

La epopeya de la clausura Lihn: la obligación moral de ser inteligente

Christopher Domínguez Michael

No se puede hablar impersonalmente de nadie.

Enrique Lihn,

“Las vicerrealidades de Rodrigo Lira” (1984)

La autoridad intelectual de Enrique Lihn, una vez leída y releída esa obra crítica suya como crítico de arte y literatura que estaba dispersa y yo desconocía, me ha entusiasmado. El poeta chileno nacido en 1929 y fulminado a los cincuenta y nueve años, en 1988, por un cáncer, honró “la obligación moral de ser inteligente” —el lema escogido por el crítico Lionell Trilling para acicatear a sus estudiantes en la universidad de Columbia— durante toda su vida.

Tenía Lihn una cualidad poco común entre quienes nos dedicamos a la crítica ya sea por vocación o por fatalidad, la de volver importante todo aquello de lo que se ocupaba: leído un cuarto de siglo después de su muerte por una persona poco enterada de su entorno y circunstancia (yo mismo) y sometido a la prueba póstuma de una recopilación general de todas sus reseñas, artículos y ensayos críticos, es raro encontrar en él textos de cortesía, alabanzas disparatadas o comentarios anodinos. Logra, incluso, ser interesante cuando escribe de prisa o mal una reseña o al pagar su cuota secular por creencias cuya importancia él mismo acabaría por ponderar. Hasta en el documento político —ese género cuya comisión fue tan inevitable para varias generaciones de escritores como uno creería que sólo lo eran las primitivas cartas de amor— se las arregla para ser inteligente y llenar su prosa de razonamientos útiles, perdurables, punzantes. Ello ocurre, recorriendo la recopilación póstuma de sus ensayos críticos (*El circo en llamas. Una crítica de la vida*, 1996), con los papeles del caso Padilla, ante el cual Lihn no sólo fue inteligente, sino ejerció la

moral de la responsabilidad. El cubano es el episodio central en la vida política del poeta, como lo vio Jorge Edwards en *La casa de Dostoievsky* (2007), la destemplada y equívoca novela que le dedicó a Lihn.

Lihn fue un crítico desde la poesía, un poeta-crítico como lo han sido, en América Latina, los poetas de la revista *Contemporáneos* en México o de *Orígenes*, en Cuba, Octavio Paz o Borges (quizás el único poeta ante quien creo que Lihn se yerra por completo, creyéndolo un metafísico versificador). A su temperamento crítico (que se manifestó feliz, dramáticamente, en su poesía) lo validan sus obsesiones intelectuales: la condición del escritor bajo las dictaduras y, junto a ella, el problema del convencionalismo literario y moral que arriesga un escritor al oponerse a una dictadura, el desdoblamiento a través de un heterónimo (Gerardo de Pompier) que a la vez es su crítico, su ejercicio del criterio ante la pintura (esa extraña y errática libertad que sólo a los buenos poetas les funciona como es notorio en *Textos sobre arte*, de 2008), la ponderación de las teorías literarias —como el estructuralismo— denostadas por el tradicionalismo católico, la vivencia del drama marxista. Poco antes de su muerte a Lihn se le verá en esa cena de herejes que fue, en Valencia y en 1987, la conmemoración del congreso antifascista, cincuenta años después.

Empezó Lihn donde tenía que empezar, en un asunto que nunca acaba de ser del todo obsoleto y cada generación de latinoamericanos se siente obligada a revivir como un rito de pasaje ontológico: la eterna querrela de los antiguos y los modernos sobre el cosmopolitismo. A Lihn no le fue fácil administrar la querrela y en *Conversaciones con Enrique Lihn* (1980), de Pedro Lastra, el tono empieza por ser amargo, en-

tre escéptico y sincero, retratando a quien no salió del “horroroso Chile” hasta los treinta y cinco años mientras que su cómplice de juventud, Alejandro Jodorowsky (1929), quien después será mimo, escritor, director de cine, se va muy pronto a París para no volver jamás. El contraste remite en Lihn a la ansiedad con que el latinoamericano amuebla una tienda de antigüedades en la cual cada uno de nosotros ha podido llegar a sentirse un europeo de segundo o tercer orden.

Sin curarse en salud, asumiendo la integración cosmopolita sin mácula, si es que existe y sin sublimarse en el terruño y sus apologías nacionalistas, enfrenta el problema directamente, se ampara en Rubén Darío, “el Cristo que asumió el metequismo de Hispanoamérica” y que desde su cruz señaló el camino de París. Lihn tomó ese camino y a él se deben algunos de sus libros más vivaces, como *Escrito en Cuba* (1969), que abre, precisamente, con una invocación y un exorcismo de Darío, *París, situación irregular* (1977) y *A partir de Manhattan* (1979). Sin embargo, en Lihn importa, menos que la reivindicación del meteco como el bárbaro “que se queda con un palmo de narices cuando llega a Atenas”, su decisión de convertirse en un meteco en su propia tierra por ser quien “se cuelga del último carro del tren: llega atrasado a la historia y la repite en el propio, falsificando de este modo lo propio y lo ajeno. El meteco es el falsificador al cuadrado”.¹

Incómodo durante el gobierno de la Unidad Popular, Lihn no sale al exilio tras el golpe militar y debe afrontar, según lo

¹ Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2008, p. 121.

cuenta él mismo, la sospecha de “colaboracionismo” que significa, ante el resto de los intelectuales de izquierda, permanecer en Chile. Quizá no se exilia por parecerle, sin victimismos, una redundancia para quien ya vive en el exilio interior. Rechaza el páramo moral y cultural que impone la dictadura sin ceder al folclorismo ramplón que se convierte en la principal oferta cultural de la oposición. Condena, en momentos en que hasta los más críticos suelen aceptar la unanimidad como el mal menor, salidas de tono y estridencias. Se deslindará, también, del monopolio sentimental que la muerte de Pablo Neruda impuso sobre la percepción universal de la poesía chilena. Finalmente, con *El Paseo Ahumada* (1983), su gran poema civil y una de las creaciones más eficaces que se escribieron en América Latina durante esos años sórdidos, Lihn se opondrá a la dictadura no como doctrinario sino como juglar, creador de *happenings* patafísicos destinados a contrariar la conformidad moral impuesta por los vencedores y los vencidos que, desde luego, no son iguales: a estos últimos les toca agregar el sarcasmo, la risa, a su resistir. Retoma Lihn el hilo de la disidencia poética iniciada con Nicanor Parra y Jodorowsky en 1954, periplo y atmósfera que uno de los más activos defensores de Lihn, el novelista Roberto Bolaño, sublimó a través de las aventuras de sus poetas salvajes.

Desde su pionera “Introducción a la poesía de Nicanor Parra” (1951), escrita antes de que se aceptase la naturaleza revolucionaria y paradójica de la antipoesía hasta uno de sus últimos artículos (de 1987), en el cual pone en duda la pertinencia del realismo mágico como explicación exótica de lo latinoamericano, a Lihn lo mueve, como disidente, el temperamento crítico, lo naturalmente dotado que estaba no sólo para la poesía (y el cuento y la novela que merecerían comentario aparte) sino para el ejercicio de la crítica literaria. No es extraño que Lihn haya escrito lo que yo llamaría “poemas profesionales”, aquéllos en que el poeta reflexiona sobre el comercio entre la creación y la crítica, como ocurre en “Contracríticas” y en algunos otros poemas de *Una nota estridente (1968-1972)*, un libro publicado sólo después de su muerte.

A Lastra, en sus conversaciones, le ofrece Lihn una taxonomía de las especies que se ha ido encontrando en la selva literaria. Descarta a los autores de notas estúpidas, a los asaltantes huidizos, se asume como espontáneo, coquetea con la indagación universitaria y manifiesta su perplejidad frente a las vacas sagradas de la crítica, que la ejercen de manera “arbitraria, fija y letal”. Cumple Lihn con la fatalidad de negar tres veces a Alone (Hernán Díaz Arrieta), el llamado Sainte-Beuve de la crítica chilena, aunque su denostación del crítico conservador se presente con ciertos olvidos, como la oportuna admiración que Alone no le regateó a Parra. Eso en 1964. Veinte años después, durante la dictadura, Lihn ocupa, en la crítica, un centro imaginario, valorando, a su izquierda, al nerudiano y nerudista Hernán Loyola y a su derecha a Ignacio Valente (José Miguel Ibáñez Langlois), el crítico y sacerdote del Opus Dei en cuya sagacidad confía y cuya ilustración como comentarista del estructuralismo discute.

Al retratista que puede trazar el rostro de ese elegante y anodino personaje de Magritte que fue Braulio Arenas (“En las peluquerías se hacía afeitarse la cabeza. Sus rasgos faciales eran los de un ancestro andino...”) o rechazar, en líneas enérgicas, el pontificado de André Breton (y lo dice a la hora de su muerte en 1966) no le interesa mucho el autor pero tampoco confía a ciegas en la sobredeterminación del texto. Argumentó Lihn por Roland Barthes contra Ignacio Valente y se asumió como parte de aquella progresía pero, pese a algunas maneras epocales, poco de aquella jerga permanece por demasiado tiempo en sus maneras críticas. Lo mismo puede decirse, en su poesía, de *Escrito en Cuba*. No es que aquel poema hubiera podido ser escrito en cualquier parte ni en cualquier época sino que en Lihn hay un núcleo emocional solitario que lo libra de la comunión revolucionaria (casi nunca panfletaria, en su caso), incluso cuando se entregaba, con plena conciencia, a esas facilidades que casi todos reservamos, megalómanos, para dar de alta nuestra injerencia en la historia.

Leyendo la crítica literaria periodística de Lihn puede reconstruirse, como ocurre en el caso de Jorge Cuesta frente a la poesía mexicana de los años treinta, si no una

historia informal de la poesía chilena, al menos un registro de sus momentos esenciales. El eje oscila entre Gabriela Mistral y Nicanor Parra para que el péndulo apenas pueda detenerse en Neruda. Pero el recorrido es amplio para quien lo ve a distancia, con la ingenuidad del neófito: de Gonzalo Rojas, Carlos de Rokha y Óscar Hahn a Rodrigo Lira, Juan Luis Martínez, Diego Maquieira.

Con Mistral, Lihn toca tierra y con Parra toma aire. Si la agitación experimental, el bullicio patafísico y callejero pudiera parecer lo esencial, la atracción magnética por Mistral nos devuelve a la gravedad emotiva del Lihn más doméstico, el poeta de *Pieza oscura* (1963), de *Poesía de paso* (1966), que no es el que más me gusta. Insisto: ni el saintebeuviano o aloniano autor ni el texto barthesiano lo intrigan tanto como la personalidad y por ello es en su parte más lihniana, en su heterónimo Gerardo de Pompier, fanteoche y juglar modernista, donde se entiende mejor el mistralismo de Lihn. Admira en la poeta de *Talay Lagar* la desdramatización del hablante, camino que lo lleva a la heteronimia. Uno creería que éste encarna la despersonalización absoluta pero paradójicamente es a través de Gerardo de Pompier donde el poeta se permite sus mayores libertades, siguiendo lo que Eliot llamaba “poesía en primera voz”: el autor no está simulando la voz de un personaje. Teatral y tragicómico, Lihn siempre habla, en ese sentido, a título personal y por ello, pero no sólo por ello, la cuenta corta que hizo de su agonía, en *Diario de muerte* (1989), me impresiona.

Este tipo de poeta, como dice Guillermo Sucre hablando de Lihn en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (1985), no puede ser otra cosa que poeta: no tiene intimidad, no puede confesarse. Todo lo que hace es lenguaje sometido a la ración de la autoparodia. Toda expresión literaria, aduce Sucre, es patetismo. Por ello la figura principal, culmen de la autoparodia, fue Heberto Padilla, obligado por el stalinismo isleño a ese teatro de la crueldad tan idiosincrático del siglo XX y ante el cual, otros, no Lihn, podían permanecer indiferentes.

Lihn fue un lector de la Escuela (que en realidad, como dice René Wellek, debería

ser llamada, propiamente, círculo) de Ginebra y de su fundador, Marcel Raymond. Admito que le estoy dando una importancia desmedida e interesada a dos obras que cita Lihn en *El circo en llamas* (la primera, con admirada extensión, la segunda, de manera breve y enigmática): *De Baudelaire al surrealismo* (1930) y *Molière ou l'essence du génie comique* (1929), del crítico francés de origen mexicano Ramon Fernandez.

Se adentró Lihn en la crítica y después en la poesía de la personalidad, una creencia escasamente dogmática en que la crítica debe ser literatura de la literatura y la poesía, el resultado de una lucha eterna entre dos tradiciones incompatibles: por un lado, la poesía, llamada a reproducir las cosas de este mundo, se rebela victoriosamente contra ese realismo e impone otro mundo, trascendental, metafísico. Naturalmente, Lihn perteneció, como poeta, a lo que Raymond llamaba “realismo” pero tiendo a creer que *Diario de muerte* lo colocó ante las puertas de esa segunda posibilidad, llamémosla religiosa.

No es que Lihn haya escuchado las trompetas del otro mundo ni se haya visto tentado por alguna forma de conversión religiosa. De haber sido así, además, no lo sé y dado que me remito estrictamente a lo que dice *Diario de muerte* sólo puedo asegurar, como lector, que la presencia de la muerte le da al tránsito final de la poesía de Lihn su talante estoico. A través de Parra, de Mistral, de Padilla y de Gerardo de Pompier, Lihn fue desdramatizando su voz y asumiendo que la comedia (según dice el *Molière* de Fernandez) del poeta como crítico es la incompatibilidad manifiesta entre lo que el hombre quiere y lo que el hombre puede. Por eso la muerte es la suprema comedia, dicen los clásicos y decimos los comerciales.

Hubo, desde luego, vaticinios (nunca fue más exacta la palabra) de la muerte en la poesía de Lihn y ello no extrañará a nadie: esa meditación es un obligado lugar común en todo poeta. Pero ello no vuelve menos inquietante la lectura retrospectiva de la muerte en Lihn ante *Diario de muerte*, el diario, como se sabe, que el poeta emprende cuando se le notifica de la gravedad de su cáncer. Como C.S. Lewis, “observó su pena” y de alguna manera, como en el hermoso y

olvidado poema de Macedonio Fernández, “Elena Bellamuerte” (1920), que a Lihn tanto le gustaba, la “embelleció” moralmente. Es decir, la fijó en su puridad, nos la legó a sus lectores como lucidez lírica: sólo la razón, diría Quevedo en su modo neoestoico, puede sondear el misterio de la muerte.

Lihn logró, asombrosamente, escribir un “Monólogo del poeta con la muerte”, poema donde aparece el guión de su libro póstumo, preconfigurado veinte años antes, en *Poesía de paso* (1966). Este libro mucho tuvo, como nos lo recuerda Juan Manuel Vial en el prólogo a la edición de 2008, de bitácora de viaje. Viajando, Lihn profetizó su drama final. Basta con citar los primeros versos del “Monólogo del poeta con la muerte” para entendernos:

Y ahora te toca a ti: el poeta y su muerte;
no es una buena escena ni aun para el [autor
de los monólogos: nada ocurre con ella
de especialmente emocionante. El rostro
mismo del miedo que uno pensaría
todo un teatro de máscaras,
no es más que este pie equino, un sapo [informe,
un puñado de hongos.²

Todo el estoicismo de Lihn, más cercano a Quevedo de lo que la conversada y sentimental humanidad de su poesía le hubiera permitido, quizás, admitir, estaba presente desde *Poesía de paso*: la despersonalización que convierte el carácter dialogado en una escena teatral despojada de todo dramatismo, la referencia a la máscara como único rostro del poeta (por eso Gerardo de Pompier se confunde felizmente con Lihn), la negativa a creer que la muerte sea algún tipo de cumplimiento interno o de plazo existencial, el miedo disuelto, al final, en una imagen surrealista.

En *Diario de muerte*, desde luego, la desesperación impide, en varios poemas, serenidad estoica y mal haríamos en olvidar que se trata de un diario escrito por un hombre tocado que ya no tendrá tiempo para corregir. Esa inmediatez, desde luego, es una

de las virtudes de *Diario de muerte*, también lo son, ya presentes desde *Poesía de paso*, las observaciones sobre nuestras costumbres funerarias (que según Ernst Jünger son las que hacen verdaderamente originales a cada civilización) y sobre la institución hospitalaria y sus médicos, una característica del siglo xx en su dominio clínico y en su frialdad.

Los nuevos y los viejos lectores de Lihn entenderán su corazonada de que no hay lectores de ultratumba, que “Nadie escribe desde el más allá...” ni, como se lee, en “El aprendiz del arte de morir”, sirve de mucho consuelo la bibliografía edificante, desde *El Libro de los Muertos* hasta las coplas de Jorge Manrique. Sin embargo, la presencia de la muerte invita al poeta a cruzar “la barrera / del espejo para ver / lo que no se puede ver”, para ver el otro lado, “el mundo cómo sería / si la realidad copiara / y no al revés...”.

Dejó Lihn, en *Diario de muerte*, un par de epitafios estoicos, “Buenas noches, Aquiles” y aquel que dice que “Hay sólo dos países: el de los sanos y el de los enfermos / por un tiempo se puede gozar de doble nacionalidad / pero, a la larga, eso no tiene sentido...”. Bastaría con estos poemas, si es que es cierto que la obra entera de un poeta cabe en esa permanente *Antología palatina* que va seleccionando la posteridad, para agregar el nombre de Enrique Lihn a la lista indispensable de poetas de la lengua española que se han descubierto ante la muerte y la han interrogado moralmente, partiendo todos de un discurso de Quevedo que no pueden sino rechazar a la mitad del camino: los chilenos Hahn y Rojas, a quienes el autor de *Diario de muerte* admiraba tanto, lo mismo que Xavier Villaurrutia o José Gorostiza, uno escénico, el otro filosófico. O al Paz que dedicó varias de sus últimas tareas en prosa y en verso a dialogar con Quevedo. A Lihn no lo abandona nunca el temperamento crítico y en varios de los poemas que encuentro, en *Diario de muerte*, inolvidables, hasta se intensifica esa obligación moral que él cumplió de ser inteligente. ▮

² E. Lihn, *Poesía de paso*, prólogo de Juan Manuel Vial, Ediciones de la Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2008, p. 63.

Prólogo a Enrique Lihn, *Diario de muerte*, Ediciones de la Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2010.