

APUNTES PREVIOS SOBRE LA PIEZA OSCURA DE ENRIQUE LIHN

Róger Santiviáñez
Temple University

El primer poema del libro lleva el mismo título de la obra que nos ocupa y funciona como un detonante: “una figura que atrae, condensa y expande sentidos en el total del volumen” (Fischer 128). Estamos entonces ante una especie de prólogo poético que nos anuncia todo lo que va a venir en el libro. Entremos pues en el poema. Lo primero que hace Lihn es instalarnos en el escenario de los acontecimientos: se trata de cuatro niños -primos entre sí- jugando inocentemente en una *pieza oscura* cuando –de pronto- para el sujeto poético ocurrirá lo inesperado, el primer contacto físico-carnal que lo deslumbrará bajo el poder de su concupiscencia: “Y yo mordí, / largamente en el cuello de mi prima Isabel, / en un abrir y cerrar del ojo del que todo lo ve, como en una edad / anterior al pecado” (Lihn 16). La presencia de Dios cobra importantísimo sentido en la medida de la represiva formación católica a que es sometido –usualmente- un niño de la clase media en Latinoamérica. Y el niño de Lihn lo es: “Dejamos de girar con una rara sensación de vergüenza, sin conseguir / formularnos otro reproche / que el de haber postulado a un éxito tan fácil” (16). Vemos pues que a pesar del pudor, los chicos se sienten bien, porque casi sin darse cuenta arribaron a cierto espacio de libertad. Es decir, llevados por la “primera efusión de su sangre” (15) ellos transgredieron la represión y tomaron conciencia de que había sido simple, sencillo (y grato) aquel primer, inocente y sutil contacto erótico. Hay aquí un implícito cuestionamiento a la educación religiosa como parte de toda una concepción de la vida en la sociedad que vivimos, ya que en ese instante “la rueda daba ya unas vueltas perfectas, como en la época de su / aparición en el mito” (16) y “el tiempo volaba en la buena dirección” (16). Sin embargo *el peso de Dios* será más grande: “Yo solté a mi cautiva y caí de rodillas, como si hubiera envejecido / de golpe, presa de dulce, de empalagoso pánico” (17) y en esa contradicción parece quedarse Lihn tras haber conocido “la crueldad del

HPR/51

corazón en el fruto del amor, la corrupción / del fruto y luego... el carozo sangriento, afiebrado y seco” (17) porque al final y luego de que los mayores encontraran a los niños “en un orden perfecto, anterior a la sangre” (17) el sujeto poético nos hace saber que “una parte de mí no ha girado al compás de la rueda” (17) o sea que el suceso quedó fijado como un trauma sin resolver: “Soy en parte ese niño que / cae de rodillas” (17) que no le permitirá madurar jamás: “y no he cumplido aún toda mi edad / ni llegaré a cumplirla como él / de una sola vez y para siempre” (17). En este sentido es cierto como lo ha señalado Ostria González que estamos ante una poesía que “evoca el padecer de una conciencia desdichada, que no tiene respuesta ni para su dolor ni para el dolor del mundo” (50) ya que aunque se trata de una “recuperación poética de la infancia” (Ostria 50) ésta no se realiza en los términos de una nostálgica idealización del paraíso perdido, sino como memoria conflictuada de un hecho trágico.

A partir de allí se inicia “una estrategia textual que muestra el desdoblamiento irónico del hablante” (Nómez 300) ésto puede verse claramente en los dos *monólogos* que siguen. En el primero *Monólogo del padre con su hijo de meses* encontramos estos versos que –de cierta manera- aluden al anterior poema: “Todo lo que vivimos lo vivimos / ya a los diez años más intensamente” (Lihn 19) y –para no variar- el poeta estampa este cuasi-chocante verso: “Para hacer el amor, allí estaba tu madre” (19) directa e irreverente referencia freudiana que nos muestra la poesía de Lihn en todo su poder desacralizador. El poema va a terminar (como la vida del niño de quien se habla) y entonces el gran poeta chileno es capaz de ofrecernos estos versos de singular factura: “No hay tiempo que perder en este mundo / embellecido por su fin tan próximo” (21). En el siguiente *Monólogo del viejo con la muerte* otra vez se nos traza el itinerario de una vida, pero ahora el tono conversacional es quizá más claro y más nítidas las alusiones a una cotidianidad común para cualquiera: “Un gran amor, la perla de su barrio / le roba el corazón alegremente / para jugar con él a la pelota” (23). El saldo final es desesperanzador: “Nadie lo reconoce, ni Ud. mismo / se reconoce cuando ve su sombra” (25) y definitivo “Basta, basta, tranquilo, aquí tiene la muerte” (25).

HPR/52

En este luctuoso ambiente encaja perfectamente la seguida *Elegía a Gabriela Mistral* que principia “Dirán que se ha dormido para siempre” (26) y que constituye no sólo un lindo homenaje a la gran poeta: “No hay secreto ninguno en el azul / que no sea el azul de su secreto” (27) líneas con las que Lihn exhibe su calidad de lírico, sino una reivindicación de la antigua y consagrada Nobel por un joven como era nuestro autor a la sazón y –simultáneamente- una reafirmación de la poesía (a pesar de todo): “el canto, cuando es bello, cura el dolor que mienta / y le sobra belleza para el dolor más ancho.”(28). Y decimos *a pesar de todo* porque en *Invernadero* Lihn parece continuar –allí donde lo dejó- el tema de *La pieza oscura*. En efecto “¿Qué será de los niños que fuimos?” (17) nos decía en aquel primer poema , y aquí se pregunta “¿Qué será de nosotros, ahora?” (29) y el malestar se nos describe de la siguiente manera:

...¿Nos sorprendió esa noche, para
siempre en el bosque
infundiéndonos el sueño de la herrumbre del pozo o reencontramos
en la tarde el buen camino familiar
y se nos hizo un poco tarde en el jardín un poco noche junto al
invernadero
las narices, las manos empavonadas de bosque, las manos
maculadas
de herrumbre del brocal, el escorzor en las orejas flagrantes,
el cuerpo del delito pegado a las orejas:
la picadura, el rastro de un insecto benigno? (29)

Es la continuación de la anécdota de *La pieza oscura* en que se profundiza la autoreflexión sobre aquel conflicto en la infancia y su resolución en el ámbito de la más absoluta soledad: “Y allí afuera no hay nadie” (30). En los versos citados y en los que se desarrolla en el poema, podemos observar el particular modo de componer de Lihn y su tratamiento del tiempo, como dice Luis Bocaz en su pionero trabajo de 1965: “Se alternan en él una multiplicidad de planos reales, conceptuales, con reminiscencias, o estados oníricos” (Bocaz 67). Y

HPR/53

más claramente:

La dimensión protagónica del factor temporal gravita decisivamente en la estructura de cada poema y en la forma y relaciones de las imágenes. Se parte de una intuición central que fija el tema y el tono, y desde este núcleo se desenvuelve una multitud de imágenes que inciden en el tema inicial, como una nueva modalidad de observar el objeto poético; una especie de tentáculo que rodea lo descrito dándole una nueva determinación (Bocaz 67)

Continuando con el hilo que sostiene la estructura del poemario nos encontramos con *Navidad* breve texto que es también un ajuste de cuentas con otro aspecto de la infancia: la fiesta navideña (y su implicancia religiosa) vista desde una crítica adultez ya no puede ser lo que fue, ahora “buscamos una calle en el desierto, la calle de la infancia, / el buen camino entre el polvo y nosotros, / nuestras lágrimas en los charcos de agua pantanosa” (Lihn 31). Prosiguen otros poemas breves importantes porque acompañan y apuntalan la visión evaluadora de la infancia y el entorno familiar. En el primero de ellos *El bosque en el jardín* , “¿Qué será de nosotros?” (32) vuelve a preguntarse el sujeto poético en recurrente estribillo y esta vez es el tema de la ausencia , el recuerdo de las fiestas familiares , el futuro que nos preparan nuestros padres y que no cumplimos; tratado con el recurso de aquella operación mental citada por Bocaz que a partir de una memoria o una imagen se expande conceptualmente el poema. Cabe decir que éste es uno de los rasgos principales de la originalidad del estilo lihniano. *Fin de semana* es interesante en este sentido porque además de dicha modalidad aquí asistimos a la introducción –a la manera de Eliot- de voces conversacionales perfectamente insertadas en el discurso poético y “el recurso a la intertextualidad” (Legault 817) tan caro a nuestro poeta: “La tentación es el primer recurso de la mujer y el último. / En esa aldea tan próxima al cielo lo natural era que la serpiente / jugara un pequeño papel “ (Lihn 33). Los siguientes poemas cortos *Episodio* y *Gallo* reinciden en el tema familiar: “No me resolví nunca a abandonar la

HPR/54

casa en el momento oportuno” (34) e “Y es el cuerno gigante / que sopla la negrura al caer al infierno” (35) respectivamente. Llegamos a *Barro* interesante poema que echa mano al intertexto de la creación bíblica (el barro de Adán y Eva) y culmina con una confección conversacional de significado abierto. Y así entramos a *Recuerdos de matrimonio* que es quizá el mejor poema del conjunto en lo que se refiere al tono conversacional y a la estructura narrativa que revolucionó la poesía hispanoamericana por aquellos años tempranos de la década de 1960. En efecto se trata de la más cotidiana y doméstica situación: un matrimonio recién casado en busca de un departamento, narrada como una pequeña historia con oportunas frases de conversadas voces que le otorgan ese fresco realismo que desde Pound, Eliot y la *New Poetry* ha caracterizado a la mejor poesía del siglo XX, lo que no le impide el límpido lirismo de versos como: “nuestras sombras tomadas de la mano entre los primeros brotes del / sol en el parquet,” (39) para terminar en una dimensión metafísica “Se nos hacía tarde. / Se hacía tarde en todo. / Para siempre” (39) con lo cual trasciende lo puramente cotidiano y le confiere una honda perspectiva humana que tiene que ver con el paso del tiempo y la muerte. Esta es una de las armas más brillantes del talento de Enrique Lihn, su capacidad para transformar situaciones comunes y domésticas en alegatos a favor del hombre frente a la adversidad de la historia y al absurdo de las convenciones sociales.

Por fin llegamos a *Zoológico* tal vez el poema más denso del volumen. Se trata de una caminata o paseo entre el sujeto poético y una mujer hasta el zoológico donde –entre otras cosas– “el mono espera en su cátedra / para enseñar al hombre la gracia original” (41) y en el que un “tejido arborescente de líneas encontradas y en fuga, de remisiones y dialolgismos, arquitectura de plurales y heterogéneos signos” (Ostria 49) nos lleva por un sostenido discurso que reflexiona sobre el viejo (y nuevo) tema del amor, salpicado de comentarios al entorno, a sus propias vidas (las de los dos amantes) y libres asociaciones mentales que bordean la imaginación abstracta, voces súbitas conversacionales, en suma “como un solo diseño de elegancia febril en el que todo trazo se / define por otro” (Lihn 43). Parece haber un regusto por las ideas (o imágenes) en la poesía de Lihn que generan un desencadenamiento

HPR/55

verbal sin embargo muy preciso (contenido) y muy lúcido, ensamblado en las raíces de una memoria que se va. Medrano-Pizarro lo dirá mejor que nosotros:

escribir fue para Lihn construir la memoria de una im(possible) comunión entre el sujeto poético y el objeto de la representación, materializar en la letra de sus poemas el espacio de un encuentro/desencuentro que, por un lado, hace evidente la imposibilidad de la experiencia en el tiempo, y, por el otro, y a su vez, tiende a denegar la afirmación de esa imposibilidad en la medida en que memoria y poesía obtienen el efecto de la experiencia evocada en la imagen de un fantasma que sólo se sostiene en el enunciado de su desaparición. (130)

Es por eso que la fragmentación y la discontinuidad campea en sus poemas. Estamos ante una poesía pensada, profundamente reflexiva y reflexionante, que se autocuestiona a cada instante, en ese sentido tiene un alto “caracter experimental y artificioso” (Foxley 15) que –a mi juicio- es lo que le otorga una contundente verdad y belleza en el plano del lenguaje. Lihn cuestiona la poesía misma, el rol y la función del poeta, todo el cúmulo de las relaciones humanas (familiares, amorosas, sociales, culturales) y desemboca en una soledad absoluta: “Es la soledad de una Lengua que no le ofrece el amparo de una institución establecida” (Foxley 16) porque hasta ese punto llega su posición radical, pero la belleza ya está conseguida. Y ese es el gran tesoro que guardamos de él.

Entramos así a la recta final del libro. Tenemos un poema como *Jonás*, “el bufón del cielo” (Lihn 45), “el porta-dicumentos incendiario bajo la / axila sudorosa” (45) cuyo tema bíblico es trasladado a la cotidianidad actual –en similar actitud a la que tendrá Antonio Cisneros con el mismo personaje un poco después- (sería interesante estudiar los secretos cordones umbilicales entre estas dos poéticas de los 60’s) en el que Lihn termina confesándonos: “Ya no sé a / dónde voy otra vez. / *Asísteme señor en tu abandono.*” (46)

Los siguientes poemas vuelven sobre el tema familiar *Los*

HPR/56

amigos de la casa por ejemplo donde leemos este dramático y terrible verso “No hemos nacido para el amor” (47) que parece ser toda una Poética para el autor en el sentido de su sincera y dolorosa concepción de la vida. Le sigue *Mayor* (sobre las relaciones familiares) en el que el sujeto poético afrima con toda su negatividad y/ o nihilismo: “nuestras palabras sin objeto” (49). Llama la atención en esta parte el poema *La Invasión* por el hábil manejo del tema político (La invasión a Cuba por parte de USA) ya que no hay ninguna referencia directa al asunto, todo está transrealizado por la poesía y constituye una de las primeras manifestaciones de lo que se ha llamado *poesía situada* en Lihn: “un discurso gozne entre la visión subjetiva –la interioridad propia de la lírica canónica- y las objetividades” (Ostria 49) en este caso la realidad latinoamericana. Esta postura continúa en *Raquel* penúltimo texto del poemario en el contexto de la segunda guerra mundial y en Londres, en el que hablan el narrador y dos mujeres (la impronta eliotiana es evidente). El poema está construido en base a aquellas voces, en una especie de pináculo de conversacionalismo. Cabe señalar –por otro lado- (aunque siempre en relación) que dicha *poesía situada* será extensa y logradamente desarrollada por Lihn en casi toda su obra posterior, a la que podríamos calificar como *poesía de paso* (atendiendo al título de su siguiente y galardonado libro) por Europa, y luego Cuba, Paris, Lima, Barcelona y por supuesto Santiago.

Para terminar este rápido paneo (a vuelo de pájaro) sobre *La pieza oscura* quisieramos ubicar históricamente a Enrique Lihn como uno de los más importantes poetas hispanoamericanos del período de la post-vanguardia, aquel momento “en el cual la identidad latinoamericana ya no tiene que afirmarse y definirse ideológicamente” (Grunfeld 16). O sea: si la vanguardia significó –entre muchas otras cosas- una búsqueda de identidad, los poetas de la post-vanguardia ya lo recibieron en herencia: “estamos condenados a ser americanos como nuestros padres y abuelos estaban condenados a buscar América o a huir de ella. Nuestro salto ha sido hacia dentro de nosotros mismos” (210) – como lo expresó lúcidamente Octavio Paz, pero habría que señalar para el caso de Lihn y los conversacionalistas que dicho paso hacia adentro fue también una vuelta hacia afuera, hacia lo exterior. Concretamente

HPR/57

en Lihn es un movimiento dialéctico entre ambos polos:

Lihn's dialectical style, responding to specific historical reality, offers an honest testimony during a time when literary language is often hackneyed, leadership is often oppressive, and the legacy of Latin America's greatest writers is seen as perhaps more a burden than an inspiration" (Travis 2).

Lo que sí debe quedar claro es que el estilo de Lihn proviene indudablemente de una inteligente lectura de Nicanor Parra. Nuestro autor "llevaría hasta el extremo lo que el crítico [se habla de René Jara] llama el 'despojo' de la poesía que caracterizaría a la antipoesía" (Sarmiento 239). A partir de allí Lihn sentaría las raíces de su *ars poeticae*: "Textos que surgen de la contradicción entre un lenguaje poético gastado y otro que aspira a alzarse como salida auténtica, sobre la base del reconocimiento de sus propias limitaciones y dificultades" (Galindo 101). Esto es fundamental, la conciencia autocrítica, la no complacencia radical en sus hallazgos, y la permanente negación dialéctica en todos los ámbitos de la experiencia humana. Prácticamente frente a todo lo establecido se levantó la poesía de Enrique Lihn y –para lo que nos ocupa- una de sus frescas fuentes de liberación fue el habla coloquial y la vida cotidiana de las comunes gentes, sin descuidar ni un momento la "reflexión sobre la literatura dentro de la literatura" (Lastra 136) característica por la que él se adelantó –desde un principio- a las corrientes de la post-modernidad. La escritura de Lihn es compleja, pero él fue auténtico con el tiempo estético que le tocó vivir, como dice el crítico venezolano Miguel Gomez: "sus circunstancias colectivas lo forzaron, sin duda, a cierto tipo de respuestas estilísticas y conceptuales, pero posibilitaron, no menos, que su aportación individual fuese de una riqueza inusitada, cuyo efecto se siente cada vez más entre las nuevas generaciones de poetas del continente" (50). Creemos francamente que así es.

Bibliografía

HPR/58

- Bocaz, Luis. "La poesía de Enrique Lihn". *Poesía chilena (1960-1965)* Santiago: Ediciones Trilce, 1966.
- Fischer, María Luisa. *Historia y texto poético: La poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn*. Concepción: Ediciones Lar, 1998.
- Foxley, Carmen. "Enrique Lihn y los juegos excéntricos de la imaginación". *Revista chilena de literatura*, 41 (1992) : 15-24.
- Galindo V., Oscar. "Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn". *Revista chilena de literatura*, 46 (1995) : 101 – 109.
- Gómez, Miguel. "Escatología y antinerudismo en *Diario de muerte* de Enrique Lihn". *Revista de estudios hispánicos*, 34. (Jan. 2000) : 47 – 69.
- Grünfeld, Mihai. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid: Hiperión, 1997.
- Lastra, Pedro. *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago: Ed. Universitaria, 1986.
- Legault, Christine. "Enrique Lihn: 'Y la ausencia se hizo verbo'". *Revista Iberoamericana*, 60 (July-Dec. 1994) : 811- 34.
- Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1963.
- Medrano-Pizarro, Juan. " 'El resplandor de Manhattan' : Fantasma y ciudad en *Pena* de extrañamiento de Enrique Lihn". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 53 (2001) : 129- 141.
- Nómez, Naín. *Poesía chilena contemporánea. Breve antología crítica*. Santiago: Fondo de cultura económica, 1992.
- Ostria González, Mauricio. "Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 35 (1992): 49-60.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Sarmiento, Oscar. "La desconstrucción del autor: Enrique Lihn y Jorge Teiller". *Revista chilena de literatura*, 42 (1993): 237- 44.
- Travis, Christopher M. "Beyond the Vanguardia: The Dialectical Voice of Enrique Lihn". *Romance Quartely*, 49, 1(Jan. 2002). Versión digital.