

Róger Santiváñez. *Enrique Lihn: una poética del viaje.* Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2013. 200 pp.

El poeta peruano Róger Santiváñez nos ofrece su mejor veta crítica en este texto que se suma a una serie de libros que en los tres últimos lustros han aparecido, como los de Jorge Polanco, Luis Correa Díaz, Christopher Travis y Adriana Valdés, en torno a la obra y la figura de Enrique Lihn. Santiváñez, ahora, nos acerca a un aspecto ya conocido de la escritura de Lihn, como es su poética del viaje, profundizando en las distintas aristas de este punto en particular, y articulándolo con su conocido concepto de una poesía situada, o sea, una poesía que se mantenga permanentemente alerta a las circunstancias en las que se crea y a partir de las cuales se crea.

En este volumen, Santiváñez escudriña con celo aquellos libros donde se pone de manifiesto esta poética del viaje, a saber: *Poesía de paso*, donde Lihn da cuenta de una primera estancia en Europa gracias a una beca de la UNESCO para estudiar museología; *Escrito en Cuba*, en el que se refleja su estadía en el paraíso socialista luego de obtener el Premio Casa de las Américas; *París, situación irregular*, días parisinos a mediados de la década del 70; *A partir de Manhattan*, poemario que da cuenta de estancias madrileñas y neoyorkinas; *Pena de extrañamiento*, donde el escenario nuevamente es Nueva York; y *Estación de los desamparados*, libro que fundamentalmente gira en torno a un viaje al Perú hecho en 1972 por Lihn; a los cua-

les se sumará *El paseo Abumada*, que a pesar de tratar del Chile natal del autor, para Santiváñez toca puntos neurálgicos de lo que él considera una poética del viaje. De acuerdo con el poeta peruano, ésta consiste fundamentalmente en la ecuación “escribir es vivir, vivir es viajar, viajar es escribir”, centrándose en una estética de la extranjería donde la escritura es el viaje, metáfora vital, según Santiváñez, teñida de ese existencialismo que tan fuertemente calara en el joven Enrique Lihn y para el cual el ser es un ser para la muerte.

Dividido en cinco capítulos más la introducción, cada uno de ellos va trazando el recorrido de Lihn a través de los diferentes lugares que vieron al poeta extender su nomadía por esos parajes que lo acogieron en distintos momentos de su vida, aunque no sabemos si “acoger” sea un verbo que le calce a cabalidad a alguien como Lihn. En una reciente entrevista, el poeta chileno Roberto Merino, autor de *Enrique Lihn: ensayos autobiográficos* (Santiago: Universidad Diego Portales, 2016), abundaba sobre este punto, en la medida en que para el autor de *La pieza oscura*, esa errancia tenía un valor en sí misma. Según Merino, “Valoraba haber vivido en muchas partes, haber perdido muchas bibliotecas, que nunca había echado raíces. Creía que le había dado una libertad intelectual. Tenía que ver con la posibilidad de estar en Buenos Aires y poder escribir como si fuera un poeta argentino. Después ir a Nueva York o París y escribir poesía de paso. Ese concepto del ‘tipo de paso’ creo que lo

incorporó profundamente en su escritura” (*El Mercurio*, 17/1/2016). Santiváñez, por su parte, en el trazado cronológico que hace de los recorridos lihneanos, pasa revista primero a su proveniencia dentro del imaginario de la poesía chilena (“un terreno ya abonado por la Antipoesía”, según el decir de Santiváñez 7), aunque a ese suelo fértil contribuiría también lo hecho por otros autores de la misma época, como Gonzalo Rojas. Dos fuentes que, como se puede comprobar en el desarrollo posterior de la poética lihneana, decantarían en una clara cercanía y profundización de la primera, aunque no sé si el aprendizaje rítmico heredado de la lectura de Rojas sea descartable sin prestarle mayor análisis.

Para el poeta peruano, será el conversacionalismo el punto de partida en donde ubicar la escritura de Lihn. Añadiendo a Parra la figura de Ernesto Cardenal, Santiváñez ve en el impulso sesentero de esta tendencia poética —donde también descollará gente como José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros y Roberto Fernández Retamar, entre otros— el momento en el que Lihn comienza a ser conocido más allá de las fronteras de Chile. Pero al mismo tiempo, Santiváñez es claro al señalar que la obra de Lihn no se limita de ningún modo a ese conversacionalismo del que el mismo poeta renegara en algún minuto. Así, si revisamos las entrevistas hechas a Lihn (reunidas por Daniel Fuenzalida), vemos cómo el autor de *La pieza oscura* no se casa nunca con semejante etiqueta. Tal y como lo indica Santiváñez, Lihn califica esa denominación de ser “una defi-

nición oportunista para contrarrestarla a otra que tampoco me resulta satisfactoria, la ‘antipoesía’, la fachada de un negocio que, en realidad, no ofrece nada” (Enrique Lihn, *Entrevistas* 58). Lihn irá más lejos para conceder que, si bien en la época de la entrevista, “Toda la poesía latinoamericana más moderna, es cierto, incorpora elementos que son propios de los *dialectos* latinoamericanos: en el mismo orden de propuestas se acentúa el aspecto *comunicativo*, la relación del texto con la comunicación” (58), Lihn sentencia, con tono tajante, que un texto no establece en realidad una comunicación, sino que la simula. Es, en síntesis, un acto de habla, pero un acto de habla literaria.

Esta mediatizada situación comunicativa va de la mano de una de las causas-efectos de la escritura lihneana, ese desarraigo que es sinónimo de la extranjería de la que hablábamos más arriba y que lo acompañará como marca vital a todo lo largo de su existencia. En el primer capítulo del libro, Santiváñez establece como una primerísima muestra de esta poética viajera un temprano poema de *La pieza oscura*, aquel dedicado al cementerio de Punta Arenas. De este remoto antecedente, que sin embargo está ligado íntimamente con lo más característico de la poética de su autor, pasamos a su *Poesía de paso*, donde se plasman las impresiones de un viaje a través de Europa en el que poesía situada y poesía de viaje se dan la mano y son una y la misma cosa.

De allí extrae Santiváñez algunos puntos relevantes para la totalidad de la escritura de Lihn, a sa-

ber: la fatalidad de la dependencia y la alienación cultural, la dinámica de pertenencia y no pertenencia, la (in)comprensión de lo europeo, la extrañeza vs. la familiaridad. A su llegada al continente europeo, el poeta sudamericano, criado y educado con imágenes y lecturas de Europa, no verá por primera vez la realidad que tiene ante sus ojos, sino que experimentará una suerte de reconocimiento, donde la herencia cultural comienza a compararse y contrastarse con su materialidad verdadera. Para Lihn, esto deviene en una alienación cultural debido a la cual el latinoamericano será incapaz de compenetrarse por completo con ese lugar que visita. Una barrera, invisible, tal vez, pero no por eso menos difícil de cruzar, en la que se actualiza la memoria de lo ya leído y lo ya visto en un *vis à vis* con lo que está experimentando tal visitante. Se convierte así, nos dice Santiváñez, citando al mismo Lihn, en un “europeo de segundo o de tercer orden” (25). Tal vez por ese mismo afán de registrar lo vivido, Lihn desarrollará lo que Santiváñez denomina “poemas-fotos”, poemas que en su apego a una mirada objetiva, no abandonan, sin embargo, el contenido subjetivo del viajero. “Tarjetas postales” las denominaba Lihn, todavía de acuerdo con Santiváñez, lo cual no deja de ser elocuente: pequeñas esquelas donde la fotografía (ahí la felicidad del término “poemas-fotos”) de algún paraje o un sitio dado de alguna ciudad que se supone o representativo de ella o de interés turístico –y en lo posible ambos– supone una objetividad ocultando su carácter fragmentario, de selección que hace

una mirada que recorta ese fragmento del total, pero también prescinde del resto; objetividad que va acompañada/contrastada con la subjetividad de quien escribe al dorso de la imagen. Nótese el par simbólico: la imagen y la objetividad, la escritura y la subjetividad.

Escrito en Cuba, por su parte, representará un punto alto de esta poética del viaje, en la medida en que introduce un giro clave en la escritura de Lihn, como son sus primeras preocupaciones con el devenir de la Revolución cubana, en particular, y de la izquierda latinoamericana, en general. Este libro, compuesto de tres poemas largos (“Varadero de Rubén Darío”, “Elegía a Ernesto Che Guevara” y “Escrito en Cuba”), marca ese giro hacia lo contingente que en lo futuro volverá a ser un tema para Lihn, pero siempre desde perspectivas críticas que le granjearán al autor la desconfianza tanto de moros como de cristianos. Pero el cambio que significaría *Escrito en Cuba*, no se restringe sólo al ámbito de lo político y sus éxtasis y mezquindades diarias, sino que también produjo un antes y un después en lo que a su escribir se refiere. En entrevista con H. Lavín Cerda, Lihn señala algo que no es menor por lo que presagia: “El premio [Casa de las Américas] fue también mi carta de ciudadanía en Cuba, donde acabo de vivir dos años que me han cambiado, también en lo que escribo. Hago o trato de hacer ahora una poesía dirigida a un auditorio o hasta capaz de moverse en un escenario. Una poesía casi discurso, casi teatro, dispuesta a hablar de todo en todos los tonos y desde distintos

ángulos. A la vez pública y privada, objetiva y subjetiva, razonable y delirante. Creo que algo de esto puede verse en *Escrito en Cuba*’.

Es imposible no leer en estas palabras el germen de libros como *Lihn y Pompier*, *La orquesta de cristal* y *El Paseo Abumada*, en una forma que ampliará paulatinamente sus límites desde un cuestionamiento de lo más íntimo, hacia una progresiva reflexión en torno a lo social y sus alrededores.

Santiváñez dedica los próximos capítulos de su libro a las paradas de Lihn por París, Nueva York, Madrid y Lima, alternativamente. No son sus únicos destinos, valdría la pena aclarar, pero sí son los que se tradujeron en sendos volúmenes poéticos.

En *París, situación irregular*, Lihn demuestra un nuevo aliento fragmentario y enfocado en varias de sus constantes escriturales: la ékfrasis, el aterrizaje forzoso en una cultura europea que se condice (y no) con la imagen heredada de lecturas y museos visitados, la no pertenencia y el desarraigo como marcas vitales. La fragmentariedad que se asemeja hasta cierto punto a un diario de vida y notas tomadas al pasar es un intento lihneano de poner como centro de lo poético (o al menos como parte de) a ciertos discursos no prestigiados por lo que usualmente se entiende por lo lírico. Y por fragmentaria, nos dice Santiváñez, Lihn también entiende móvil, ya que esta escritura donde el patiperreo es reflejo del horror y la admiración que le produce al *flâneur* sudaca esa ciudad tan conocida para él y, al mismo tiempo, siempre nueva: el meteco, el que

sólo se integra superficialmente, aun cuando de manera consciente y muy a su pesar, como en el caso de Lihn, que entendía las ramificaciones históricas y sociales de esta extrañeza. Tal vez no habría estado de más haber revisado cierta bibliografía, como *The Lights of Home. A Century of Latin American Writers in Paris*, de Jason Weiss, que entrega en profundidad perspectivas de esa familiaridad a la fuerza con que muchos escritores de nuestro continente se han relacionado con París. Sobre todo: pone un bemol al exilio político de los 70, con el cual, ya caído en desgracia para la Revolución Cubana desde el *affaire* Padilla, habrá tenido poco o ningún contacto.

Sección aparte merece el capítulo dedicado por Roger Santiváñez a *El Paseo Abumada*, con el cual se cierra su libro. Al leer este libro como parte de su poética del viaje, “movimiento y traslación permanente”, se nos dice, Santiváñez enfatiza ese desarraigo primario de Lihn, al considerar el mismo Santiago como parte de esos países extranjeros. *El Paseo Abumada* es la prueba fehaciente de la necesidad de entender su poesía situada en maridaje feraz con la poesía del viaje. La parodia formulaica del pasquín/periódico le permite a Lihn fragmentar su voz dirigiéndola a la vez desde su soñado escenario a un auditorio público, logrando así ese deseo de un hablante teatral que sea capaz de superar el encierro del yo.

Tal vez si la única precisión que nos atreveríamos a hacer de este estudio acucioso e informado es aclarar que la crítica de la sociedad burguesa que Santiváñez señala con

frecuencia como una de las características inherentes a la poesía de Lihn, proviene no sólo de la postura política del poeta chileno y de su mayor o menor cercanía con los movimientos progresistas en Latinoamérica, sino que —este es nuestro punto— esa crítica que, por cierto, está presente en la obra lihneana, se produce precisamente en la escritura de su poesía, en las elecciones formales que Lihn decide emprender, en su énfasis de una poesía situada que esté siempre atenta a su contexto, de su hablante capaz de dirigirse a un público, de hacer teatro sobre el escenario de la página y que sea esa poesía, como citábamos más arriba, objetiva y subjetiva, delirante y razonable.

Más allá de este paréntesis, la aparición de este libro es digna de celebrarse como uno de esos eslabones de una cadena que nos permiten, además de comprender mejor la obra de Enrique Lihn, mantener el recuerdo de una figura imprescindible de la poesía chilena del siglo XX.

Cristián Gómez Olivares

Case Western Reserve University

Víctor Vich. *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015. 315 pp.

La producción artística y cultural posviolencia política en el Perú, es un campo de la investigación y reflexión humanista que se debe interrogar rigurosamente toda vez que en estas se encuentran propuestas estéticas —léase: políticas—,

para encarar (responsablemente) la construcción de una sociedad y una ciudadanía poscatastrófica. El libro de Víctor Vich *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (2015) hace suya esta preocupación en un conjunto de once ensayos donde progresivamente se sostiene que la actual sociedad peruana se levanta sobre la base de restos (humanos) a quienes aún no se les ha honrado, ni jurídica, ni ética, ni políticamente. En espera de acontecimientos de justicia con la memoria de los muertos (y con la historia de la nación), el autor nos introduce en el análisis de una variedad de prácticas artísticas no canónicas (las letras de una canción, los retablos, las fotografías, las caricaturas, el cine, las pinturas, la serigrafía, las *performances* e intervenciones públicas) donde sí se propone el *reconocimiento* de los restos y sí se llama la atención sobre la urgente necesidad de honrar la memoria de los desaparecidos. Vich —haciendo eco del término empleado por Jacques Derrida— llama a esta operación “poéticas del duelo”, esto es, un tipo de quehacer artístico (decididamente político) que busca visibilizar el trauma que la violencia política ha dejado, para efectos de volver a significar sus sentidos, superar el dolor y evitar cualquier trágica repetición de los mismos. Se trata de una poética de la memoria, los restos y los fantasmas que saca “a la luz temas profundamente incómodos” no sólo para “interpelar a los ciudadanos” (263), sino también para reorientar su mirada y la formación sensible de sus afectos. Este argumento-fuerza, escrito de