiento evocado a lo largo de prácticamente todo el libro. La desolación de esta experiencia abisma al hablante tan profundamente que se le revela epifánicamente el secreto cuya comprensión no puede ser asimilada sino en forma gradual y paulatina: que el trauma del desamor lo habilita para descubrir su verdadera identidad, la anagnórisis en la que se reconoce como un *hablante*

muerto. Es por esta razón que entiende a la palabra como *espejo del silencio*. La poesía, en consecuencia, no sería otra cosa que un *adorable secreto* (al menos tiene ese consuelo) revelado por un hablante muerto; en otras palabras, un lenguaje secreto emitido desde la muerte instituida como entidad verbal; el recóndito sitio de un lenguaje que llamamos poesía, o más precisamente, el lugar desde el que emana la poesía del sujeto lihneano.

Esta reflexión nos permite comprender mejor el título del libro que amplía el espectro poético con su alusión a poemas *de este tiempo* (el tiempo corriente de los vivos) y *de otro tiempo* (el de un hablante muerto). Con ello, dicho hablante se transforma en un ser bifronte, un monstruo de dos caras: por un lado, un ser vivo y, por otro, un ser que articula un lenguaje de muerte, un muerto que habla y que al hacerlo revela un secreto que se llama poesía. En definitiva, una presencia que admite la posibilidad de desdoblarse.

“La nada lo era todo para mí: entraba a ella / y salía de ella a cada paso” (2018, p. 17) dirá algunos versos más adelante en el mismo poema. Y a continuación: “la abertura a la nada al fondo del abismo donde todo podía / suceder, / el resplandor de la nada en las paredes del abismo” (2018, p. 19). En este largo poema, además de las menciones anteriores, el concepto de la nada es tratado nuevamente en otras dos ocasiones junto con el del fantasma. La insistencia en las nociones del monstruo, del desdoblado, del fantasma y la nada –cuyo tratamiento en este poemario y posterior desarrollo a lo largo de toda la obra del autor permite calificarlos como mitemas (entre otros que se verán después)–, configura una red isotópica que le confiere a la muerte un rol preponderante en la obra poética de Lihn.

El poema “Visible ausencia”, del mismo libro, conlleva un avance estético al modificar el clásico ademán apostrófico de un poema de amor, en que el hablante se dirige a su amada (como en el primer poema “Celeste...”), por un gesto lingüístico en que el apóstrofe se lo dirige el hablante a sí mismo, provocando un cuestionamiento autorreflexivo:

Tú de nuevo *sin ti*, pero algo más que la fría presencia de una / ausente, su fantasma, la encarnación de un recuerdo en el aire / que, a lo sumo, nos hace enloquecer. / Te he vuelto a ver en mí y estoy sufriendo / como si entre ambos formáramos un cuerpo / despedazado, vivo e inmortal [...] // estoy cansado de vivir muriendo (2018, p. 23, cursiva agregada).

El hablante como ser bifronte, un monstruoso ente bidimensional que incluye un sujeto vivo y otro muerto; un ser vivo que se reconoce paradójicamente muerto, *visiblemente ausente*, según el título del poema y que le habla a su yo fantasmal. Sin embargo, me arriesgo a pensar que el primer libro de Lihn ya contenía el germen de su arte poético tanatológico con un título que acusa a la nada escurriéndose entre sus versos como la viscosa materia que se arrastra desde un incipiente periplo por la muerte. Es más, el primer verso de toda la obra lihneana, su punto de partida acude a esa necroinstantánea: “[a]lgunas sombras languidecen y mueren” (*Nada se escurre*, 2018, p. 15).

En consecuencia, la regresión semiótica y el blanqueamiento del lenguaje que postula Blanchot, en el caso de Lihn, lo confirma un hablante impelido en su discurso a la imperiosa necesidad de cruzar el umbral de la muerte para acceder a ese estado de revelación. En palabras del filósofo francés: “solo la muerte me permite aprehender lo que quiero alcanzar; es en las palabras la única posibilidad de su sentido. Sin la muerte, todo se hundiría en el absurdo y en la nada” (Blanchot, 1991, pp. 45-46), y agrega: “cuando hablo, la muerte habla en mí” (p. 45). Por ende, la muerte ya no es simplemente el fin de la vida o el opuesto a ella en su relación dicotómica, sino que se ve reconfigurada semánticamente y transcodificada como el lugar de origen de la palabra poética, origen al que el hablante solo accede en cuanto sujeto escatológico privilegiado. La indecibilidad de la muerte en su misteriosa indeterminación no es obstáculo para el obituado sujeto lihneano, ya que según Blanchot:

es preciso que la vida que va a llevar a ese lenguaje haya tenido la experiencia de su nada, que haya “temblado en las profundidades, y que haya vacilado todo lo que en ella era fijo y estable”. El lenguaje solo comienza con el vacío; no habla ninguna plenitud, ninguna certidumbre; [...] La negación va ligada al lenguaje. En el punto de partida, no hablo para decir algo, sino que una nada pide hablar, nada habla, nada encuentra su ser en la palabra y no es nada el ser de la palabra (1991, p. 46, comillas en el texto original).

Asimismo, un hecho indesmentible es que la obra poética de Lihn ha sido objeto de una abundante y copiosa crítica, mayoritariamente favorable, y en la que destacan importantes desarrollos conceptuales de su estética como es el caso del poeta excéntrico que cuestiona al sujeto de la modernidad (Carmen Foxley, 1995), la noción de biopoeta (Luis Correa-Díaz, 1996), el poeta postmoderno (Niall Binns, 1996), o el poeta precario (bautizado por Pedro Lastra y desarrollado por Jorge Polanco, 2004), por dar los ejemplos más estudiados. El más cercano a esta investigación, Luis Correa-Díaz, señala que los pocos pero importantes monólogos lihneanos concentran

de manera especial esa relación, progresiva, del (de los) sujeto (s) con la/su muerte, situación constante y permanente en que se desarrollan, directa o indirectamente, la mayoría de los temas y motivos contenidos en el corpus entero de la poesía lihneana (2012, p. 92, cursiva en el texto original).

El título de su volumen crítico (*Lengua muerta*) es bastante explícito y en él nos invita a comprender la obra poética de Lihn como “un gran Monólogo sobre la Muerte” (2012, p. 93), con una tesis que indaga en la máxima expresión de lo que se entiende por poesía situada¹ al ser incorporado el autor en la situación poética del hablante, subsumido en su discurso de muerte, generando lo que el crítico califica como una biopoética.

¹ Para todos los efectos recordemos que el concepto de poesía situada es definida por el mismo Lihn –y recuperada por Pedro Lastra y Adriana Valdés en la nota preliminar de *Diario de muerte*–, como “la relación 114 | ALPHA N° 56 (JULIO 2023) PÁGS. 111-123. ISSN 07 16-4254

Los premiados monólogos de Lihn están contenidos en *La pieza oscura* (1963) en cuyo primer poema homónimo destaca la actitud rememorante de un hablante semiespectral:

Pero una parte de mí no ha girado al compás de la rueda, a favor de la / corriente. / Nada es bastante real para un *fantasma*. Soy en parte ese niño que cae de / rodillas / dulcemente abrumado de imposibles presagios / y no he cumplido aún toda mi edad / ni llegaré a cumplirla como él / de una sola vez y para siempre (2005, p. 25, la cursiva es mía).

Digo hablante semiespectral porque una parte (muerta) no ha girado al compás de la rueda, se encuentra en *otro tiempo*, y la otra parte sí lo ha hecho al estar viva. Nuevamente aparece la figura monstruosa del bifronte que media entre ambas dimensiones al identificarse como un niño que no ha cumplido aún toda su edad ni llegará a cumplirla por estar muerto y, al mismo tiempo, como el mismo niño que sí lo hará estando vivo. Y nada mejor que una pieza oscura para el médium que opera en el ejercicio del desdoblamiento, generando la sensación de un lenguaje poético emitido por un hablante dantesco que transmite su discurso empoderado en el flujo soterrado de la muerte.

Por cierto, que la crítica ha hecho presente la conexión evidente entre la obra de Lihn y la muerte, pero lo que intento demostrar en esta investigación es que no se trata de un sujeto que se enfrenta a la muerte y que alude a ella como una realidad aparte, inaccesible y misteriosa, ni tampoco de la figura alegórica de un muerto en vida que deambula cabizbajo, sino un sujeto que se transforma en la muerte misma al estar sustraído de la existencia; se transforma en su nada que pide hablar. En términos de Blanchot, se trata de un sujeto que *aniquila su realidad de carne y hueso* e invoca la ausencia del ser al imperio de cuyo vacío se accede a un lenguaje nuevo desprovisto de su protocolo antiguo. La actitud del hablante no es la de un escarceo fortuito en torno a la muerte, sino que existe una ambiciosa intención estética de socavar un lenguaje que provenga de aquel lugar, lo que tiene directa consecuencia en el arte poético que de ello deriva. El reconocido temple desesperanzado y escéptico en la creación de Lihn, por esta razón, es el resultado de una adaptación del imaginario cultural de la muerte a su obra mediante la construcción de un sujeto habilitado para recodificar los signos tanatológicos y traducirlos al lenguaje poético.

En este desarrollo debo retornar permanentemente a *Poemas de este tiempo y de otro* como pieza clave de mi hipótesis de lectura en la que el desconsuelo amoroso es la fuerza motriz que abisma al hablante en la muerte. En ese sentido, desde *Poesía de paso* (1966) Lihn elabora una secuencia intermitente de libros que giran en torno al concepto del viaje, y el desarraigo emocional que el hablante sufre en aquella anterior obra primeriza de 1955 le cuelga como una cadena que debe arrastrar a lo largo de todo su *ítér*

del texto con las circunstancias de sus enunciados" (1990, p. 11); un paso, según Oscar Galindo, "del debate metapoético al debate extratextual" (2002, p. 237).

poético, tiñendo la tonalidad de sus viajes con la misma sensación de desconuelo y negatividad: “torres de esta ciudad / en la que, para siempre, estoy de paso / como la muerte misma: poeta y extranjero / maravilloso barco de piedra en que atalayan [...] mi oscura *inexistencia*” (Lihn, 2008, p. 22, cursiva agregada). Más allá de la traumática experiencia amorosa de juventud, el poeta adulto insiste en la construcción de un hablante que regresa invariablemente a ese implacable punto de inflexión emocional, y el poeta viajero, desterrado de su país y del amor, en realidad más que conjugar el verbo viajar en un sentido geográfico lo hace poéticamente desde el interior de la muerte.

En los poemas de *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) vuelven a entrecruzarse las temáticas del desamor y la muerte, combinadas en un tejido que luce su profundo desaliento. Así, desfila lo que el hablante llama una “corriente de mujeres migratorias” (Lihn, 2012, p. 13), las que pasan por su vida como un abigarrado repertorio femenino y que lo motivan a emitir el siguiente lamento: “Las mujeres / [...] Ellas que son mi gran resentimiento, / [...] mi soledad de cada día” (2012, p. 48). Esta inconstancia se articula en íntima consonancia con la ultratumba que aparece como eje temático en 10 de los 31 poemas que componen la obra²; un tercio del total que acusa al hablante y lo lleva a confesar: “este invierno mismo para no ir más lejos lo desaproveché pensando / en todo lo que se relaciona con la muerte” (2012, p. 24). Un sujeto lírico, entonces, que se piensa habilitado para desdoblarse –“estamos vivos pero desdoblados” (2012, p. 11)– y cruzar, una vez más, el umbral de la muerte para transformarse en el monstruoso necrohablante que obtiene su discurso desde esa muerte resignificada en cuanto recóndito lugar verbal; un inaudito lugar desde cuya nada se recodifica el lenguaje y surge la poesía como un registro emitido desde la ausencia del ser hacia un hablante empoderado en su calidad de sujeto escatológico.

La musiquilla de las pobres esferas, en muchos aspectos es un texto clave en la obra de Lihn, y lo es particularmente para esta investigación, ya que en el último poema “Porque escribí” el hablante, en un giro intertextual, retoma casi literalmente el contenido de los primeros versos de *Poemas de este tiempo y de otro*, transcritos más arriba³. En esta ocasión, aunque más escueto, el hablante sostiene la misma idea: “escribí / y hacerlo significa trabajar con la muerte / codo a codo, robarle unos cuantos *secretos*” (2012, p. 67, cursiva agregada), por lo que al igual que en aquel texto juvenil, aquí el maduro hablante insiste en el escabroso periplo escatológico para fundamentar su arte poético.

Las interferencias de lenguaje entre el más acá de la vida y el más allá transletal, producto de la actividad traslaticia del hablante lihneano, generan irrupciones recíprocas en sus respectivos campos semánticos. De esta manera, los conceptos de vida y muerte,

² Estos 10 poemas son: “Noticias de Babilonia”, “La musiquilla de las pobres esferas”, “Sueño”, “Mester de juglaría”, “Gallo”, “Tren nocturno”, “Silbido casi tango”, “El escupitajo en la escudilla”, “Kafka” y “Porque escribí”.

³ Del poema “Celeste hija de la tierra” donde un hablante muerto comprende que su palabra es un *adorable secreto* revelado al fin y que no es otra cosa que la poesía emergiendo desde la nada.

reducidos generalmente a una tensión dicotómica, ven mermados sus contornos por un hablante vivo que, desdoblado, irrumpe en el misterio mortal para extraer desde esa nada privada de ser un léxico inédito, el que, al ser introducido mediante ese mismo umbral a la vida, se transfigura en lenguaje poético. Este tránsito lingüístico desde la muerte a la vida corroe la distancia semántica que las separa, ya que el carácter destructivo de la muerte socava los cimientos vivíficos de la vida, desequilibrando a su favor la balanza antonímica.

Desde esta perspectiva de lectura, por tanto, la poética escatológica de Lihn admite ser comprendida por medio de la figura de la “muerte intravital” (2002, p. 56) que el filósofo francés Vladimir Jankélévitch instaura en su obra *La muerte* (1966). Este autor evidencia el acontecimiento metaempírico de una muerte que, a diferencia de la vida, está en los dos lados a la vez: en el acá de la vida y en el más allá. “La muerte es como un clavo que el más allá clava en el más acá” (2002, p. 21), grafica metafóricamente, y convierte al sujeto en un “moribundo en potencia de muerte o en acto de muerte” (2002, p. 31), expuesto en su desamparo y precariedad:

El devenir del vivo es él mismo un ser horadado por el no-ser, un ser vacío y lacunario: la densa plenitud es interpretada como vacuidad, o como falsa plenitud; el ser temporal, como una piedra porosa, está lleno de cavidades y de posibles que disminuyen su densidad, pues estas excavaciones en la positividad del ser corresponden a una disminución progresiva de nuestra vitalidad (2002, p. 70).

El “doble sentido irreductible del lenguaje literario” de Blanchot y el concepto de “muerte intravital” de Jankélévitch –que plantea la (in)comprensión de la muerte como el descubrimiento de una profundidad desconocida–, nos sirven para reflexionar acerca de la eventual calidad de sujeto precario del que transmite una palabra poética acechada desde dentro por el silencio y por la sombra amenazante del escabroso duosílabo de la muerte. “Lihn da cuenta de un poeta precario que deja al desnudo las erosiones de la palabra” (2004, p. 14), sintetiza Jorge Polanco en *La zona muda*.

Entrada la década de 1970, y con un gobierno militar golpista (que deletrea la precariedad con mayúsculas), Lihn ironiza el escenario político de Chile con el título de su siguiente publicación *Por fuerza mayor* (1975), en cuyo poema estrella “Beata Beatrix”⁴ se nos muestra un hablante bastante más empoderado en su poético fallecimiento cuando articula los recuerdos y la memoria como un “sobretiempo intransitable” (1987, p. 32) en el que las palabras con las que se rememora el pasado se ven descalibradas en su intento por actualizar las imágenes revividas y ceden ante el silencio de lo que nunca fueron en un tiempo que, ni detenido ni recuperado, “es incapaz de aparecerse de otra manera que en su desaparición” (1987, p. 34). La aparente precariedad discursiva se confirma con un hablante que explicita el objeto de su deseo:

⁴En su análisis utilizo la versión publicada en *Mester de juglaría*, editada por Hiperión en 1987.

“Jane Bunde bajo el aspecto espectral de Beata Beatrix” (1987, p. 35); un nombre que lo impulsa a recitar:

[E]n la misma, aparentemente en la misma / habitación / de hace quién sabe nunca. / Una mujer exhibe su ausencia bajo la forma de / su desaparición. / No es un *fantasma* que se ofrezca desde un / verano de *ultramundo* —el temblor del / velo bajo el velo— / ni lo que se conviene en llamar un recuerdo / imborrable [...] // es otra cosa. / Solo un feliz azar de la escritura puede dar cuenta / de ello mediante ciertas palabras y no otras / como si también ellas lo pudieran nombrar / a condición de insignificarlo, sorteando / el límite del sentido más acá del cual las palabras / sueñan (1987, pp. 33-34, cursivas mías).

Nuevamente, entonces, el desconsuelo amoroso que triza la imagen de lo que las palabras enuncian. “El paso del deseo a la muerte” (1987, p. 37) que puede ser constatado *con ciertas palabras y no con otras* en cuyo proceso comunicativo, el recuerdo que se invoca no es sino el de *una mujer que exhibe su ausencia bajo la forma de su desaparición*, algo que se nombra en la medida en que pierde significado (*a condición de insignificarlo*, dice el texto), y aquí resuena estoicamente la expresión ya citada de Blanchot en donde “si bien la palabra excluye la existencia que designa, aún se vincula a ella por la inexistencia hecha esencia de esa cosa” (1991, p. 47).

En definitiva, tenemos el caso de un sujeto líhneano doblemente desterrado, ya que en los libros en que se trata efectivamente el tema de la memoria es un desterrado en el tiempo y en los que trata la poesía de viajes es un desterrado en el espacio, y todo debido a un léxico transcodificado mediante el cedazo de la muerte que desordena los referentes. Para percibir este doble destierro basta con reparar en *París, situación irregular*, el libro de viaje publicado en 1977, y detenerse en la explícita calidad de irregular con la que se califica a su referente principal. Al final del poema “Marta Kuhn-Weber” se lee:

[P]ero nosotros, pendientes del hilo de la noche, veníamos del más allá / donde las sombras son cuerpos cosidos a mano, / dobladillos, respuntes y / otras labores de aguja: / monstruos perfectos hechos de nada / como ni siquiera lo fueron nuestras conversaciones. / Pienso que lo recuerdo. / La memoria, en cambio –olvidadiza de por sí– todo lo sabe en materia de sombras (2013, p. 68).

Sección que escenifica uno de los periplos semiespectrales del hablante bifronte y sus amigos por ese reverso de París y en el que se representa el destierro ontológico, tanto en el tiempo como en el espacio: *monstruos hechos de nada que vienen del más allá* y se inmiscuyen como sombras desplegando en el acá su “muerte intravital”.

Dos años después, en 1979, vuelve a aparecer el desterrado, esta vez en Nueva York, en la publicación de *A partir de Manhattan*, mediante un discurso emitido como “un soliloquio en una lengua muerta” (1979, p. 50) y que ensalza los aspectos grotescos de una realidad apenas captable y recordable:

En la memoria / no nos encontraremos nunca delante de las cosas que vimos / alguna vez ni en realidad ante nada / Pero en lo real –donde ocurre exactamente lo contrario– / las cosas son pura superficie / que nos cierra el conocimiento de las mismas / cosas de las que ergo nada puede decirse en realidad (poema “La realidad y la memoria”, 1979, p. 65).

Un hablante cuya *lengua muerta* lo delata nuevamente como el monstruo bifronte, como el titular de un lenguaje desdoblado que, en palabras de Blanchot, “debe su sentido, no a lo que existe, sino a su alejamiento de la existencia” (1991, p. 47). Un lenguaje cuya materialidad exhibe en la extensión de su horizonte los desperdicios, escombros o residuos de lo que pudo ser.

La “oscura inexistencia” (*Poesía de paso*) del hablante que “trabaja con la muerte” (*La musiquilla de las pobres esferas*) encuentra explicitado nuevamente su fundamento estético en los libros de desconsuelo amoroso que empiezan a publicarse en la década de 1980. En el prólogo de *Estación de los Desamparados* (1982), Lihn explica que el nombre de la referida estación de ferrocarriles en Lima (Perú) no podía graficar de mejor manera la sensación de precariedad emocional que intenta transmitir. Allí también precisa que el libro “abunda en un corazón partido” (1982, p. 7), y desde el primer poema se alude a una decepción amorosa (Paulina) que impulsa al hablante a autocalificarse como “[e]l monstruo [que] emerge al atardecer” (1982, p. 11). Más adelante, y después de sentenciar que “el poema es un rito solitario / relacionado en lo esencial con la muerte” (1982, p. 26), un poema señala:

Bien pude no morir en tantos años distintos / pero me siento uno e innumerables muertos / igualados al correr del tiempo que se convierte en polvo / sobre sus diferencias [...] / Nuestro amor murió acaso en el siglo dieciocho, pues siempre / y siempre hubo / mujeres inolvidables (1982, p. 45).

A los mitemas del *inexistente* y del *monstruo*, en *Al bello aparecer de este lucero* (1983) se agrega la figura del “vampiro” que se aviene perfectamente a nuestra lectura. Esta criatura mítica es caracterizada generalmente como un cadáver activo, un muerto viviente cuya “coquetería sepulcral” (1997, p. 42), en esta entrega, cierra una etapa de libros de desconsuelo amoroso con versos como el que sigue: “[h]e muerto para ti. ¿Quieres aún a un cadáver / viviente, a tu vampiro?” (1997, p. 55)⁵.

En 1988 Enrique Lihn muere de cáncer, siendo publicado al año siguiente su póstumo *Diario de muerte*. Sus primeros versos se pueden considerar una especie de resumen de mi hipótesis de lectura:

⁵En otras secciones del libro este muerto viviente suele autocatalogarse como un sátiro que seduce a jóvenes doncellas, situaciones en ocasiones cercanas a la pedofilia (poema “Carne del insomnio”, 18) y al incesto (poema “Ángel de rigor”, 15).

Nada tiene que ver el dolor con el dolor / nada tiene que ver la desesperación con la desesperación / Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas / No hay nombres en la zona muda / Allí, según una imagen de uso, viciada espera la muerte a sus nuevos amantes (1990, p. 13).

La *zona muda* de Lihn vendría a ser el equivalente de ese innominado momento sobre el cual descansa la polisemia original de la palabra poética, allá donde a las palabras *dolor* y *desesperación* (por ejemplo) aún no se les ha asignado un sentido (*no hay nombres en la zona muda*).

En este punto conviene rescatar una de las propuestas críticas que esboqué al inicio de este trabajo. En 1996 Niall Binns plantea una disyuntiva al preguntarse si en la obra de Lihn estamos ante un sujeto moderno o postmoderno de la enunciación. El crítico admite indicios que permiten calificarla de postmoderna cuando reconoce el escepticismo que exhibe ante los grandes relatos políticos, religiosos y literarios de la modernidad hispanoamericana. Asimismo, sostiene que “el cuestionamiento constante del sujeto a través de la poesía mediante la autorreflexividad, y el creciente uso de la intertextualidad o interdiscursividad, son dos aspectos que pudieran ligar a Lihn a la postmodernidad” (1996, p. 502)⁶. Sin embargo, Binns reconoce que la adscripción de Lihn a esta tendencia filosófica y estética no es terminante, ya que “la relación de marginalidad absoluta y oposición total de este hablante, respecto de la sociedad contemporánea, parecería corresponder más bien a una visión moderna de la vida y del arte” (1996, p. 513). En mi opinión, aunque por razones que complementan a las de Binns, me inclino también a pensar que la obra de Lihn asume los rasgos de una estética ecléctica al desplegar los recursos postmodernos antes aludidos en combinación con ciertas inclinaciones modernas en el hablante que se reflejan en mi propuesta de lectura. En efecto, en el mismo poema antes citado de *Diario de muerte* se lee más adelante:

Un muerto al que le quedan algunos meses de vida tendría que aprender / para dolerse, desesperarse y morir, un lenguaje limpio / que sólo fuera accesible más allá de las matemáticas a especialistas / de una ciencia imposible e igualmente válida / un lenguaje como un cuerpo operado de todos sus órganos / que viviera una fracción de segundo a la manera del resplandor (Lihn, 1990, p. 14).

⁶Binns no es el primer crítico que indaga en la posibilidad del sujeto postmoderno lihneano. Él mismo confiere, en esa fecha, un incipiente estado del arte en la materia rescatando las opiniones de Julio Ortega (1994), de Juan Zapata Gacitúa (1994) y un tibio acercamiento por parte de Carmen Foxley (1995). Claudio Guerrero aporta, en 2010, con un estado del arte más actualizado, aclarando que “la crítica ha puesto especial interés en situar la poética de Lihn en el marco histórico del debate modernidad/postmodernidad” (p. 11), en cuyo derrotero opta por inclinar la balanza hacia una lectura postmoderna de Lihn. En 2018 los críticos Juan Zapata y Mariela Fuentes sentencian que “la significación de la obra del creador chileno radica en el hecho de que se situó en el eje de estos dos tiempos [modernidad/postmodernidad]” (p. 56) y ofrecen una reflexión teórica sobre la configuración espacio-temporal postmoderna desde el poema “Pena de extrañamiento”.

De la lectura de este fragmento se desprende que estamos ante una estética más moderna que postmoderna cuando el hablante moribundo es el *único especialista* que puede acceder a un *lenguaje limpio* de su sentido asignado y que, *operado* de su protocolo antiguo, adquiere el *resplandor* de un significado nuevo. Con estos antecedentes yo prevengo de ciertos juicios (algunos demasiado obedientes a la instrucción crítica del poeta) que tienden a posicionar a Lihn estéticamente más cercano al sujeto posmoderno de la antipoesía de Parra y distante, por tanto, del sujeto moderno de Neruda. El poema “Canto particular”, contenido en *El paseo Ahumada*, que supuestamente se contrapone al *Canto general* (1950) de Neruda, es preferible leerlo al tenor del poema “Barco viejo”, escrito en 1960 y publicado póstumamente en *Poetas, voladores de luces* (2017), que dice: “[n]ada habla por mi boca aquí, pero está bien / sentir que uno podría envejecer noblemente / mirando un barco viejo que termina de hundirse” (Lihn, p. 41, cursiva agregada). Neruda, por su parte, en “Alturas de Macchu Picchu”, le dice a los hombres muertos en opresión: “[y]o vengo a hablar por vuestra boca muerta. [...] /Acudid a mis venas y a mi boca. / Hablad por mis palabras y mi sangre” (1989, pp. 42-43). Si leemos con cuidado, el hablante de Neruda se plantea como el mandatario de un lenguaje de ultratumba, pero Lihn hace lo suyo con un gesto aún más ambicioso, ya que a pesar de no ser el vicario de muerto alguno, su poesía es instituida, ni más ni menos, como el lenguaje de la muerte –“tu poesía, en suma es la muerte” (1990, p. 15), se lee más adelante en el mismo primer poema–, y solo por medio de la boca del hablante lihneano es que la nada puede ser comunicada (*nada habla por mi boca*). Por ende, se trataría de un sujeto moderno de la enunciación, tan afanado como Neruda, en su impulso metaempírico destinado a obtener un lenguaje transvital.

Asimismo, existe una larga tradición crítica que recalca la relación que Lihn tiene con la antipoesía de Parra, una estética que se caracteriza principalmente por la desacralización del hablante lírico. En el caso de Parra dicha desacralización es indudable cuando constatamos que el sujeto parriano manifiesta profundas inquietudes metafísicas (primordialmente en *Poemas y Antipoemas* y *Versos de salón*) pero no acomete en su discurso con la superioridad de un hablante habilitado para trascender en el más allá de la muerte. En el poema “Discurso fúnebre”, por ejemplo, de *Versos de salón* (1962), el hablante espeta: “quiero saber si hay vida de ultratumba / nada más que si hay vida de ultratumba / [...] / ¡alguien tiene que estar en el *secreto!*” (*Obra gruesa*, p. 101, cursiva agregada). En cambio, siete años antes, en 1955, al hablante lihneano, como tuvimos la oportunidad de constatar, se le revela en el poema “Celeste hija de la tierra” el *adorable secreto* de ser un hablante muerto, punto de partida que valida su incursión escatológica y que hace tambalear su filiación antipoética y posmoderna con un sujeto que no ha bajado del todo del Olimpo al estar en una posición de privilegio, facultado en forma exclusiva para trascender en el texto poético (el hablante lihneano sí accede al secreto al que el hablante parriano a duras penas aspira).

No cabe duda que Enrique Lihn (el autor) era tan ateo como agnóstico al tenor de testimonios cercanos como el de Adriana Valdés que lo cataloga como “el poeta que descrea de las opciones salvadoras, considerándolas mero ilusionismo o ‘inflación del yo a la medida del universo’” (2008, p. 45, comillas angulares en el texto original). Pero en el caso de Lihn se hace necesario distinguir entre el autor y el hablante para no incurrir en confusiones. Se trata de un complejo escenario en que el hablante, con una posición metafísica que supone cierta trascendencia, no secunda estrictamente las creencias de su autor. Ante esta distinción entre autor y hablante es oportuno preguntarse qué tan precario entonces es el sujeto lihneano. La precariedad inicial de un sujeto que se conduele en el desconsuelo del desamor lo hace empoderarse de una potencia escatológica empíricamente imposible de ser ejercida por el autor. Por muy situada, entonces, a que aspire ser esta poesía, el tratamiento del hablante, como bien dice Polanco (2004), no es traspasado fielmente desde la biografía del autor al texto.

Conviene, finalmente, detenerse en las palabras del mismo Lihn que, en su prólogo a *La musiquilla de las pobres esferas*, reconoce sufrir dos sensaciones contradictorias al escribir poesía: “el sentimiento del absurdo” y “una curiosa sensación de poder”; “una dialéctica de la nulidad y del poder” (2012, p. 9), explicita. Con esta evidencia se puede constatar a lo largo del *íter* lihneano la configuración de un sistema poético construido desde la muerte, con la dificultad cognositiva que conlleva delimitar una palabra sin referente. Una inflexión que, según otro prólogo (el de *Mester de Juglaría* recuperado en *El circo en llamas*), conmina al hablante a “afantasmarse” (1997, p. 402) la realidad y obtener, en la nada de la muerte, el *adorable secreto* de la poesía, confiriéndole al hablante esa *curiosa sensación de poder*, antes confesada.

En conclusión, propongo un acercamiento a la obra poética de Lihn mediante la lectura de un sujeto escatológico privilegiado (¿moderno?), un viajante funerario que, compelido por el desconsuelo amoroso, queda habilitado dentro de su propio discurso para efectuar un periplo hacia la muerte y obtener desde esa nada primigenia el secreto de un lenguaje decodificado. Dicha decodificación genera un no-ser, un sujeto desterrado de la memoria y de su propio lugar (desterrado del tiempo y del espacio) y que, precario en apariencia, queda *dialécticamente* empoderado en la materialidad de su lenguaje como el único capaz de transmitir la nada.

OBRAS CITADAS

- Binns, Niall (1996). “Postmodernidad en la poesía chilena contemporánea (Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn)”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Blanchot, Maurice (1991). *De Kafka a Kafka*. Fondo de Cultura Económica.

- Correa-Díaz, Luis (2012). *Lengua muerta. Poesía, post-literatura y erotismo en Enrique Lihn*. Ediciones Altazor.
- Foxley, Carmen (1995). *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Editorial Universitaria.
- Galindo, Oscar (2002). Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn. *Revista Estudios Filológicos* N°37: 225-240.
- Guerrero, Claudio (2010). La infancia como espacio fantasmal en la poesía de Enrique Lihn. *Revista Acta Literaria* N°40: 9-28.
- Jankélévitch, Vladimir (2002). *La muerte*. Pretextos Ediciones.
- Lihn, Enrique (2018a). *Nada se escurre*. Editorial Universidad de Valparaíso.
- (2018b). *Poemas de este tiempo y de otro*. Editorial Universidad de Valparaíso.
- (2017). *Poetas, voladores de luces*. Ediciones Overol.
- (2015). *El Paseo Ahumada*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- (2013). *París, situación irregular*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- (2012). *La musiquilla de las pobres esferas*. Editorial Universitaria.
- (2008). *Poesía de paso*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- (2005). *La pieza oscura*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- (1997a). *El circo en llamas*. (Ed. Germán Marín). LOM.
- (1997b). *Al bello aparecer de este lucero*. LOM.
- (1990). *Diario de muerte*. Editorial Universitaria.
- (1987). *Mester de juglaría*. Ediciones Hiperión.
- (1982). *Estación de los Desamparados*. Premia Editora.
- (1979). *A partir de Manhattan*. Ediciones Ganymedes.
- Neruda, Pablo (1989). *Canto General*. Planeta.
- Parra, Nicanor (1983). *Obra gruesa*. Editorial Andrés Bello.
- Polanco, Jorge (2004). *La zona muda*. RIL editores.
- Valdés, Adriana (2008). *Enrique Lihn: vistas parciales*. Editorial Palinodia.
- Zapata, Juan y Mariela Fuentes (2018). La cuarta dimensión del tiempo en 'Pena de Extrañamiento' de Enrique Lihn. *Revista Atenea* N°517: 55-72.