

TERRITORIOS DE LA HISTORIA

Alicia Borinsky
Boston University

Recorrer la poesía de Enrique Lihn impone el reconocimiento de la historia en su capacidad de minúsculas, su vigencia como fundadora de la escritura, la modesta y a la vez alta elocuencia de los detalles en tanto sustrato de lo cotidiano.

Son los rasgos enigmáticos de la palabra pública en su proliferación los que van enhebrando una concepción insistente ante materialista de lo poético sin caer nunca en la complacencia de aquellos para quienes materialismo implica cómoda distancia entre el objeto y sus figuraciones. Por el contrario, el vínculo que une lo dicho con la historia que refiere en sistema generador de espejismos donde las diferencias urden una trama reconocible como metáfora:

*Las cosas son las dueñas de su propio sentido que en circunstancias normales
las rodea en silencio, pero ninguna escapa
a las inflexiones de la escritura de un loco.
En resumidas cuentas, todo habla de ti
por boca de una inmensa metáfora
que se confunde con todo.*

(de *Estación de los Desamparados*¹)

Hablar de algo y ser hablado por ese algo son categorías sólo distinguibles en la momentaneidad de un conocimiento equívoco. Tal es el "materialismo" de Lihn. Se trata de una escritura que niega privilegio a la palabra poética como escindida del avatar de lo evocado y que, al confundirla con sus objetos, le hace perder especificidad, la torna democrática por la plurivalencia de sus contornos.

¿Qué cuenta, entonces, lo contado por la poesía? En parte, su propio viaje desacralizador, viaje *comentario* donde el rechazo de fronteras para el poema tiende a crear una naturalidad de expresión con una definida nostalgia de la palabra como conversación:

*Espero que estos poemas hayan sido escritos
por fuerza mayor, con las insuficiencias del caso.
Pude haber fracasado, pero no me perdonaría
si lo hubiera hecho más allá de los límites
de una cierta sinceridad que incluso le está permitida a las palabras,*

¹Enrique Lihn, *Estación de los desamparados* (México Premio Editora, 1982) p. 58.

*y pocas veces creí que pudiera reescribir una tan vieja expresión
así, de una manera natural.*

(...) (de *Por fuerza mayor*)²

La energía que impulsa a la escritura y es impulsada por la escritura desea suscitarse *por fuerza mayor*, en una expresión que aúna la noción de algo que rige lo escrito y que es parte de un campo cotidiano indefinido. "Las insuficiencias del caso" son un modo de nombrar el marco que esas circunstancias de control imponen al poema. Es poesía nacida de circunstancias, un *caso*, un hecho más en el campo de tensiones que gobierna el universo. El uso del lugar común *del caso* implica una negativa a ceder a la noción de que lo poético y lo original son indispensablemente complementarios. Como la frase *por fuerza mayor, del caso* crea una suerte de pobreza para el texto, lo convierte en propiedad colectiva gracias a un lenguaje sin afirmación de individualidad. Acaso sea esa la sinceridad "que incluso le está permitida a las palabras", un ejercicio de enunciados cuya claridad parece inmediata a quien lee y que, sin embargo preserva celosamente para sí el enigma de su repetición sin perder nunca capacidad denotativa.

Naturalidad contada por la poesía. Naturalidad como horizonte poético. El efecto de cercanía, de familiaridad extrema producida por la poesía de Lihn, conlleva la virtualidad de un lector que participa en el poema reconociéndose en sus lugares comunes, siguiendo el ritmo de lo escrito con el placer de quien regresa. Ese *haber estado allí* es una celebración de amistad con la palabra en tanto necesidad, no sorpresa.

La hipótesis del diálogo rescata al *yo* que articula la poesía de Lihn del confesionalismo o el autobiografismo glorificado³. En la ficción que figura al lector hay suficiente flexibilidad para que el lector pase la barrera que lo convierte en *tú* para verse en el *yo* que habla. Al soñarse fuente de la enunciación poética libera a la anécdota de la unicidad que la conectaría a un *yo* biográficamente discernible. Este espejismo en la interlocución no es el resultado de un juego prenominal de experimentación con el lenguaje que pretenda mostrar el andamiaje que lo sostiene. Surge, por el contrario, de una suerte de invisibilidad de las palabras como tales, de una neutralización de su presencia dada por la insistencia con que los lugares comunes elaboran los sobreentendidos de la amistad.

El pacto entre productor y receptor del poema ofrece la hipótesis de la experiencia como origen del vínculo. Si bien esa experiencia es flotante y variada en la diversa producción poética de Lihn, su signo es la inminencia del tiempo real como precipitante de la vejez:

(...)

*Esta cara que miro en la oscuridad en el espejo
es la de un condenado sin apelación
a una maldita vejez, y todavía juego*

²Enrique Lihn, *Por fuerza mayor* (España Barral Editores, 1975) p.

³Vuelvo, más adelante, al tema de las relaciones de los textos de Lihn con una literatura contrastante. Me refiero, en este momento a la tendencia presente en la poesía de Neruda, por ejemplo, lucidez especial cuyo papel es *enseñar* a los lectores.

*Acentuó estos rasgos
 Observo las tetillas, curvo más aún esta barriga de los años mil
 los brazos que ya no serán nunca un buen par de remos
 Por mi expresión recuerdo a un criminal de los que suelen verse en las malas
 películas
 (...)* (de *Escrito en Cuba*)⁴

Escritor y lector están sometidos al tiempo y su deterioro. La amistad que los une no conlleva el refugio de una exterioridad amenazante. Es, por el contrario, intensificación de aquello que ocurriría de todos modos. El territorio poético favorece la mirada lúcida, el entender y entenderse en la extrema vulnerabilidad de lo feo, el fracaso, las ambigüedades del amor, la dificultad de las revoluciones. Hay, no obstante, una constante celebración de las posibilidades abiertas por esa mirada radicalmente parentética. Entre ellas, la más seductora reside en la confianza de que el lenguaje llevado a una naturalidad extrema, adquiere capacidad revelatoria.

Esta concepción de la poesía como una habla cuyo privilegio reside, paradójicamente, en su carencia de aristocratismo permea incluso poemas que en un nivel parecerían negar la posibilidad de un habla compartida:

*(...)
 Nuestros sueños lo prueban: estamos divididos.
 Podemos simpatizar los unos con los otros,
 y eso es más que bastante: eso es todo, y difícil
 acercar nuestra historia a la de otros
 podándola del exceso que somos,
 distraer la atención de lo imposible para atraerla sobre las coincidencias,
 y no insistir, no insistir demasiado:
 ser un buen narrador que hace su oficio
 entre el bufón y el pontificador.*

(de *Poesía de paso*)⁵

El poema enuncia la división en un plural *nosotros*. La condición, al ser compartida, democratiza la individualidad. No se trata de un poeta cuya escisión del mundo otorga elocuencia especial a su voz. El lector es también soñador individual, simpatizante oblicuo de la alteridad. El aislamiento no es una isla permitida a los artífices del lenguaje que contemplan a los otros desde la crueldad de sus balcones. Es condición plural, difícil sustrato de toda colectividad.

Los poemas que en la jerga literaria corriente se llamarían “de preocupación social” escritos por Lihn están libres del falso optimismo y triunfalismo que caracterizan a tanta producción de esa factura. Al mismo tiempo, los avatares por los cuales el *yo* que habla desmantela una lectura autoglorificante, van construyendo una lucidez acerca de las condiciones de la palabra, en su minúscula historicidad penetrada de Historia:

⁴Enrique Lihn *Escrito en Cuba* (México, Ediciones Era, 1969) p. 49.

⁵Enrique Lihn, *Poesía de Paso* (Cuba, Casa de las Américas, 1966), p. 89.

(...)

*De la ropa sucia, que se lava en casa, no se puede hacer una bandera blanca
Izo este par de calzoncillos
hago flamear mi par de calcetines
Y dónde pienso lavan la ropa sucia los sin casa.
Yo, que creo tener una casa y que no hago, por eso, la guerra
ni estoy en paz consigo mismo ni con nadie
(quién demonios es el sí mismo en estos casos)
en lugar de lavar la ropa sucia hago de ella y me traiciono una bandera, de
rendición.*

(...) (de *El Paseo Ahumada*)⁶

En *El Paseo Ahumada* la galería de mendigos, transeúntes, vendedores, configuran una zona semipesadillesca que facilita la transición que quien da testimonio hace hacia su propia mendicidad. Poema firmemente propuesto como local, con una articulación casi oral que invita al lector a participar en la alucinación del Paseo y recrear para sí la indignación ante la situación política que suscita la miseria enumerada, el texto preopone su musicalidad como crítica y autocrítica. Si el último aspecto se revela, entre otros, en el momento que acabo de citar, el primero es claro en el apartado titulado "Canto General" donde se reinscribe de modo antisolemne el tan monumentalizado trabajo de Neruda:

(...)

Canto General

*Mi Canto particular (que te interprete, pingüino), producto de la recesión y de
otras restricciones*

Soy un cantante limitado, un minusválido de la canción

Canto General al Paseo Ahumada

*vuestro monumento viviente (Habrá otros, habrá otros: la inmortalidad no es
impaciente)*

(...) (de *El Paseo Ahumada*)

La poesía de Enrique Lihn enhebra una trama enigmática. Incómoda con las categorías de Belleza, Historia, Verdad, plantea para sí una urgencia que explícitamente se nombra como naturalidad, fidelidad a la filiación colectiva del lenguaje. Al tratar de establecer el territorio donde esa familiaridad articule su palabra, los enemigos —el lenguaje a descartar— aparecen reinscripto⁷. Esta capacidad polémica, contrastante, da tensión a la familiaridad buscada. Reconoce lo natural como logro, la simplicidad como un arduo trabajo de descarte. Una intensa vocación narrativa en la poesía de Lihn introduce la continuidad como problema, los hilos de

⁶Enrique Lihn, *El Paseo Ahumada* (Chile, Ediciones Minga, 1983) sin paginación.

⁷Entre las numerosas reinscripciones presentes en la poesía de Lihn merece destacarse para la problemática de estas páginas, la del Huidobro de *Altazor*. Podría tenderse una línea de alusiones a la "música del espíritu" buscada por *Altazor* que es desplazada por la noción del lugar común, su aparente opuesto. El poema "Zoológico" en *La pieza oscura* es claro en ese aspecto. Puede encontrarse en ese poema también una transición de algunos versos del Canto II de *Altazor* a la nueva estética. Estética que, por cierto, no quiere llamarse nueva sino, simplemente, natural.

la anécdota en tanto nostalgia para un lector que, al querer completar el texto, se sabe tan fragmentado y sujeto al tiempo como la voz de quien lo produce. La historia que se cuenta desaparece por la capacidad proliferante del lenguaje, el olvido, el trabajo incesante de los lugares comunes que horadan toda ficción de unicidad. En *La pieza oscura*, el poema "Zoológico"⁸ da pistas sobre el carácter tentativo y cambiante de la interlocución que sostiene el acto poético:

(...)

Y se está bien caminando a tu lado, del lado de la tierra que hace hablar por ella al corazón sin descanso

en un viejo lenguaje enjoyado de lugares comunes.

Una inocente canción sin asunto que yo también podría aprender fácilmente.

(...)

Lugares comunes, canción sin asunto al alcance de todos que, al ser utilizada, fija el pacto con la colectividad y arrastra consigo las historias en que finge basarse. Lihn trabaja en una línea (mejor dicho, cuerda) de difícil equilibrio. El abismo privilegiado por su poesía se define como meta de lucidez, su territorio preferido: la experiencia del lugar común, alternativamente como joya y mecanismo trivializante autorrevelándose con modestia.

⁸Enrique Lihn, *La pieza oscura* (Chile, Editorial Universitaria, 1963) pp. 41-44.