

ENRIQUE LIHN: SANTIAGO, PARÍS, MANHATTAN

Adriana Valdés

Facultad de Artes, Universidad de Chile
valdesadriana@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

En este trabajo, se estudia el trauma y el viaje en la poesía de Enrique Lihn, analizando las relaciones entre lo traumático, la escritura y la experiencia cultural que el poeta trabajó, con una perspectiva crítica, en tres lugares clave: Santiago, París y Manhattan. En todos ellos, un extranjero que solo se asienta en el acto de escribir: “días de mi escritura/ solar del extranjero”. Extranjero respecto de su ciudad de origen, tanto la primera dimensión traumática de los años de formación, como en su escritura posterior en Santiago durante la dictadura militar. Extranjero en París, ciudad que no reconoce el deseo ferviente de quienes, en otras latitudes, han venerado su cultura. Y extranjero en la Babel moderna, en Manhattan, lugar en que el poeta trabaja el frenético anonimato de una civilización basada en las imágenes efímeras y en el espectáculo.

PALABRAS CLAVE: trauma, viaje, Enrique Lihn, escritura, cultura.

This text studies trauma and travel in Enrique Lihn's poetry, analyzing relationships between trauma, writing and the cultural experience the poet worked on, from a critical perspective, in three key places: Santiago, Paris and Manhattan. In all three, a foreigner, a stranger, whose homeland is not to be found in a place, but only in the act of writing itself (“días de mi escritura/ solar del extranjero”). A stranger in his city of origin, both in the earlier traumatic dimension of his formative years, and in the later writing in Santiago during the military dictatorship. A stranger in Paris, a city that does not recognize the fervent desire of those raised, elsewhere, in the veneration of its culture. And a stranger in modern Babel, Manhattan, a place in which the poet perceives the frantic anonymity of a civilization based on ephemeral images and spectacle.

KEY WORDS: trauma, journey, Enrique Lihn, writing, culture.

Como la muerte misma: poeta y extranjero
(Enrique Lihn)

El presente trabajo se estructura en torno a una tensión de viaje que está en toda la obra de Lihn y en todas sus referencias. Este hecho se percibe desde los títulos de sus libros de poemas: *Poesía de paso*, *Escrito en Cuba*, *París*, *situación irregular* o *A partir de Manhattan*, por ejemplo. Hace ya tiempo, al escribir un artículo sobre Lihn para el Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)¹, sugerí que gran parte de su obra podía entenderse en la clave del viaje; no solo los de títulos o temas tan explícitos como los ya citados, sino también, incluso, su libro póstumo, *Diario de muerte*, una especie de bitácora de un tránsito hacia la última frontera, la más desconocida.

Sugiero más todavía: el carácter de viajero es en los poemas de Lihn, para decirlo con sus palabras, el de un “extranjero de profesión”. (En uno de sus poemas dice, más aún, “como la muerte misma: poeta y extranjero”). La relación con las ciudades, e incluso con Santiago, tendrá que ver con aspectos de esa experiencia paradójica y exacerbada, como otras de su poesía. Un ejemplo de la paradoja: “Nunca salí del horroroso Chile”, uno de sus poemas más conocidos, fue escrito en Manhattan, bien avanzada ya la historia de sus viajes. Ese texto, como casi todo lo escrito por Lihn, tiene doble, triple, cuádruple fondo y no poca ironía. Habrá que estar sobre aviso: lo extranjero, en la poesía de Lihn, no es algo transitorio, un accidente o condición fugaz. Lo extranjero y la escritura, lo extranjero y la poesía tendrán una relación muy particular. Es lo que procuraremos ir viendo a lo largo de este comentario cuyo movimiento será circular, comenzando y terminando en Santiago y hablando, entre uno y otro Santiago, de París y de Manhattan.

¹ Publicado por Biblioteca Ayacucho y Monte Ávila Editores, Caracas, 1995. Este diccionario tuvo por director general a José Ramón Medina y por coordinador académico, a Nelson Osorio.

EL PRIMER SANTIAGO: “EN LUGAR DE SERVIR PARA ALGO”

No quisiera referirme al Santiago anecdótico que se vincula a la figura de un Enrique Lihn joven (“el flaco Lihn”) en el Parque Forestal, en el Bellas Artes y en la calle Ahumada: un Lihn que surge en lo que cuenta, por ejemplo, Enrique Lafourcade acerca de los comienzos de la generación del cincuenta, y que está muy presente también en los recuerdos que escribe Jorge Edwards de su generación. En los relatos de ambos, Lihn, junto a Giaconi y otros, figura –a veces caricaturescamente– como personaje clave, acompañado por una cierta aura de oscuridad, de noches largas, de bohemia y de lecturas de los existencialistas.

Tampoco quisiera detenerme en otra constelación en la que Lihn aparece en ese Santiago de sus primeros tiempos. Es la del *Quebrantahuesos*, un diario mural hecho de recortes y *collages* que se ponía en la calle Ahumada, en el restaurante “El naturista”. Este diario –rescatado en el año 1974 por el primer y único número de la revista *Manuscritos*– creaba notable expectación. Lo hacía un equipo formado espontánea y lúdicamente por Nicanor Parra, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, Jorge Sanhueza y otros. Para lo que nos interesa aquí, cabe destacar que esta colaboración produjo un revuelo público basado en su humor inusitado e irreverente; fue un acontecimiento urbano y cimentó la relación con Nicanor Parra, cuya poesía Lihn fue de los primeros en analizar y celebrar por escrito en los *Anales de la Universidad de Chile*². El acontecimiento público y urbano del *Quebrantahuesos*, popular y festivo, tendría un eco sombrío durante la dictadura y en el mismo lugar, pero rebautizado como *El paseo Ahumada*; a esa obra me referiré al final.

En 1969, Lihn publicaba en Santiago *La musiquilla de las pobres esferas*. Su reputación como poeta, bien establecida en Chile desde su notable libro *La pieza oscura*, había adquirido dimensiones continentales al ganar, en 1966, el premio Casa de las Américas, otorgado a su libro *Poesía de paso*. El premio lo llevó a residir en Cuba un par de años y a volver a Chile muy desencantado del régimen de Fidel Castro. Su defensa pública del poeta Heberto Padilla lo enemistó con Cuba y consiguientemente con los

² Véase Enrique Lihn, *El circo en llamas*, recopilación póstuma de sus ensayos literarios, preparada por Germán Marín. Santiago: Lom, 1996.

partidos de la izquierda chilena de entonces, sin por eso acercarlo a otra facción política. Nadie quiso publicarla en Chile y apareció en la revista *Marcha* de Montevideo³. Nunca fueron felices sus incursiones en la política, caracterizadas por una brevedad más bien escandalosa, y por los extremos de la disidencia.

En 1969, *La musiquilla de las pobres esferas* vino a ratificar la importancia de la obra de Enrique Lihn en la poesía chilena. Y no solo esto, sino sobre todo la diferencia de tono que aportaba a una poesía chilena que, en la escena pública y en los medios, seguía teniendo por referentes a Neruda y a Parra y se configuraba –en la generación de Lihn– en torno, principalmente, a él mismo y a Jorge Teillier, sin desconocer a otros. En este punto quisiera dar un testimonio personal de lectura.

Muy recientemente, leyendo un texto sobre Baudelaire y Celan, me encontré con una cita que expresa el peculiar sentimiento que me producía entonces la lectura de Lihn. Dice: “Este hombre ha estado en un lugar que no hay, este hombre conoce una memoria que no logro integrar a mi propia experiencia y un conocimiento catastrófico que yo no puedo comunicar a los demás”⁴. Tal vez por eso, la lectura de Lihn, a quien no conocía personalmente por entonces, ejercía tal atracción sobre la joven que yo era, una joven que creció en un medio muy protegido, pero siempre acechada por sospechas terribles acerca de sí misma y de su propio entorno. La cita que he hecho es una definición del trauma. Tal vez el tono propio de la poesía de Enrique Lihn tenga que ver con una particular relación con un trauma que no es solo personal.

En años de su madurez, como se puede ver en el libro de Pedro Lastra *Conversaciones con Enrique Lihn*, el poeta no hablaba solo de “neurosis”, sino que solía agregar también el neologismo “sociosis”, lo que extendía el malestar desde lo personal a lo social. No creo equivocarme demasiado si digo que una gran parte de la curiosa atracción de una poesía como la de Lihn radica precisamente en esa relación profunda con lo traumático: con

³ Posteriormente se publicó en Santiago, en la revista *Mensaje*. Véase nuevamente *El circo en llamas*.

⁴ Definición de trauma, de Avital Ronell, citada por Ulrich Baer en *Remnants of Song-Trauma and the experience of modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan*, Stanford: Stanford University Press, 2000.

lo traumático del marco de valores entonces vigente, en el cual fue educado, y con algo traumático de la sociedad en que le tocó vivir, la nuestra. Pienso que en la sospecha de esa “horrible verdad” –nunca totalmente alcanzada– hay una clave también del atractivo de la poesía lihneana para las generaciones más jóvenes.

En la escena poética de entonces, la poesía de Lihn aportaba un conocimiento catastrófico y trágico, cuyo antecedente en la poesía chilena está en *Residencia en la Tierra*, pero cuya radical ironía, distanciamiento y autocuestionamiento constantes se encuentran en *Poemas y Antipoemas* de Parra. Es decir, en el tono de Lihn se unen dos elementos que parecen imposibles de imbricar: uno, el dramatismo feroz de *Residencia en la Tierra* y, otro, la ironía, igualmente feroz, que se le opone desde *Poemas y Antipoemas*. La tensión que esta dualidad puede crear dentro de un texto era para mí en esa época (y sigue siendo, creo) una de las claves de la poesía de Lihn: es decir, su capacidad de mantener toda la fuerza del *pathos* y, al mismo tiempo, mirarse en esa situación y aplicarle la autoironía y la autodescalificación siempre. Creo que esa unión era lo que hacía de la poesía de Lihn algo tan increíble. El lugar de la experiencia y de las emociones que configuraban los poemas de Lihn se encontraba inexplorado hasta entonces en la poesía de Chile.

De 1969 hasta ahora hemos leído mucho. El sentimiento de entonces, el tirono que no se habría sabido explicar, lo atribuyo ahora a que la poesía de Lihn daba cuenta de una crisis que se analizó mucho más tarde bajo el nombre de la desaparición de “los grandes relatos”. Daba cuenta en ese momento de una ruptura que luego se reconocería como generalizada: la de un horizonte moral compartido, cualquiera que éste fuese. La línea del horizonte, en la poesía de Lihn, era trazada por sus textos. Su lugar propio solo era el de la escritura: “días de mi escritura, solar del extranjero”, dice uno de los versos de su famoso poema “Porque escribí”. La línea del horizonte no tenía un marco de referencia para trazarse, una validación en ninguna parte que no fuera la escritura misma. Se trataba de una escritura que debía validarse sola, porque los marcos de referencia se veían, desde ella, como falsos: meros tinglados que se utilizan por conveniencia. Por lo tanto, en esta poesía hay un constante desenmascaramiento del sujeto propio y de los marcos a los que apela para adscribirse.

La experiencia propia, entonces, se sostiene solo en la literatura. Para el prólogo a *Álbum de toda especie de poemas*, una antología publicada en España, Enrique Lihn escribió, tres meses antes de morir, una frase que yo

puse en la contraportada de su póstumo *Diario de muerte*: “La literatura, que es la precariedad misma, no debe engañar”. Ese cuidado por no engañar ni engañarse, esa vigilancia de la propia palabra, el rechazo a cuanto la poesía pueda tener de pretensión, el texto que teje y desteje su propio engaño a la vista del lector son característicos de la poesía de Lihn.

En contraste con Jorge Teillier, otro gran poeta de su generación, no hay en la poesía de Lihn recurso posible a un lugar de origen, a los lares, a lugares felices que provocan nostalgias. En Teillier, tales lugares se ubican tal vez en la imaginación, en la infancia o en el sur: son lugares que se visitan en la poesía. En el caso de la poesía urbana de Lihn, sin embargo, tales lugares no existen; su fuente, como la de la mística negativa, está cegada, y es el opuesto exacto de la que “corre y mana/aunque es de noche”, como escribió San Juan de la Cruz. Las fuentes del pensamiento, del sentimiento y de la felicidad están secas. De esa conciencia se nutre y se hace una poesía en la que se vive solo de la escritura. Del dramatismo de esta situación quisiera dar cuenta –más o menos al sesgo– en un excursus que tiene que ver con “alas”.

EXCURSO: “¿Y QUÉ HACER / CON ESTE MUÑÓN DE ALAS?”⁵

En su póstumo *Diario de muerte*, el poema irónico “Todavía aleteo” hace alusión a otro muy famoso de Baudelaire sobre la condición del poeta en la era moderna. Sus versos iniciales y finales dicen así:

Todavía aleteo
con el pescuezo torcido y las alas en desorden
(...)
déjenme acabarme en mi ley
no en la des *hommes des équipages*.

El subtexto, más que reconocible, es el soneto de Baudelaire “L’albatros”, que cito parcialmente:

⁵ De *Escrito en Cuba*. México: Ediciones Era, 1969.

Souvent, pour s'amuser, les hommes d' équipage
prennent des albatros, vastes oiseaux des mers(...).

Le pòete est semblable au prince des nuées
qui hante la tempête et se rit de l'archer;
exilé sur le sol au milieu des huées,
ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Aquí Lihn se está riendo, en el lecho de muerte, de la referencia a Baudelaire, de sí mismo y de la torpeza de la poesía, unas enormes alas que le fueron dadas “en lugar de servir para algo”, como señala en el poema “Porque escribí”. Si a ello se suman algunos versos de *La Musiquilla de las pobres esferas* –y el título mismo del libro, por cierto– la degradación de la poesía en un mundo de “tripulantes”, de *hommes d' équipage*, de gente “en pie de guerra”, deja al poeta “en pie de poesía, en pie de nada”, y es motivo de ironía respecto al propio quehacer. El poeta es alguien que no calza en el mundo moderno, alguien que lleva su don –la poesía– como algo que ya no sirve para volar y que solo impide hacer los movimientos básicos, fáciles para los demás.

La poesía tiene al menos otro muy famoso *albatross*, esta vez con dos eses, porque está escrito en inglés: es el de “Rhyme of the Ancient Mariner” de Samuel Taylor Coleridge. En ese poema, los tripulantes cargan con la culpa de haber matado al enorme pájaro y su condena es llevarlo colgado al cuello: la historia del viejo marinero es la de ese castigo. Las asociaciones de ideas en torno a las alas llevan de vuelta a la poesía de Lihn. En ésta, la condición del poeta ha pasado a ser, como dice en *Escrito en Cuba*, “un muñón de alas”, un dolorido recuerdo del vuelo poético, un miembro fantasma que se siente en su ausencia: es la pasión de esa ausencia uno de los elementos del intenso *pathos* que subyace en la ironía de Lihn.

El desencantamiento del mundo, para usar la frase famosa de Max Weber, tuvo consecuencias para la poesía. La poesía es un enorme pájaro muerto que se lleva colgado al cuello como una maldición; un estorbo cotidiano o –peor todavía– un “muñón de alas” donde se siente –como si estuviera– un miembro fantasma, un ala de otros tiempos. Y el poeta está de más en un mundo de tripulantes rudos y disciplinados. Aquí terminaría este excursus más o menos delirante sobre las alas si no fuera necesario recordar la última petición del poeta: “Déjeme acabarme en mi ley/no en la *des hommes d' équipage*”. Y en esa ley murió.

NUNCA SALÍ DEL HORROROSO CHILE

Nunca salí del horroroso Chile
 mis viajes, que no son imaginarios
 tardíos, sí –momentos de un momento–
 no me desarraigaron del eriazo
 remoto y presuntuoso
 Nunca salí del habla que el Liceo Alemán
 me infligió en sus dos patios como en un regimiento
 mordiendo con ella el polvo de un exilio imposible
 Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor:
 el miedo de perder con la lengua materna
 toda la realidad. Nunca salí de nada.

Este poema –escrito, como dijimos, en Manhattan, lo que aparentemente desmiente su primer verso– es uno de los más citados de Lihn. Lo traigo a colación sobre todo por su mención del habla, y de un habla como la de patios de regimiento: de un habla como de un sistema de pensamiento mezquino, cerrado sobre sí mismo, enclaustrado. Infligido como un castigo. Colegio, regimiento, patios. La limitación de un habla normativa y arrogante, que “desprecia cuanto ignora” para recordar un verso de Antonio Machado sobre Castilla. Un habla en la que muchos quedaban presos “porque no tenían otra”⁶.

La visión de Chile como patio es algo que, curiosamente, se repite en la generación del cincuenta. El primer libro de Jorge Edwards se llamó *El patio*, y *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso, tiene entre sus motivos fundamentales los “patios inexorables” que van reapareciendo en las más diversas situaciones.

Un “eriazo remoto y presuntuoso”, cerrado sobre sí mismo en una serie de patios, un lugar de fronteras, represivo y angustioso... La visión del Chile urbano que presenta la poesía de Lihn se remonta a un clima intelectual y moral que fijaba por entonces los límites de un imaginario chileno urbano. Para caracterizarlo, me remito a fragmentos del poema “Bella época”⁷:

⁶ Así lo dice Beatriz Sarlo de una maestra argentina de los años veinte en *La máquina cultural, Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998, p. 279.

⁷ De *Poesía de paso*. La Habana: Casa de las Américas, Colección Premio, 1966.

Los que vivimos en la ignorancia de las personas mayores sumada
 a nuestra propia ignorancia,
 en su temor a la noche y al sexo alimentado de una vieja amargura
 (...)

Sí, verdaderamente hijos de la buena voluntad, del más cálido y riguroso
 estoicismo. Pero, ¿no es esto una prueba de amor, el reconocimiento
 del dolor silencioso que nos envuelve a todos?
 Se transmite, junto a la mecedora y el reloj de pared, esta inclinación hacia
 la mutua ignorancia,
 El hábito del claustro en que cada cual prueba, solitariamente, su propia
 amargura
 (...)

los que nos educamos en esta especie de amor a lo divino, en el peso de la
 predestinación y en el aseo de las uñas,
 (...)

bajo un disfraz crecedor con las alas hasta el suelo
 (...)

oprimidos en el corazón. Adelgazados en la sangre. Caldeados en el
 aliento.

Nótese otra aparición de las alas en este poema. El cerrojo puesto a estos patios estuvo presente en la generación de Lihn y en las posteriores. (Muchos años más tarde, un poeta más joven, Diego Maquieira, escribirá: “Nos criaron pa’trás padre / bien educados, sin imaginación / y malos para la cama”).

Los poemas que se refieren –rencorosamente– a la infancia y a la crianza chilena son indispensables para comprender en todo su alcance las curiosas relaciones que Lihn sostendrá con las ciudades extranjeras. Me refiero a las ciudades de sus viajes, “que no son imaginarios”, pero que nunca tendrán suficiente realidad para un fantasma. Esta última frase viene de otro poema de Lihn sobre la infancia: el que da título al que llamaba su “primer libro de poemas”, *La pieza oscura*⁸, y proporciona también claves para entender la condición traumática de una poesía que habla de “una memoria que no logro integrar a mi propia experiencia y un conocimiento catastrófico que yo no puedo comunicar a los demás...”.

⁸ Los anteriores, dijo alguna vez, eran meras recopilaciones...

Esa memoria traumatizada y traumatizante, ese conocimiento catastrófico podrían ser parte de una buena descripción de la poesía de Enrique Lihn. A lo que agregaría, en este punto, las palabras de uno de sus primeros críticos, Jorge Elliot: “el murmullo subterráneo, subjetivo, subsexo, subansia, que la recorre (...), que nos deja con nuestra mortalidad anudada en el cuello y nuestra carne temblorosa, amarrada a la vida, a la angustia de sus deseos”. El “sub” que se reitera aquí apunta a la zona de la sensibilidad donde se ubica el *pathos* de toda la poesía de Lihn.

NADA ES BASTANTE REAL PARA UN FANTASMA

La pieza oscura es otro espacio cerrado, como los patios o los invernaderos tan presentes en la primera poesía de Lihn. Citaré algunos versos de ese poema, largo y potente, que trata del juego de la “pieza oscura” entre niños de distinto sexo. En el juego, van descubriendo en sí mismos sensaciones que no conocían. Y entonces, en algún momento, hay una revelación, un *shock*: “Yo caí de rodillas, como si hubiera envejecido de golpe, presa de dulce, de empalagoso pánico/como si hubiera conocido, más allá del amor en la flor de su edad, la crueldad del corazón en el fruto del amor, la corrupción del fruto y luego... el carozo sangriento, afiebrado y seco”. La rueda del tiempo se detuvo en ese momento, y “dio unas vueltas en falso como en una edad anterior a la invención de la rueda/en el sentido de las manecillas del reloj y en su contrasentido...”. El niño y quien habla, recordándolo en el poema, no siguieron del todo al tiempo cuando este volvió a “volar en la buena dirección”. Cito los versos finales:

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.

El encuentro abrumador de una experiencia que sobrepasa al sujeto, que lo “sobreepone” y lo “revela” como a una fotografía, lo hace avanzar vertiginosamente y detenerse al mismo tiempo: la instantaneidad de esa primera

experiencia marcará para siempre las siguientes con un paradójico *déjà vu* y, con él, con un vaciamiento de la realidad, siempre insuficiente en relación con ese primer presagio imposible. El Lihn moribundo, con la feroz ironía de su mirada final, recordará éste como “uno de los momentos que improntaron la memoria /con impresiones desafortunadas”, y usará hasta la palabra “místico” para referirse a “una primera polución/mucho más mística que la primera comunión”, en un poema que recupera a la misma “prima Isabel” de *La pieza oscura*⁹ y en un giro de trescientos sesenta grados por parte de la “vieja rueda –símbolo de la vida” que aparecía en el primer texto. “Nunca salí de nada”. Se vuelve a la misma escena –de otra manera– en *La pieza oscura* y en *Diario de muerte*.

“Nada es bastante real para un fantasma”. Como las experiencias eróticas, las experiencias de viaje de Lihn adolecerán, finalmente, de una peculiar falta de realidad, y su “poesía situada”, escrita en las ciudades extranjeras, estará también –y firmemente– situada en un trauma, cultural esta vez. La descripción de ese trauma puede, curiosamente, intentarse en términos bastante similares al del trauma erótico.

La exposición muy temprana a las imágenes y a las palabras, el *shock* de los “imposibles presagios” de una cultura desproporcionadamente poderosa, que genera impresiones desafortunadas y el más desafortunado deseo, es lo que condicionará para este “poeta y extranjero” la experiencia del viaje, a la vez deseosa y desencantada. La memoria, a la que llamará en otro poema “reconocido sitio de lo no vivido”¹⁰, será a la vez clave, barrera y espejo deformante de una experiencia de viaje recorrida, de punta a cabo, por fantasmas. Las ciudades se harán imágenes, como dice el título de uno de los poemas de *Poesía de paso*: en muchos de los textos aparecen las reproducciones de los cuadros que veía de niño en el gabinete de su abuela materna, su “abuela de escribir –máquina mía” nombrada en “Bella época”, el poema antes citado, y que reaparecería luego en *La musiquilla de las pobres esferas*. “El poeta de paso” –dijo Lihn, siempre más lúcido que quienes queremos comentarlo– “no conocerá nunca Europa: se limitará a

⁹ Se trata del primer poema de *Diario de muerte* [Nada tiene que ver el dolor con el dolor...]. Este libro póstumo, cuyos poemas fueron reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adriana Valdés, se publicó en Santiago: Editorial Universitaria, 1989.

¹⁰ “Por tu nombre”, de *Por fuerza mayor* (Barcelona: Ocnos, 1975).

recorrerla, separado de ella como por un cristal de seguridad, una galería de imágenes”¹¹.

CIUDADES SON IMÁGENES

Enrique Lihn, por entonces director de la Revista de Arte de la Universidad de Chile, viajó por primera vez a Europa a comienzos de los sesenta, haciendo uso de una beca de museología otorgada por la UNESCO –“por arte de birlibirloque”, dice en uno de sus últimos escritos¹². Tenía poco más de treinta años. De ese viaje salieron los poemas de *Poesía de paso*, que lo hicieron conocido en América y en España gracias a la concesión del Premio Casa de las Américas en 1966. En este libro, el hablante es un viajero cuya primera visión de Europa es producida por la memoria: ésta se superpone a los espacios que recorre, transformando el Viejo Continente no en algo que no conoce, sino en algo que se *reconoce* a partir de una informe herencia de lecturas desordenadas y heterogéneas, recuerdos visuales, una tradición de alienación cultural o cultura vicaria. Leo algunos versos del poema “Ciudades”:

Ciudades son imágenes.
 Basta con un cuaderno escolar para hacer
 en su primera infancia:
 extrañeza elevada al cubo de Durero*,
 y un dolor que no alcanza a ser él mismo,
 melancólicamente.
 (...)

Ciudades son lo mismo que perderse en la calle
 de siempre, en esa parte del mundo, nunca en otra.
 (...)

¹¹ Pedro Lastra. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago: Atelier Ediciones, 1990, p. 55. La primera edición, de 1980, apareció en Xalapa (México), bajo el sello de la Universidad Veracruzana, en 1980.

¹² Prólogo a *Álbum de toda especie de poemas*, antología publicada póstumamente (Barcelona: Lumen, 1989).

* El poliedro de Durero (Nota del poeta).

En el gran mundo como en una jaula
afino un instrumento peligroso.

Reconocemos, a estas alturas, ese “dolor que no alcanza a ser él mismo”, y tal vez lo leemos ya en relación con “y no he cumplido aún toda mi edad...”. Entonces, las calles de las ciudades de Europa son “lo mismo que perderse en la calle/de siempre, en esa parte del mundo, nunca en otra”. En *Poesía de paso*, el hablante –su “oscura inexistencia”– es “como la muerte misma: poeta y extranjero”, en un lugar donde “los viejos tejedores de Europa todos juntos/beben, cantan y bailan sólo para sí mismos”¹³, y donde “nieva en Bruselas y en tus falsos recuerdos”¹⁴.

Leamos un poema breve, “Muchacha florentina”, pensando en la superposición de imágenes preexistentes en relación con lo que se está viendo en la “realidad”:

El extranjero trae a las ciudades
el cansado recuerdo de sus libros de estampas, ese mundo
inconcluso que veía girar,
mitad en sueños por el ojo mismo
de la prohibición –y en la pieza vacía
parpadeaba el recuerdo de otra infancia trágicamente desaparecida–
Y es como si esta muchacha florentina
siempre hubiera preferido ignorarlo
abstraída en su belleza de Alto Renacimiento, camino de Sandro
Botticelli,
las alas en un bolso para la Anunciación, y un gesto de sembrar
luces
equidistantes
en las colinas de la alegoría
inabordables.

“El cansado recuerdo de sus libros de estampas”, dice el poema. Traigo a colación otra vez el verso aquel sobre la memoria, “reconocido sitio de lo no vivido”, que es además lo que, de una u otra manera, aísla al hablante

¹³ “Marketplace”, en *Poesía de paso*, op. cit.

¹⁴ “Nieve”, en *Poesía de paso*, op. cit.

de su presente irrepetible, se lo escamotea y, junto con protegerlo del *shock* del presente y de los terrores de lo nuevo en el viaje, lo remite siempre a las imágenes anteriores, a las improntas desafortunadas de una memoria infantil. Es el lugar de las imágenes culturales que permiten dar por visto y procesado lo que uno está viendo; pero, por otro lado, es también el escamoteo de la muchacha florentina que pasa muy brevemente por este poema, con “las alas en un bolso para la Anunciación”, ángel posible, un momento antes de manifestarse —y muchos años después de cualquier posibilidad de ser real. El hablante la remite —inabordable— a las colinas de la alegoría pictórica, de cuya inaccesibilidad se tiñe. Es decir, el poema habla de una experiencia que es, a la vez, la negación de la experiencia.

Este hecho interesa también en relación con los poemas eróticos, como por ejemplo, los muy buenos del libro *Al bello aparecer de este lucero* (1983). La “noticia preliminar” de Pedro Lastra para ese libro lo dice inmejorablemente: “doble seducción: la de un referente (posible) que lo atrae hasta el borde de un vacío que desearía llenar, y la de un distanciamiento que lo niega mediante el reenvío irónico a la literatura”¹⁵. Si se lee “imagen”, en vez de “literatura”, estas palabras podrían describir muy bien una lectura posible de “Muchacha florentina”.

Volviendo al poema “Ciudades”, éste termina con versos para mí inolvidables: “En el gran mundo como en una jaula/afino un instrumento peligroso”. Se vinculan con el final de otro poema: “Una nota estridente, una sola:/estoy vivo”. El instrumento peligroso es, por cierto, la escritura: la misma que da la nota estridente. Dicho de manera muy rápida: la manifestación de la vida de este hablante viajero —el punto de apoyo de su vida— es una sola acción, la escritura. En un poema que resume a la vez su ética y su poética —el tan citado “Porque escribí”— el lugar del poeta, el “solar del extranjero”, no es un espacio, sino apenas un tiempo, unos “días de mi escritura” en una frase intercalada entre guiones: “días de mi escritura, solar del extranjero”.

¹⁵ *Al bello aparecer de este lucero*, Hanover: Ediciones del Norte, 1983.

PIES QUE DEJÉ EN PARÍS

El último poema de *Poesía de paso* al que me referiré aquí es “Pies que dejé en París”, texto que tenazmente se me junta en la memoria con otro del posterior *París, situación irregular*.

*Pies que dejé en París*¹⁶

Pies que dejé en París a fuerza de vagar
religiosamente por esas calles sombrías.
La ciudad me decía no eres nada
a cada vuelta de sus diez mil esquinas,
y yo: eres bella, a media lengua, hundiéndome
otro poco en el polvo deletéreo:
nieve a manera de retribución,
y en la boca un sabor a papas fritas.

*(Anciana de París)*¹⁷

Anciana de París que cierras al atardecer tu ventana inimaginable,
ten piedad de mi amor por esta ciudad que, como tú, no me reconoce.

Leyendo estos dos poemas (el segundo, en rigor, un fragmento en prosa de *París, situación irregular*), vuelve a venir a la memoria Baudelaire, uno de los poetas referenciales de Lihn, como pudimos ver por la mención del poema “El albatros”. Baudelaire, poeta de París y de las ciudades por excelencia, tantas veces llamado –en parte por eso– el primer poeta moderno. Poeta de París en tiempos en que la ciudad era, según la célebre frase de Walter Benjamin, la capital del siglo diecinueve... Poeta de un *shock* urbano, de una manera nueva de experimentar las ciudades.

Quizás todos tenemos en la mente el célebre texto *À une passante*, que habla del “amor a última vista” a que se refería Benjamin, un deseo instantáneo cuyo escenario es una calle de París. Una mujer majestuosa, de luto, que levanta apenas el borde de su vestido, hace sentir al poeta parisino, con una sola mirada de sus ojos, “el cielo y el huracán latente / el dolor que

¹⁶ De *Poesía de paso*, op. cit.

¹⁷ De *París, situación irregular*. Santiago: Aconcagua, 1977.

fascina y el placer que destroza”. El encuentro amoroso es un “relámpago en las tinieblas”. La belleza de la mujer a quien “yo habría amado” es irremediabilmente fugitiva. La intensidad del momento depende de su fugacidad. Según una sagaz observación, se trata de un amor cuyo cumplimiento se niega, pero más que negarse “*is spared*”¹⁸, es decir, se le ahorra al hablante: un amor incompatible con una historia y sus vicisitudes, un amor instantáneo agotado en el mismo momento en que surge. No puede ser de otro modo: la *passante* es eso, alguien que pasa; como la “Muchacha florentina” de Lihn, a la que ya hicimos referencia. No sé si pensar que el título del libro *Poesía de paso*, al que pertenece el poema “Pies que déjé en París”, podría tener también un trasfondo baudelaireano.

El sujeto poético de Lihn, al referirse a París, se asemeja al de Baudelaire en la fascinación –y en el horror– que le provoca la ciudad. Como la de Baudelaire, su poesía está escrita al nivel de la calle; el poeta no está a una altura olímpica. Por el contrario, se bajó del Olimpo, como pide uno de los antipoemas de Parra. Lihn extrema esta noción de la poesía en la calle y hace incluso de la calle –y su movilidad, su *shock*– la escena de la operación de la escritura. Un fragmento de *París, situación irregular* –libro en que los versos y la prosa se alternan, en un formato que hace recordar el diario de vida¹⁹–, muestra a un poeta que no solo pasa por la calle, sino que de hecho escribe en ella:

La escritura móvil

No puedo seguir escribiendo en medio de la movilidad de esta escritura que se empeña en rehusarse a dar dos pasos consecutivos, demasiado movediza.

Escribir para que nadie lo haga en lugar de uno (...)

La escritura continua que brota de sus propios desplazamientos sin reconocer en ese espacio lugares de preferencia, sitios privilegiados (...) palabras que se desplazan continuamente incurriendo en todas las discontinuidades, subiendo o bajando de un nivel a otro, abarcando varios espacios a la vez con las consiguientes dificultades para avanzar, razonablemente, en alguna dirección.

¹⁸ Ulrich Baer, op. cit.

¹⁹ Como lo hace notar Carmen Foxley en su prólogo y destaca a su vez Pedro Lastra en su “noticia preliminar” de *Al bello aparecer de este lucero*.

En algún otro pasaje del mismo libro, una frase muy expresiva explica mejor lo de escribir para “que nadie lo haga en lugar de uno”. Se trata de marcar territorios, pero no los del prestigioso *flâneur* de Baudelaire; los de Lihn se van demarcando mediante la escritura, en un uso que compara el de ésta al que hacen los perros vagos de sus propios orines. Esa nota extrema –nada rara en Lihn²⁰– señala el abismo que se abre entre el personaje poético baudelaireano y los que adopta Lihn en *París, situación irregular*. Escribir literalmente en la calle, como en la expresión “quedar en la calle”: la *situación irregular* que se menciona en el título del libro alude precisamente a carecer de un domicilio, a ser algo más extremo que un extranjero: alguien que no tiene nada que hacer allí.

El *flâneur* de Lihn es, en una palabra despectiva francesa que él solía repetir, un *flâneur méteque*, un extranjero a punto de ser un *sale étranger*, alguien que anda por París y experimenta en forma extrema no solo la experiencia del *shock* urbano, sino también la de un *shock* cultural de síntomas muy particulares. Si volvemos a “Pies que dejé en París” y “Anciana de París” –dos poemas que suelen confundírseme en la memoria, como si fueran uno solo, a pesar de proceder de libros distintos– estos síntomas pueden describirse como los del *shock* del rechazo. Se trata de un rechazo que deja en la memoria una “impronta desafortada”, tanto más cuanto más desafortada y desfasada fue la expectativa que lo generó. El personaje que habla en la mayor parte de los textos de *París, situación irregular* y en los de *Poesía de paso* vuelve –al ir a Europa– a sus orígenes, a la casa materna, a las imágenes primordiales de su propia infancia, a lo que (en algún nivel) considera su pertenencia cultural. Solo que esa pertenencia no es reconocida ni el amor correspondido. “Ten piedad de mi amor por esta ciudad que, como tú, no me reconoce”, le dice a una anciana de París que está cerrando su “ventana inexpugnable.” El *flâneur méteque*, en sus desolados vagabundeos, está paradójicamente sitiando lo inexpugnable, intentando la conquista de lo que solo ilusoriamente fue suyo.

Me parece digna de destacar esa relación latinoamericana con una cultura europea decimonónica, una “Madre patria” a la que se dirigen todas las fantasías y de la que provienen casi todos los recuerdos, pero que sin

²⁰ Recuérdese, por ejemplo, la página que se llena de letras “como un hueso de hormigas...” en *Diario de muerte*.

embargo no reconoce a estos viajeros como suyos. “Nieve a manera de retribución”, dice este desfasado vagabundo que conoce al dedillo el mapa de un París anterior mientras recorre de hecho –y “religiosamente”– una ciudad contemporánea para la que sus recuerdos no lo habían preparado. “La ciudad me dice: no eres nada/y yo, eres bella”, dice el poema, poniendo en escena estos amores edípicos para nada correspondidos, mientras su hablante va hundiéndose cada vez más en un “polvo deletéreo”.

Una de las distancias que separa el París real del de los sueños y los recuerdos inventados es muy básica: el idioma. La relación traumática con la madre fantasmal –la cultura europea decimonónica– se consumaba, en Chile, en una lectura torrencial, apasionada y silenciosa en varias lenguas pero, sobre todo en esta etapa, en francés. Sin embargo, la necesidad de hablar el francés transforma al poeta en un semiafásico y le resta sus poderes propios, que son los de la palabra:

*Los pesados dioses...*²¹

Los pesados dioses toman palco en las nubes.

La tristeza de no poseer este idioma.

La alegría que sienten las palabras al coincidir con su lengua,
ese despliegue de la voz como la cola de un pavo real
después de extrañar todas sus plumas.

La doble pertenencia (recordemos a Rubén Darío: “mi esposa es de mi tierra/mi querida de París”, por ejemplo) revela su penosa hendidura por una parte, y por otra –inesperadamente– la alegría de la lengua propia. Los ejemplos de este hecho se repiten en *París, situación irregular*. Desde ahí se pueden leer versos citados antes, tal vez los del “miedo de perder/con la lengua materna/toda la realidad”: la evidencia –a pesar de los sueños y de las “improntas desafortunadas” del condicionamiento cultural– de una pertenencia irrevocable de la escritura a su propia lengua, de la que dependen, quiéralo el poeta o no, sus posibilidades de despliegue y su “solar” como extranjero, que solo es, como veíamos antes, el del tiempo de su escritura. Esa escritura se vuelve espacio, se espacializa en un verso de *pathos* excelso –“días de mi escritura/solar del extranjero”– pero también en la ironía de delimitar con ella un territorio, como hacen los perros con sus orines.

²¹ De *París, situación irregular*.

Y, para terminar por ahora con el tema de París, unos versos finales de un poema que podría llamarse el “del picado”. Los amores no correspondidos se niegan y se ironizan: “si condesciendes a visitar esta ciudad / no lo hagas como un turista cualquiera / ni menos aún como un condenado a muerte a quien se le ofrece su última cena”, dice este hablante rechazado que se ríe de sí mismo.

PERDER CON LA LENGUA MATERNA TODA LA REALIDAD

Si estábamos hasta ahora en París en cuanto capital del siglo diecinueve, el traslado a Manhattan (ni siquiera a Nueva York, sino a Manhattan) nos lleva indudablemente a la capital del siglo veinte. La experiencia será necesariamente distinta:

*Hipermanhattan*²²

Escrita para otros
 la ciudad con sus mendigos imperiosos
 y yo el analfabeto
 (los hados me caparon del inglés al nacer)
 por la Quinta Avenida, este río del viento
 filudo de Manhattan
 soy un puñado de palabras lectoras
 una hoja que lee su paisaje de letras
 arrastrada del viento, el azaroso.

Si el paraíso terrenal fuera así
 igualmente ilegible
 el infierno sería preferible
 al ruidoso país que nunca rompe
 su silencio, en Babel.

En comparación con París, Manhattan fue “escrito para otros”. El poeta no tiene allí sus referentes culturales. París estaba recubierto de apasionadas lecturas que, por fantasmales que fuesen, daban al menos la ilusión de pertenencia. Manhattan, por el contrario, es la desafiliación cultural y la

²² De *A partir de Manhattan*. Santiago: Ganymedes, 1979.

intemperie, donde el “paisaje de letras” del poeta es “arrastrado del viento, el azaroso”. Si antes la imperfección del francés privaba a la palabra de la oportunidad y del despliegue, ahora el hecho de estar “capado del inglés al nacer” señala una situación extrema: lo escrito es ilegible y el habla se siente solo cómo un ruido. Manhattan, donde se juntan casi todas las lenguas del mundo –Babel– es paradójicamente el lugar de un silencio atrozador. Ni el idioma ni la literatura sirven de protección al hablante.

En “Hipermanhattan” no hay palabras ni imágenes de libros de estampas (estoy recordando “Muchacha florentina”) que sirvan de “escudo protector” o de “cristal de seguridad” ante un *shock* urbano más intenso que el provocado por Europa. (Mal que mal, el de París es un *shock* que se remite a una situación cultural decimonónica, anterior, codificada e hipercodificada). La multitud, en *A partir de Manhattan*, es una experiencia directa, especie de aceleración moderna de la *passante* baudeleriana, que no va por la calle ni al ritmo de su propio caminar sino en el vertiginoso subterráneo, y que no es un rostro, sino “millones de rostros planctónicos”, entre los cuales ninguno alcanza plena visibilidad antes de hundirse en lo desconocido:

En el río del subway

Nunca se ve la misma cara dos veces
en el río del subway.

Millones de rostros planctónicos que se hunden en el centelleo de
la oscuridad

o cristalizan al contacto de la luz fría
de la publicidad

a un extremo y otro de lo desconocido.

Solo la alusión al centelleo recuerda el “relámpago” de la aparición de la *passante*: pero la luz del subterráneo es artificial, y –más aún– es la luz fría de la publicidad. Estamos en otro mundo, una especie de proyección fantasmagórica pero futurista de la multitud. Si el sujeto que percibe París va con “el corazón pintado de amores más antiguos”²³, aquí es alguien que registra algo diferente, que podría ser descrito como el vaciamiento del

²³ De *París, situación irregular*, op. cit.

corazón, despojado de memorias y de referentes, transformado en pura superficie vidriosa donde se reflejan imágenes necesariamente pasajeras.

Nada que ver en la mirada

Un mundo de voyeurs sabe que la mirada
 es sólo un escenario
 donde el espectador se mira en sus fantasmas.
 Un mundo de voyeurs no mira lo que ve,
 sabe que la mirada no es profunda
 y se cuida muy bien de fijarla o clavarla.
 Entre desconocidos aquí nadie mira a nadie.
 No miro a la Gioconda
 ni a Einstein en el subway.
 En eso de mirar hay un peligro inútil.
 Fuera de que no hay nada que ver en la mirada.

El modo de mirar la multitud impide cualquier fijación: “no miro a la Gioconda/ni a Einstein en el subway”. El subterráneo no tiene personajes e impone su manera de mirar, transformando “eso de mirar” en “un peligro inútil”. Sin memoria ni referente, la mirada “no es profunda” y en ella no hay “nada que ver”. Los efectos de profundidad que puedan producirse no son otros que el juego solitario de los propios fantasmas.

Muchos de los retratados en las páginas de *A partir de Manhattan* son pasajeros del subterráneo. Aparte de constituir descripciones concretas de personas particulares, son también toda una experiencia de la relación con la multitud. En ella, la calle —que algo mantenía de natural— ha sido reemplazada por el subterráneo como espacio urbano. Sus transeúntes, sentados, miran con “ojos pálidos del color de esa llama que (los) fascina/fría en el subway”; “miran lo que no ven, pero lo hacen/con indiferencia boreal/sin imaginar que esas imágenes son su ceguera”²⁴. Viajan en ese río heraclítico “flores de la muerte”²⁵, como la vieja, o “llamas frías en un vaso de escarcha”, como la monja; “pequeñas formas de nada que toma al cristalizar/la ráfaga...”, ésa, seguramente, del azaroso viento al que se

²⁴ “Monja en el subway”.

²⁵ “Vieja en el subway”.

hacia referencia en otro poema citado aquí. Lo hacen “sin imaginar que esas imágenes son su ceguera” –verso que remite al fascinante tema de la civilización de la imagen, que se suma al de la aceleración de lo urbano y al vaciamiento de las subjetividades para trazar una fisonomía rigurosamente contemporánea de Manhattan.

No habría tiempo para entrar aquí en el vertiginoso tema de la imagen, pero sí tal vez para dejar memoria de dos poemas de este libro donde se trabaja a la inmisericorde manera de Lihn. Uno de ellos es “Versos para ilustrar unas fotografías de San Antonio de Atitlán”, cuyos indígenas “no viven tan lejos de los Estados Unidos²⁶/ni tan cerca de la inminencia de la carretera que avanza por los pueblos de la ribera/con el mensaje de la civilización/un grupo de turistas (...)”. El otro se llama “T.V.” y se explica por sí solo, sobre todo cuando se lee en relación con los poemas del subterráneo a los que nos hemos estado refiriendo:

T. V.

Como los primitivos junto al fuego el rebaño se arremansa atomizado
 en la noche de las cincuenta estrellas, junto a la televisión en colores.
 De esa llama sólo se salvan los cuerpos.
 En cada hogar una familia a medio elaborar clava sus ojos de vidrio
 en el pequeño horno crematorio donde se abrasan los sueños.
 La antiséptica caja de Pandora
 de la que brotan ofrecidos a la extinción del deseo
 meros objetos de consumo
 en lugar de signos, marcas de fábrica,
 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 en el momento de arder.

En Manhattan, y en torno a Manhattan, se encuentra una experiencia absolutamente contemporánea de la multitud. La conciencia poética de la muchedumbre comenzaba en el siglo diecinueve, en París, con Baudelaire.

²⁶ Por supuesto, otros ecos de Darío: “tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos”.

En el Manhattan de Lihn se agrega la de la modificación de las formas contemporáneas de percepción, producida por la aceleración hasta un punto antes inimaginable, por lo multitudinario a escala gigantesca, y por un vaciamiento de las subjetividades que afecta directamente a la posibilidad misma de una conciencia individual, en que las imágenes no sean una proliferación prefabricada que impide toda experiencia. Hay, en este libro, un hablante no por atormentado menos lúcido, que reconoce en otros y en sí mismo, claramente, la posibilidad de que su propia conciencia no sea tan singular como él cree. Pienso yo que ése es uno de los temblores que se entregan en los poemas de *A partir de Manhattan*.

EL PASEO AHUMADA: DEFLECTOR DE TODAS NUESTRAS IDENTIDADES

Terminaremos este periplo de vuelta en Santiago. Prometíamos al comienzo de estas páginas un giro de 360 grados y una vuelta al inicio o a uno de los lugares de los inicios: a lo que era calle Ahumada y que durante la dictadura pasó a llamarse Paseo Ahumada. Así se denomina también una obra de Lihn publicada en 1983 en papel de diario por las ediciones Minga. Fue una minga, efectivamente: un trabajo colectivo en el que Lihn hizo los textos, Paz Errázuriz las fotografías, Óscar (“Cacho”) Gacitúa la visualización y Germán Arestizábal los dibujos.

Enrique Lihn se paró en el propio Paseo Ahumada y en plena dictadura a leer los feroces textos de esta publicación adoptando los gestos de “El pingüino”, uno de los parias que aparece como personaje en esos poemas. Se lo llevaron preso, naturalmente, y junto con él quisieron ir muchos amigos que lo estaban escuchando. Entre ellos, la pintora Roser Bru. Por lo que contaron Enrique y Roser, en la primera comisaría lo trataron bien: el teniente de guardia era lector de sus poemas y había caído —como la muchacha del poema “Porque escribí”— “en otro mundo a sus pies”. Fue una circunstancia muy afortunada, un inesperado derecho de autor...

Uno de los textos de *El paseo Ahumada* se llama “Canto General”. Me parece por lo menos curioso hacer una breve referencia a este poema. Comienza con el verso “Mi canto particular (que te interprete, pingüino), producto de la recesión y de otras restricciones...” y pone en escena, como hablante, a un “minusválido de la canción”, un vendedor ambulante que huye de la policía, alguien que “guarda cama de sólo pensar en el río y de

pensar en el río a esos cuerpos cortados que derivan hacia su segunda muerte/la muerte de sus nombres en el mar/anonimato en grande y for ever”.

Pregunta:

“¿con qué ropa subir ahora al Machu Picchu
y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia...?”

En los años ochenta –y al contrario del famoso “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” nerudiano– Lihn dice: “en una lengua muda tendría que cantar y que no generalizara (...) en una lengua de plástico intrínsecamente amordazada y por supuesto desechable...” Tal vez *made in Taiwan*, como las baratijas del Paseo Ahumada de entonces. Porque –dirá en 1987– “como ciudadanos de un mundo fascistoide estamos contaminados de lo que repudiamos”²⁷.

El segundo Santiago, el Santiago final de Lihn, el Santiago donde murió sin siquiera saber que habría un plebiscito y que ganaría el “no”, es una ciudad esperpéntica y dolorosa. Habría mucho que decir sobre el contraste entre este Santiago y el del *Quebrantahuesos*. Lo dejo para otra ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

- Baer, Ulrich. *Remnants of Song- Trauma and the experience of modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1972.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo, Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972, segunda edición, 1980.
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona, Seix-Barral, 1970.
- Edwards, Jorge. *El patio*. Santiago: Imp Carmelo Soria, 1952 (Hay ediciones posteriores).
- Elliot, Jorge. “Prólogo”, en Enrique Lihn, *La pieza oscura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1963.
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago: Atelier Ediciones, 1990, p. 55. La primera edición, de 1980, apareció en Xalapa (México), bajo el sello de la Universidad Veracruzana, en 1980.
- Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1963.

²⁷ Enrique Lihn, *El circo en llamas*, op. cit., p. 501.

- _____ *Poesía de paso*. La Habana: Casa de las Américas (Colección Premio), 1966.
- _____ *Escrito en Cuba*. México, D.F.: Ediciones Era, 1969.
- _____ *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.
- _____ *Por fuerza mayor*. Barcelona: Ocnos, 1975.
- _____ *París, situación irregular*. Santiago de Chile: Aconcagua, 1977.
- _____ *A partir de Manhattan*. Valparaíso, Chile: Ganymedes, 1979.
- _____ *El Paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Minga, 1983 (Segunda edición, Santiago: Universidad Diego Portales, 2004).
- _____ *Al bello aparecer de este lucero*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1983.
- _____ *La aparición de la Virgen*. Texto y dibujos de Enrique Lihn. Santiago de Chile: Cuadernos de Libre (E)lección, 1987.
- _____ *Diario de muerte*. Textos reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adriana Valdés. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989.
- _____ *Album de toda especie de poemas* (Antología). Barcelona: Editorial Lumen, 1989. Prólogo de Enrique Lihn.
- _____ *El circo en llamas*. Recopilación póstuma de sus ensayos literarios preparada por Germán Marín. Santiago: Lom, 1996.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra* (1925-1935). Madrid: Ediciones del Árbol (Cruz y Raya, 1935. 2 vols. [Edición crítica d Hernán Loyola, Madrid: Ediciones Cátedra, 1987, 1991).
- _____ *Canto general*. Edición anotada de Enrico Mario Santi. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- Parra, Nicanor. *Poemas y antipoemas*. Santiago de Chile: Nascimento, 1953.
- Parra, Lihn, Jodorowsky, Sanhueza, Berti. “El Quebrantahuesos”, en *Manuscritos*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Departamento de Estudios Humanísticos, Sede Occidente, 1975.
- Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural, Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- Valdés, Adriana. “Enrique Lihn”. *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (DELAL). Ed. José Ramón Medina y Nelson Osorio. Caracas: Biblioteca Ayacucho y Monte Ávila Editores, 1995, tres volúmenes. Vol. 2.