

# “Nunca salí del horroroso Chile”: perspectivas de (in)movilidad en Enrique Lihn /

## *“Nunca salí del horroroso Chile”: perspectives of (im)mobility in Enrique Lihn*

Henriette Terpe

(pág 113 - pág 120)

La poesía de Enrique Lihn, caracterizada por su tono altamente prosaico y muchas veces hasta ensayístico, está sujeta en varios de sus poemarios a la experiencia del viaje y de la movilidad de un yo poético que a la vez que intenta recolectar sus impresiones del viaje, sufre la inestabilidad de su mirada fugaz y siempre de paso que inmediatamente se traduce en un lenguaje poético fragmentario y heterogéneo. Mas en su siempre crítica auto-observación meta-literaria llega también a la afirmación que la movilidad exterior no tiene que coincidir con el interior del sujeto que a la vez depende invariablemente de su lengua materna. Aunque la poesía de Lihn a partir de los títulos se enmascara de literatura de viaje, rompe decididamente con los discursos y tópicos tradicionales de los relatos de viaje.

Palabras clave: Enrique Lihn, poesía chilena, viaje, inmovilidad

The poetry of Enrique Lihn is characterized in many of his works by the experience of travelling. The poetic subject tries to collect his impressions of foreign cities and countries, but his mobile and fleeting view on the world leads to a very fragmented and heterogeneous poetical language. Besides, through the metaliterary auto-observation the subject is able to detect the differences between exterior mobility and inner immobility, which is directly connected with the mother tongue. Although Lihn's poetry seems to be travel literature, it breaks decidedly with the typical traditional discourses and topics of the travel narratives.

Key words: Enrique Lihn, Chilean poetry, travel, immobility

Henriette Terpe estudió física, literatura comparada e hispánicas en Colonia, Bochum y Madrid. En 2017 terminó sus estudios de máster con un trabajo sobre poemas largos americanos de la primera mitad del siglo XX. Desde entonces es asistente científica en la cátedra de Wolfram Nitsch en la Universidad de Colonia. Como miembro de la a.r.t.e.s.

Graduate School for the Humanities Cologne elabora ahora su proyecto de doctorado sobre diarios poéticos de muerte españoles y americanos.

Fecha de presentación 09/12/2020

Fecha de aceptación 10/12/2020

En 1916, Vicente Huidobro se embarcó en Buenos Aires rumbo a Europa, llegando primero a Cádiz e instalándose un poco más tarde en París. Había llegado para conquistar, y al poco tiempo frecuentaba los salones literarios más importantes de la época. La metrópolis le recibió con los brazos abiertos mientras quedó fascinada por su carácter excéntrico. Este viaje a París y a continuación su producción literaria en lengua francesa fueron, si no el comienzo de su carrera literaria, sí un momento iniciático tanto para la consolidación de su identidad artística como para establecer los lazos fuertes que para el resto de su vida le unirían a Europa.

Cincuenta años más tarde, otro poeta chileno de 35 años, sale de Chile rumbo a París con una beca de museología de la UNESCO. Que la beca fue precisamente de museología parece casi irónico teniendo en cuenta la mirada que Enrique Lihn adopta frente a París en su poesía. Su experiencia europea difiere radicalmente del resplandor extático que vivieron los artistas e intelectuales de las Vanguardias históricas en la capital del arte moderno. El resultado de este viaje fue el poemario *Poesía de paso*, galardonado con el premio de poesía de Casa de las Américas en 1966. En otro viaje a París en los años 70 Lihn escribió *París, situación irregular* y después de un viaje a Nueva York con una beca Guggenheim publicó el poemario *A partir de Manhattan*.

“A mí, por ejemplo, se me ha creado un reflejo condicionado que escribo poesía siempre que viajo, y en los últimos 15 años he estado haciendo pequeños viajes, que se han convertido en un escapismo, o en una manera de respirar, de olvidarse de lo que está ocurriendo allí” (Ayala 2008) afirma Lihn en una entrevista en 1985. En la dimensión política de Lihn, que se toma “pequeñas vacaciones” de la dictadura de Augusto Pinochet, aquí no me quiero centrar. Más bien lo que interesa aquí es esta relación “condicionada”: “siempre que viajo”, el viaje como situación y condición de la escritura. Desde luego esto no quiere decir que Lihn solo escribió cuando se encontraba lejos de la dictadura.

Enrique Lihn definió su poesía en varias ocasiones como “poesía situada”, “una especie de escritura instantánea, que responda *in situ* al estímulo” (véase también Ostria González 1992). Con esta definición también se podría llegar a una literatura de viaje, digamos tradicional, y hay sobre todo en América desde las cartas de los conquistadores una tradición enorme de tales relatos de viaje. Como afirma Óscar Galindo, esta literatura de viaje tiene como eje de la narración la configuración autobiográfica y testimonial y narra en forma de diario o registro los acontecimientos, con lo cual se trata de un medio de informe o traspaso de información a un destinatario individual o plural: “Ideológicamente implican una voluntad de apropiación de la identidad cultural del otro y la noción de pertenencia a una cultura dominante y, en consecuencia, sancionada por criterios filosóficos, históricos y religiosos etnocentristas” (Galindo 1995). Los textos de Lihn a veces, en lo que concierne a la forma, se acercan a un diario. Por ejemplo, encontramos en *París, situación irregular* varias fechas del mayo de 1975 y en el texto se mezclan poesía y prosa con apuntes cotidianos. Las alusiones a lugares y situaciones concretos dan fe del movimiento del sujeto poético, y es casi como si la movilidad también pusiera en movimiento los géneros, oscilando entre poemas en prosa, prosa de tono coloquial y de un tono más ensayístico.

Pero lejos de reclamar para sí el poder de dar una imagen fiel y verdadera de los

hechos, la poesía de viaje de Enrique Lihn, aunque muestra el deseo de situarse, fracasa en el intento por varios motivos. El primero es el siempre presente y amenazante saber por la insuficiencia del lenguaje, que atraviesa toda la obra lihneana. “Pero escribí, tuve esta rara certeza, la ilusión de tener el mundo entre las manos” y “De la vida tomé esas palabras / como un niño oropel, guijarros junto al río: / las cosas de una magia, perfectamente inútiles” leemos en el poema “Porque escribí” (Lihn 2018). Esta paradoja es el núcleo de la auto-reflexividad de esta poesía, que siempre comenta desde dentro la grieta que separa el lenguaje de la realidad exterior. En el momento de nombrarlo el objeto ya es arrancado de su realidad, y, sin embargo, los poemas buscan su arraigo en referentes reales fuera de la literatura. Un relato de viaje informativo y descriptivo ya parece imposible con coordenadas básicas como estas.

La movilidad del sujeto viajante complica la situación aún más: “No puedo seguir escribiendo en medio de la movilidad de esta escritura que se empeña en rehusarse a dar dos pasos consecutivos, demasiado movediza” nos confiesa el sujeto poético en *París, situación irregular*. La cantidad de estímulos y la imposibilidad de asimilarlos a través de una escritura lineal y “consecutiva” ponen en peligro todo el proyecto de escritura. La mirada del sujeto es fugaz y fragmentada luchando para descifrar la gramática y semántica de la metrópolis, todo parece “ilegible” y al sujeto le falta la posibilidad de expresarse adecuadamente: “Alojado en una lengua extranjera como en un hotel al que justo / se llega para ocupar el más pequeño cubículo / las palabras que no llegan nunca en el momento oportuno / sino algunas horas más tarde pero sin efecto retroactivo / y nunca para evitar la decepción de una cita.” (Lihn 1977). Otro lenguaje particular pero esencial son los pictogramas y diagramas de los planos de metro de los que tiene que hacer pequeñas traducciones para su uso individual, temiendo cada vez que para frente a un plano provocar un disgusto a “medio millón” de pasajeros que le están “pisando los talones” (*ibid.*)

Porte Dorée —> Balard  
 Daumesnil —> Etoile  
 Place D'Italie —> Villette  
 Jussieu

Para volver por mi  
 paraguas a la casa  
 de Manuel.

(*ibid.*)

Aparte de esta desconfianza del lenguaje, el sujeto poético de los libros de viaje europeos de Lihn sufre otro problema grave de un tinte más bien cultural. Ya a partir del primer poema de *Poesía de paso* presenciamos una extraña relación entre la memoria, el presente y la mirada del yo poético. Dice el poema “Nieve”: “La nieve era en Bruselas otro falso recuerdo / de tu infancia, cayendo sobre esos raros sueños / tuyos sobre ciudades a las que daba acceso / la casa ubicua de los abuelos maternos [...] ¿Dónde está lo real?” (Lihn 2018), y más concreto leemos en “Muchacha Florentina”: “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” (*ibid.*). Nos encontramos aquí ante una confusión inquietante entre la memoria, “los recuerdos”, y la realidad vista en Europa. El sujeto poético fue educado en América, pero el fundamento de esta educación

fue claramente la cultura europea. Por eso conoce las ciudades europeas por sus “libros de estampas”, y ahora, viendo estas ciudades por primera vez de verdad, duda de la realidad tanto que de sus recuerdos. Es como si mirara la realidad por el filtro de su memoria de las imágenes de los libros escolares y de repente la realidad vista le parece menos real que su recuerdo. Lo mismo pasa cuando el yo poético viajero se encuentra en Rouen frente a la famosa catedral. Por sus estudios de arte es familiar con la serie de cuadros de Claude Monet. Esta catedral de Monet es para él la verdadera y en el poema ve toda la ciudad con los ojos de Monet: “Dos catedrales mutuamente hechizadas: / la que siempre se supo y esta otra” (*ibid.*). “Esta otra”, que es la catedral de piedra que sirvió a Monet de motivo para sus cuadros, para el yo poético no es el original. No la ve como obra independiente, sino solo como una imagen más. Así el viajero que vino a Europa para conocerla justamente no la conoce en su viaje, sino la reconoce. Hasta llega a afirmar en el poema “Ciudades”: “Ciudades son imágenes. [...] Ciudades son lo mismo que perderse en la calle / de siempre, en esa parte del mundo, nunca en otra. [...] En el gran mundo como en una jaula / afino un instrumento peligroso” (*ibid.*). El extranjero solo puede caminar por las calles como por un museo grande: “El poeta de paso no conocerá nunca Europa: se limitará a recorrerla, separado de ella como por un cristal de seguridad, una galería de imágenes.” (Lastra 1990). Hay una falta de interacción y de comunicación en esta condición de viajero, que por consecuencia se siente terriblemente fuera de lugar. A pesar de que él reconozca la ciudad, ella no muestra ningún interés por el recién llegado, una sensación que se agrava en *París, situación irregular*. No solo no interesa por su arte – con un guiño a Huidobro en mitad de un pasaje sobre pingüinos sudamericanos “exiliados en el Zoo de París” leemos “Nuestros coterráneos, en cambio, guardan un prudente silencio. Ya no se trata – ¡poetas! – de triunfar en París” (Lihn 1977), sino toda su persona no hace falta aquí: “Anciana de París que cierras al atardecer tu ventana inimaginable, ten piedad de mi amor por esta ciudad que, como tú, no me reconoce.”. Incluso la ciudad le dice “no eres nada / a cada vuelta de sus diez mil esquinas”. Ante tal rechazo el sujeto poético se autodefina como “meteco”, palabra que viene del griego y denominaba extranjeros en Atenas que tuvieron derechos muy reducidos y quedaron fuera de los círculos nobles de los ciudadanos de la capital. Con lo cual, el sujeto latinoamericano se pone en el lugar del intelectual periférico, que no tiene acceso a las vías de información y comunicación de la cultura central. Mas no lo hace en un acto de autocompasión sino más bien con cierta ironía hacia las rejas rígidas de una cultura supuestamente dominante y a la vez hacia su propia figura que hasta corre peligro de convertirse, como Lihn advierte en las *Conversaciones* con Pedro Lastra, en un “erudito paródico que produce efectos de erudición”. La ironía es una estrategia de superar este rechazo total y esta imposibilidad de comunicación entre las culturas, pero, como veremos más adelante, solo tapa parcialmente el abismo que se abre.

Mientras el viaje a Europa tiene un fuerte, digamos, sustrato de educación y recuerdos, aunque sean “recuerdos falsos”, el siguiente viaje a Estados Unidos y a Nueva York carece completamente de semejantes momentos de “reconocimiento”. El panorama que se abre ante los ojos del lector es el de una ciudad moderna capitalista y altamente inhumana dominada por un lado por la miseria y la criminalidad y por otro lado por la publicidad y la televisión, “el pequeño horno crematorio donde se abrasan los sueños”. Para el “yo, el analfabeto”, la ciudad, el “Hipermanhattan”, no es descifrable, porque está “escrita para otros” (Lihn 1979). Faltan todos los puntos de referencia que todavía en Europa pudo sacar

de su memoria. En Nueva York sufre una confusión babélica que se traduce también en la imposibilidad de entrar en contacto con la “otra cultura”. Tampoco extraña la referencia a Babel en la ciudad con los edificios más altos del mundo, pero la falta de comunicación resulta insoportable: “Si el paraíso terrenal fuera así / igualmente ilegible / el infierno sería preferible / al ruidoso país que nunca rompe / su silencio, en Babel.” (*ibid.*).

Muy presente en la presentación de la ciudad es el Subway neoyorquino. Cuatro poemas de *A partir de Manhattan* giran en torno de las arterias centrales del tráfico. Rasgos de este mundo subterráneo son los cambios bruscos entre oscuridad y la luz fría de la publicidad, “la velocidad incomprensible” y las masas de, casi no me atrevo de decir “masas de personas”, porque en los poemas del Subway de Lihn básicamente no hay personas. Hay “Millones de rostros planctónicos que se hunden en el centelleo de la oscuridad / o cristalizan al contacto de la luz fría”. Ante este “Río del Subway” donde “no se ve la misma cara dos veces” estamos como ante un moderno río de Heráclito, pero se nos presenta también la duda si detrás de todo este movimiento superficial todavía podemos suponer una unidad consoladora. Otro poema retrata el Subway como una cárcel y ya ni siquiera hay “rostros”, sino solo “presos” y “hordas”. El aire de la estación es un “aire de cárcel” provocado por un tren fantasma e invisible, el ruido de los vagones es “infernol” y el único impulso de los seres es huir lo más rápido posible. Las dos personas que se retratan un poco más de cerca en el Subway, una monja y una “vieja”, se nos presentan como de otro mundo. La monja en el metro es “Refractaria a lo que se llama la vida” y todo lo que pasa alrededor de ella no la afecta en lo más mínimo. Ella simplemente “funciona” y “obedece a las órdenes de Dios / seguramente con probada eficacia”. Con cierta sorna el poema pregunta: “¿no depende de ella quizá / el funcionamiento de todo Manhattan?”. Lejos de toda espiritualidad y humanidad ni la monja ni el poema reflejan nada de calor humano, sino los adjetivos dominantes son “frío” y “pálido”. La vieja, que más parece un bulto que un ser humano, viaja en el Subway diariamente, tal vez para llegar o volver del trabajo, pero el último verso deja muy claro su situación y lo que la espera cada día: es un “morir en vida”.

Tanto en los poemas del Subway como, por ejemplo, también en los poemas que tienen como tema varios cuadros de los museos de Nueva York, seguimos la mirada del sujeto poético. En general esto sería un aspecto de la literatura de viaje tradicional, el viajero cuenta lo que ve, y en el mejor de los casos cuenta “lo nunca visto”. La gran importancia de la mirada, sin embargo, se convierte en los poemas neoyorquinos de Lihn en un “mundo de voyeurs” como leemos en el poema “Nada que ver en la mirada”: “Un mundo de voyeurs no mira lo que ve / sabe que la mirada no es profunda / y se cuida muy bien de fijarla o de clavarla”. La mirada del extranjero solo toca las superficies, no puede penetrar la cultura ajena. Lihn elabora al final de *A partir de Manhattan* toda una teoría de la mirada. Afirma que solo la memoria da profundidad a la mirada, porque la memoria es “por definición lo profundo”. Sigue el poema: “En la memoria / no nos encontraremos nunca delante de las cosas que vimos alguna vez ni en realidad ante nada / Pero en lo real – donde ocurre exactamente lo contrario – las cosas son pura superficie / que nos cierra al conocimiento de las mismas”. Esto explica también porque “la mirada / es solo un escenario / donde el espectador se mira en sus fantasmas”.

Los fantasmas persiguen al sujeto poético y provocan así la sensación de inmovilidad a pesar de los distintos viajes que transmite el poema siguiente:

Nunca salí del horroroso Chile

mis viajes que no son imaginarios  
tardíos sí – momentos de un momento –  
no me desarraigaron del eriaz  
remoto y presuntuoso  
Nunca salí del habla que el Liceo Alemán  
me infligió en sus dos patios como en un regimiento  
mordiéndome en 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.

(Lihn 2018)

Aquí se concreta un poco más donde hay que buscar el origen de los fantasmas: en la educación autoritaria y rígida de “los dos patios” del Liceo Alemán. Adriana Valdés y Matías Ayala la caracterizan incluso como “traumática”, y los poemas “Bella época” y “La pieza oscura”, por ejemplo, aluden ambos a una infancia dominada por adultos opresivos, una religiosidad hipócrita y una sexualidad reprimida. Educado en una cultura lejana que no era la suya el yo está condenado para siempre a un conflicto de identidad y también de inferioridad infundida por profesores intransigentes y anticuados. La lengua castellana, al fin y al cabo su único medio de expresión, lleva toda la carga tanto de su historia personal como de la historia universal. Durante sus viajes este yo es un extranjero eterno, que ni puede defender su identidad propia, porque el viaje la pone en peligro, ni puede acercarse a la cultura ajena, que tampoco es tan ajena ya que el yo la recuerda de alguna manera, por miedo de perder “toda la realidad”. Todo el gesto cosmopolita que acompañó a algunos vanguardistas no solo ha desaparecido, sino se niega su posibilidad. El gran relato de un ciudadano del mundo que asimila varias culturas se quiebra para siempre.

Con respecto a los relatos de viaje tradicionales casi parece que solo queda el viaje como causa de la escritura, la condición “siempre que viajo” que vimos en el comienzo. Aunque la poesía de Enrique Lihn siempre deja entrever el deseo de “situarse”, también en el movimiento, es imposible cumplirlo. Las limitaciones del lenguaje impiden una narración guiada por la contigüidad, la escritura se fragmenta mientras el sujeto se mueve por el mundo. Tampoco puede mantener la noción de dominancia de su cultura frente a la cultura ajena, porque ni puede construir su propia imagen ni abarcar las ciudades extranjeras. Mientras el yo se mueve en viajes “no imaginarios” por el mundo, el “polvo de un exilio imposible” se acumula sobre la parte inmóvil del interior del sujeto.

Permítanme cerrar este pequeño viaje por la poesía de Enrique Lihn con unos versos que fueron escritos en París 100 años antes de los primeros tardíos viajes de Lihn:

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!  
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,  
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA, Matías (2008) «La condición latinoamericana de Lihn». *Universum: revista de humanidades y ciencias sociales* 23.1: 12-22.
- «Mirada, viaje y memoria en Enrique Lihn = View, trip and memory in Enrique Lihn.» *Taller de Letras* 42: 9-21.
- BAUDELAIRE, Charles (1993) *Die Blumen des Bösen / Les fleurs du mal*. Trad. Friedhelm Kemp. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag
- GALINDO V., Óscar (1995) «Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn». *Revista Chilena de Literatura* 46: 101-109.
- LASTRA, Pedro (1990). *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago, Chile: Atelier Ediciones.
- LIHN, Enrique (1979) *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ediciones Ganymedes.
- (2018) *Poesía reunida*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- (1977) *París, situación irregular*. Santiago: Ediciones Aconcagua.
- OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio (1992) «Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.35: 49-60.
- SANTIVÁÑEZ, Roger (2012). *Enrique Lihn: una poética del viaje: estudios sobre la poesía de viaje de Enrique Lihn*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- VALDÉS, Adriana (2008) «Enrique Lihn: Santiago, París, Manhattan». *Revista Chilena de Literatura* 72: 89.
- (2008) *Enrique Lihn: vistas parciales*. Santiago, Chile: Palinodia.

# Una provincia vehicular: transportes y transgresiones en la trilogía pampeana de Hernán Ronsino / *A vehicular province: transports and transgressions in the pampas trilogy of Hernán Ronsino*

Wolfram Nitsch

(pág 121 - pág 133)

Conforme a una clasificación propuesta por Jacques Lafitte, los medios de transporte se pueden considerar como máquinas universales: por un lado, funcionan como «máquinas activas» que transforman energía en movimiento; por otro, son igualmente «máquinas pasivas» que organizan el espacio, asignando un lugar particular al usuario con respecto al paisaje y a los otros pasajeros. Gracias a este carácter doble, pueden provocar varios efectos secundarios que se suman a su función primaria de locomoción. Un tren no solamente desplaza al viajero, sino altera también su percepción del mundo, su interacción con el entorno social y hasta su experiencia de sí mismo. Si bien tales efectos del tránsito generalmente cuentan poco en discursos administrativos, económicos o ingenieriles, desempeñan un papel tanto más importante en la literatura que tiende a subrayar tanto el contexto cultural de las técnicas del transporte como lo que Simondon llama la «margen de indeterminación» del objeto técnico. Esto se puede ver con particular nitidez en la narrativa del escritor argentino Hernán Ronsino, sobre todo en sus novelas *La descomposición* (2007), *Glaxo* (2009) y *Lumbre* (2013). La así llamada «trilogía pampeana» formada por ellas hace de la ciudad provinciana de Chivilcoy el teatro de una locomoción permanente, tan multi-forme como polifuncional. Por una parte, la obra explora con precisión casi etnográfica una cultura vehicular periférica, marcada por la contemporaneidad de lo incontemporáneo; por otra, vincula dramáticamente transporte y transgresión. En la pampa de Ronsino, el tren no se sustituye al caballo, sino coexiste con la tracción a sangre que persiste todavía cuando el ferrocarril ya ha desaparecido y es recordado como un vehículo con dos rostros, tan útil para la evasión estimulante como para la agresión asesina; y la bicicleta, otro sucesor del caballo «bárbaro», no se presta solamente a una exploración detenida del espacio urbano, sino también al agotamiento total del ciclista desenfundado.

Palabras clave: Transporte, Argentina, Hernán Ronsino, Ferrocarril, Bicicleta

According to a classification proposed by Jacques Lafitte, means of transport can be considered as universal machines: on the one hand, they function as «active machines»

Atribución-NoComercial-CompartirIgual  
CC BY-NC-SA

