

POESÍA Y REVOLUCIÓN:
ENRIQUE LIHN EN LA HABANA, *CIRCA* 1968

*POETRY AND REVOLUTION:
ENRIQUE LIHN IN LA HABANA, CIRCA 1968*

Roger Santiváñez
Princeton University
royika@hotmail.com

RESUMEN

Este trabajo se centra en el libro de poesía *Escrito en Cuba* de Enrique Lihn. Estudia las delicadas relaciones entre arte y política de izquierdas durante la crítica década de los 60s en América Latina. Perfilá la autonomía poética de Lihn frente a cualquier intromisión política, a despecho de su sincera posición al lado de los trabajadores y la Revolución. Así mismo, estudia el cambio de sus módulos expresivos, operado en aquel momento de su evolución, hacia una poesía radicalmente cuestionadora de su entorno, y de sí misma en tanto hechura de lenguaje. Sienta las bases de lo que en esos días, Enrique Lihn bautizó como la *poesía situada*.

PALABRAS CLAVE: Enrique Lihn, escrito en Cuba, poesía conversacional hispanoamericana, antipoesía, arte y revolución.

ABSTRACT

This paper analyses Enrique Lihn's poetry book *Escrito en Cuba* and the delicate relationships between art and the politics of the Left during the crucial decade of the 60's in Latin America. It defines the poetical autonomy of Lihn against whatever political intervention, despite his sincere position with workers and Revolution. Also, it studies the change in his evolution, toward a poetry that radically questions its environment, and itself being a fact of language. It settles its bases in what those days Enrique Lihn baptized as situated poetry.

KEY WORDS: *Enrique Lihn, Escrito en Cuba, Spanish American Conversational Poetry, Anti-Poetry, Art and Revolution.*

Recibido: 3/03/2009 Aceptado: 6/05/2009

INTRODUCCIÓN

La obra del poeta chileno Enrique Lihn Carrasco (nacido el 3 de setiembre de 1929 en Santiago y fallecido el 10 de julio de 1988 en la misma ciudad) es una de las más notables de la poesía hispanoamericana contemporánea. En efecto, desde la aparición de *La pieza oscura* en 1963, su nombre se convirtió en referencia insoslayable dentro del concierto de la nueva lírica continental. En 1966 nuestro autor se consagró al obtener el premio Casa de las Américas de Cuba –el más importante galardón latinoamericano de la época- por su libro *Poesía de paso*. A partir de entonces, Lihn ocupó un sitial preferencial en el salón de la fama, no sólo por la calidad implícita de su poesía sino por su ubicación como una especie de paradigma moral para muchos jóvenes poetas hispanoamericanos, principalmente después de la publicación de su libro *Escrito en Cuba* (1969).

Tal como puede deducirse por los dos últimos títulos mencionados, desde *Poesía de paso* (producto de una estancia europea en 1965) Lihn desarrollará lo que hemos denominado una *poética del viaje* construida en base a sus experiencias personales trashumantes por distintos continentes, países o ciudades. Así publicará inmediatamente después *Paris, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979), *Estación de los desamparados* (1982) –pero escrito en 1972-, *Pena de extrañamiento* (1986) todas referidas –como queda dicho- a Europa, La Habana, la capital de Francia, Nueva York, Barcelona y Lima en el Perú. Cabe mencionar aquí que Lihn escribió también un libro sobre su ciudad –Santiago de Chile- *El Paseo Ahumada* (1983). Completarían su obra lírica *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) texto-puente entre *La pieza oscura* y los “libros de viaje”. *Por fuerza mayor* (1975), *Al bello aparecer de este lucero* (1983) –poemas de amor-, *La aparición de la Virgen* (1987) y *Diario de muerte* –escrito durante su enfermedad y agonía- publicado póstumamente por Adriana Valdés y Pedro Lastra en 1989. Pueden mencionarse también sus libros antológicos –preparados por el propio Lihn- *Algunos poemas* (1972), *Antología al azar* (1981), *Mester de juglaría* (1987) y *Álbum de toda especie de poemas* (1989). Después de su muerte han aparecido *Porque escribí* (1995) selección reunida por Eduardo Llanos Melussa y *Antología de paso* (1998) firmada por Roberto Merino y Matías Rivas. Tras una investigación en la Fundación Getty de Los Angeles –donde se encuentran los archivos de Enrique Lihn- Matías Ayala lanzó el libro *Una nota estridente* (2005) organizado en base a material disperso en diarios y revistas. Hasta el momento no existe una recopilación de su poesía completa. Agreguemos finalmente que Enrique Lihn fue autor asimismo de varios libros de narrativa –cuentos y novelas- piezas de teatro, video y cine. Además de comentarios, crítica cultural y estudios literarios en distintas publicaciones periódicas recogidas por Germán Marín en *El circo en llamas* (1997).

La importancia de la poesía lihneana en el contexto hispanoamericano debe ser considerada dentro de la nueva ola o tendencia surgida “con intensidad a partir de los años 60 en América Latina: la poesía coloquial” (Alemany 9) o también llamada *Conversacional* por otros estudiosos siguiendo un ensayo de Roberto Fernández Retamar en 1964 (Fernández 111). Así se constituye el *modus operandi* predominante en la expresión poética hispanoamericana de esta época tal cual queda claro en los libros emblemáticos de poetas como el nicaragüense Ernesto Cardenal, el argentino Juan Gelman, el salvadoreño Roque Dalton, los mexicanos Jaime Sabines y José Emilio Pacheco y los peruanos Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza, por citar algunos de los más relevantes. Enrique Lihn es pues una inobjetable estrella de esta brillante constelación que vino a renovar sustancialmente el lenguaje poético hispanoamericano, introduciendo una nueva concepción de la poesía, ajena por completo a lo que podríamos llamar los últimos remanentes simbolistas y que -más bien- tendría sus raíces en la *Antipoesía* de Nicanor Parra o el *Exteriorismo* de Ernesto Cardenal (ambos de la década de 1950) y en cierto tono coloquial de la vanguardia como el que puede encontrarse –de hecho- en la poesía de César Vallejo. Refiriéndose a este cambio ampliamente desarrollado durante los 60s, Saúl Yurkievich apunta:

Evidentemente la poesía de los años cincuenta era demasiado solemne, demasiado sublimante, demasiado utópica y ucrónica, demasiado ahistórica, demasiado distante de nuestra experiencia inmediata. Entonces hubo un empeño en volver a conectar con el mundo de todos, con la cotidianeidad, con la realidad concreta, en hacerla descender para que registrase en la lengua oral o lengua viva las restricciones de lo real empírico. Nuestra poesía se vuelve conversacional.

(Yurkievich 145).

Ahora bien, conviene señalar que dicha poesía conversacional fue abrevada por los latinoamericanos en las fuentes anglosajonas, básicamente en la obra –elaborada desde principios del siglo XX- por los norteamericanos T.S. Eliot y Ezra Pound. Para nadie es un secreto que Eliot –a su vez- tomó el lenguaje coloquial del tardío simbolista francés Jules Laforgue, quien fue según su propio testimonio “... the first to teach me how to speak, to teach me the poetic possibilities of my own idiom of speech” (citado por Southam 9). Se trata pues del “...subtle conversational tone” (Southam 9) tal como lo formuló Ezra Pound. Finalmente en su artículo “What Dante Means to me” de 1950, Eliot habla de “...the unexpected resources of the unpoetical” (Southam 9). Pero veamos lo que Enrique Lihn dice sobre el tema. En la entrevista respondida a Marcelo Coddou en 1978, luego de rechazar (siempre contradictorio) por ‘oportunista’ e ‘insatisfactorio’ –respectivamente- tanto el

membrete *conversacional* como el de *antipoesía*, Lihn concede lo siguiente: “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*” (Fuenzalida 58). Y un poco más adelante: “Aparece allí en escena el hablante, el sujeto de la enunciación como personaje... O sea, se enfatiza la relación del texto poético con el mensaje, con las formas de comunicación cotidiana, normal” (59). En este sentido Lihn acepta su participación en la ola conversacional hispanoamericana, ya que en términos generales su poesía está escrita en un modo—como él lo denomina— *cotidiano* y *normal*. Pero lo concreto es que su estilo presenta una elevada dosis de abstracción e incluso construcción barroca dentro de un cierto expresionismo. Para Lihn —como le dijo a Marlene Gottlieb en 1983— el poeta “[N]o puede hacerse la ilusión (negativa, creo yo) de que refleja la realidad objetiva; sabe que realiza una significación en la realidad del lenguaje, por lo demás poético, y con eso tiene ya un trabajo más que suficiente” (Fuenzalida 173). O más enfáticamente: “Para mí la literatura es un artificio motivado, valga el oxímoron” (172). Y desde una entraña fenomenológica, como lo expresó en su última entrevista el 21 de junio de 1988: “...es un principio que está expuesto allí, en mis cosas, en estado de desarme” (231).

Junto a Jorge Teillier, Armando Uribe Arce, Miguel Arteche, Alberto Rubio o Efraín Barquero, Enrique Lihn es usualmente adscrito a la generación poética del 50 en el contexto chileno, debido a la fecha de su nacimiento y al momento de su aparición en la escena literaria; pero hay que tener en cuenta —como se señaló líneas arriba— que la proyección internacional de su obra se desarrolla durante los años 60 y como queda dicho, dentro de la onda expansiva del conversacionalismo hispanoamericano. En efecto —hacia fines de los 60s y gracias a la difusión por todo el Continente de su libro *Escrito en Cuba*, publicado por Editorial ERA de México (1969)— Enrique Lihn se hace más conocido y se convierte —ya lo dijimos— en una suerte de paradigma para muchos jóvenes poetas a lo largo y lo ancho de Latinoamérica; aunque —es necesario recalcarlo— nuestro autor ya era apreciado como un muy fino artifice desde *La pieza oscura* (1963): “Hasta aquí, Lihn aparece dueño de un lenguaje modulado con cabal propiedad, desumbilicado de los modos y recursos ya establecidos aunque históricamente emparentado a ellos” (Waldo Rojas 11). Esta cita del poeta chileno —miembro de la generación posterior a la de Lihn— sitúa el alto nivel alcanzado por *La pieza oscura* y la originalidad de su estilo frente a la gran herencia de la poesía chilena en lo que iba del siglo XX hasta ese momento, o sea Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra y Gonzalo Rojas. Podría decirse que la poesía de Lihn nace en un terreno ya abonado por la *Antipoesía* de Parra en una tradición “...que proviene del simbolismo, pasa por la poesía pura y el surrealismo, y termina en el cansancio de las imágenes herméticas, en la delicuescencia de los ‘metaforones del 38’ ” (Ibañez Langlois 265). Esta tradición ya presentaba declarados síntomas

de caducidad y desgaste, después del período 1933-1938 en el cual –según Jorge Elliott- Huidobro, de Rokha y Neruda llegaban al cénit de su reputación y “afectaban el ambiente literario de forma prácticamente simultánea” (95). Principiaba entonces –de manera incipiente- la labor rupturista de Nicanor Parra (considerado por ciertos críticos miembro de una generación del 38) pero cuyo impacto real se producirá a fines de los 40s y –de hecho- hacia 1954 con la publicación de los singulares *Poemas y antipoemas*. Sobre este punto Lihn declaró a Marlene Gottlieb: “Lo que Parra llamó su antipoesía fue un correctivo formidable aplicado al retoricismo y al trascendentalismo, no sólo de la poesía chilena sino, como se vio luego, cuando se hizo notoria su influencia, la literatura poética de habla española” (Fuenzalida 170). El otro ícono importante en este somero devenir generacional que hemos trazado, sería Gonzalo Rojas, surgido junto a los surrealistas de la *Mandrágora* –circa 1938- pero que adquiere un notable perfil propio en 1948 cuando publica *La miseria del hombre*. En las *Conversaciones con Enrique Lihn* Pedro Lastra recuerda que cuando conoció a Rojas en 1954, una de las primeras cosas que le habló fue de la poesía lihneana: “En ese momento ya decía lo que leímos después en los penúltimos versos de su poema ‘Los Compañeros’ en *Contra la muerte*: “ ‘Ahora / Lihn / tiene la palabra’ ” (Lastra 24). Si aquí nos expresáramos en términos atléticos, podríamos decir entonces que Enrique Lihn recibió la posta generacional de la poesía chilena de manos de Gonzalo Rojas, aunque justo es señalar que en las mencionadas *Conversaciones* nuestro autor se refiere también a Nicanor Parra: “Ambos fueron de los primeros y más auspiciosos lectores de mis escritos iniciales –un aprendiz entre artesanos fogueados- y a su tiempo o en la debida oportunidad me promovieron resueltamente” (24).

Después de ganar el premio Casa de las Américas Enrique Lihn residió en La Habana, por espacio de casi dos años y producto de dicha estadía es el libro *Escrito en Cuba* (1969). Esto es lo que he denominado una *intromisión política* debido a las delicadas y conflictivas relaciones entre arte y revolución que ofrece el extenso poema “Escrito en Cuba” –perteneciente al libro del mismo título-. Formalmente, dicho poema presenta por vez primera en la obra lihneana, una tajante ruptura frente a la poesía tradicional. A nivel del significado constituyó un paradigma moral para muchos jóvenes poetas hispanoamericanos de aquella acuciante hora, debido a su valiente defensa de los fueros de la poesía ante cualquier tipo de poder político, aún cuando Lihn mantuvo su posición al lado del socialismo y de las clases trabajadoras, tal como se entendía en los años 60.

UNA INTROMISIÓN POLÍTICA

Enrique Lihn obtuvo en 1966 -con el libro *Poesía de paso*- el entonces prestigioso y codiciado Premio Casa de las Américas de Cuba. En este sentido (y también por lo que ocurrirá después en Lihn) son significativas las declaraciones

vertidas por el poeta en una entrevista concedida a Hernán Loyola (febrero de aquel año) inmediatamente luego de recibido el galardón: “El premio viene de Cuba, esto es, bajo el signo de Caín a los ojos del hombre del garrote y de sus rastacueros latinoamericanos. Viene de un país en que, a pesar de bloqueos y bloqueos, existe la literatura como una realidad sustantiva digna de toda consideración y respeto. Por todo lo cual uno puede sentirse conmovido” (Fuenzalida 17). Está clara su posición de simpatía frente a Cuba y a la Revolución que siete años antes había empezado con la toma del poder por el ejército guerrillero de Fidel Castro. Pero queda clara así mismo su posición de defensa de los fueros particulares de la poesía cuando en agosto de 1966 –y estando en Cuba- responde a Belkis Cuza Male en torno a la poesía de denuncia: “Me interesa cualquier tipo de poesía capaz de bien lograrse, también, ciertamente la poesía política que no sea el apéndice de un panfleto ni haya sido escrita sólo para poner una nota artística en un acto de masas” (Fuenzalida 29). Lo que no le impide afirmar un poco más adelante: “La nueva poesía latinoamericana quiere aprehender la realidad oscura, apasionada que es el hombre, allí donde éste es particularmente atormentado por el hambre. El hambre de la economía, el del sexo, el de la cultura, el de la justicia social” (30).

Después de una estadía de casi dos años en Cuba, adonde llegó –tras un frustrado intento de residir en París- en enero de 1967 para participar en el Encuentro con Rubén Darío, Enrique Lihn publicó el libro *Escrito en Cuba* (1969) conformado por tres poemas largos. El libro se inicia con “Varadero de Rubén Darío” que –según su propio testimonio- terminó de escribir “minutos antes de leerlo” (Lastra 63) en el mencionado Encuentro con el genio nicaragüense y que constituyó un irreverente antihomenaje del cual diría más de diez años después: “Los juicios que se permite mi poema me parecen prescindibles” (63). Sigue el poema “Elegía a Ernesto Che Guevara” sobre el que opinó: “...no me gusta, especialmente como aspecto político” (Fuenzalida 101) en la entrevista con Luis A. Diez en la primavera de 1980 y por último, el más extenso e interesante de los tres y que da su nombre al volumen “Escrito en Cuba” que pasaremos a estudiar en detalle.

El texto consta de 31 párrafos (ya que no podemos llamarlas estrofas, al estilo tradicional) que se enhebran aparentemente sin orden ni concierto. Digo aparentemente porque para Carmen Foxley en este poema “[E]s evidente que en términos de *dispositio*, el libro se las arregla para presentar un exordio, irrupción del alma en la existencia, un medio, elucidación de una poética y el desapego de una historia de amor, y un fin, la escena de percepción del deterioro del propio cuerpo y de la soledad del escritor” (Foxley 142). Veamos cada una de estas zonas, ya que no se trata de partes delimitadas una de otra, ni en secuencia lineal, sino enlazadas en el plano de lenguaje a través de simultáneas “asociaciones de imágenes” (Lihn 122).

A poco de iniciada la lectura de los primeros versículos del poema (ya que tampoco son versos, sino alargados renglones muy cercanos a la prosa) nos encontramos

con la aparición del alma. En una sociedad en pleno proceso revolucionario comunista, Lihn trae a colación el alma, entendida en términos católicos, lo cual ya es de por sí una suerte de irreverencia en un mundo que se supone materialista y dialéctico:

el alma
 de la que te espolvorearon en la cuna
 y que te fue inoculada, mezclada a tu bolo alimenticio,
 transmitida en las clases de catecismo, arrojada a la
 cara con el aliento de cada una de tus santas mujeres
 [...]
 Esta especie de gas que se te enseñó a retener
 esta joroba
 crecida allí donde un par de frágiles y poderosas manos
 femeninas (en cuya memoria derramarías
 fácilmente algunas lágrimas) creyeron sobajear el parto de un
 invisible par de alas
 de ángel discretamente fálico.

(116)

Toda la inicial formación religiosa familiar sintéticamente poetizada. Y que Lihn va a esgrimir como una especie de escudo, aunque sea una joroba, como una manera de reclamar el aspecto espiritual que él empieza a ver ausente en la Cuba revolucionaria. ¿Dónde está el alma huamana en esta Revolución? parece preguntarse en el fondo, aludiendo a los fueros interiores del hombre –el espacio de la libertad por ejemplo- que no estarían siendo contemplados por el proceso revolucionario. Pero Lihn es contradictorio y arremete contra el alma también, o contra la idea de alma que le ha inculcado su formación católica. El la quiso “...como en Rimabud arrojar al infierno” (116) y liberarse de su presencia y/o existencia, pero al final siempre ella “...alza la cara blanqueada por la oscuridad” (117) rodeándolo de enigma e incertidumbre:

esta comparación olvida que todo ocurre entre ella y
 tú en un secreto del que tú mismo no eres para ti
 mismo una clave, inviolable de por sí o vaya uno a
 saber,
 es ella la que vuelve a confundirlo todo.

(117)

En este mar de confusión y desconsuelo, “...del minucioso eclipse de tu espíritu” (117) en el cual “[E]stas emociones pueden terminar con tu poesía” (116) el “...extranjero de profesión” (116) *vuelve los ojos locos* –como diría Vallejo– a la poesía. Y pasa a la construcción de un arte poética. Define al poeta de la siguiente manera: “...como un / clochard escarbando en el basural de las palabras en/ el basural de las cosas” (118) con el alma a la espalda, ahora definida así:

este monstruoso hongo que ha crecido a mis expensas esta
 joroba estos muñones de alas envueltos en trapos
 sucios embebidos de gangrena
 que me cierra el acceso a lo real.

(118)

Hay una identificación entre la poesía y el alma, una alimentación mutua entre ambas. Es el alma lo que lo lleva a la poesía y vice versa. De modo que ambas están enfermas, deformes y putrefactas impidiéndole la llegada a la realidad. Habría un problema de base en la poesía –y en el alma– motivo por el cual uno estaría incapacitado para entender y/o captar lo que sucede cuando se produce una Revolución. La poesía (el alma) y la Revolución serían irreconciliables desde este punto de vista. Así se entiende por qué Lihn afirma luego que la poesía “...no lleva a ninguna parte” (118) y “...lo que hago es una burla de lo que hago” (118). María Luisa Fischer dice que “[L] a pregunta del poema es cómo escribir en un tiempo sitiado por exigencias históricas que implantan una retórica contra la que el sujeto se rebela. El sujeto sufre el acoso de una situación histórica” (162) que lo lleva a considerar su escritura:

versos de remiendo parches verbales costuras de palabras
 y montocitos de lo que voy encontrando en la arena
 [...]
 restos que no se me disputan
 sobre los cuales ejerzo un imperio total, ilimitado y
 estéril”.

(Lihn118)

Es decir, todavía –pese a todo– hay un lugar para el poeta, para la imaginación de un verso que citando anónimamente el intertexto de una tradición marina es capaz de estampar con suma belleza “...y la célebre ola hace lo suyo: reventar” (119) en un mundo en que “[L]o real ha invadido lo real, / en esto estamos todos de acuerdo, / en que no hay escapatoria posible” (119). Pero entonces cabría preguntarse ¿la belleza

–la poesía- necesita alguna otra justificación que su misma esencia de ser? ¿Por qué ha de ser inservible o *estéril* el trabajo con lo bello? La verdad es que basta con que *sea* –sin adjetivos- para que esté plenamente justificado su ser. Lo que pasa es que la presión de un contexto histórico-político –ésto es lo que hemos denominado una intromisión política- precisamente situado en la Cuba revolucionaria de los 60s llevó a un poeta de la sensibilidad de Lihn, a ese autocuestionamiento tan extremo de su propia condición. De allí que culmine esta parte del arte poética con esta declaración:

prefiero aceptar esta derrota en toda su extensión
 en la extensión de la Tierra de Nadie por donde me paseo
 pensando en nada, escribiendo en la arena versos sobre nada,
 y todo lo que quise algún día decir lo encuentro aquí
 esparcido en el Gran Libro de los Restos”.

(120)

Frente a lo que sucede –es decir la Revolución- el poeta se siente derrotado y su escritura es nada o restos, sobras, detritus de lo que alguna vez proyectó escribir. Y ni su “compañera de cama” (121) puede ayudarlo en este trance. Niall Binns es categórico: “En “Escrito en Cuba”, el hablante indaga con detenimiento esta incapacidad de amar, de comprometerse con la Revolución, e incluso de escribir” (119).

La frustración amorosa juega un rol fundamental en el poema ya que cancela cualquier posibilidad de realización en medio del total desconsuelo. La mujer acompaña al poeta en varios tramos del texto, aun cuando él está preocupado en su “autorreflexión metapoética” (Foxley 141): “...este poema empieza por un verso maligno / en lugar de arrojarse como un hambriento sobre tu belleza” (Lihn 123). La pareja amorosa puede transcurrir en su burbuja privada de irrealidad ajena a los avatares de la actual circunstancia de la Revolución en la isla: “...mientras caminamos tomados de la mano como si nada / hubiera ocurrido desde que en cuanto al trópico se / escuchaba cantar Vereda Tropical” (123). O: “Entremos a un night club para escapar de la lluvia” (124). Y como ya “...pasó la edad /.../ del amor a las palabras por las palabras mismas” (124) el hablante siente una especie de velada e irónica vergüenza: “Me doy el lujo de estas imágenes” (124) porque va a componer versos de amor relatando el acoplamiento erótico con excelente factura: “Tú movías apenas las caderas, / nuestras cabezas en cambio la mía como un animal que pastara en tus cabellos” (124) para rematar en una –según Carmen Foxley- parodia bien lograda de Lezma Lima o –agregamos nosotros- quizá de prosapia surrealista:

los besos que olvidemos más allá de las metáforas hacen pensar
 en peces deslizándose entre dos hoyas marinas en
 el desove en nidos de tortugas en la fuga de unas
 piraguas que se arrastran por el fango pero también
 en manantiales de agua de Juvencio en escalerillas de
 mármol en Juan Sebastián Bach en un puñado de guindas.

(125)

Pero a todo le “...ronda el silencio como la muerte a la carne” (125) y finalmente no queda “...ni un solo nudo de la trama resuelto / con la excepción del que vuelve a su lugar en la garganta. / Has demostrado, una vez más, que el paraíso no existe” (126).

El poema continúa con lo que Fischer denomina “...la lectura crítica de la tradición” (162), es decir, se pasa revista a la historia de la poesía a través del símbolo del pájaro o de las aves en general. Así vemos desfilar al ruiseñor wildeano, al pavo real de la Bella Epoca, el albatros de Baudelaire, el pájaro de oro de Bizancio, el cuervo de Poe, el ave roc, el pajarito metafísico de Eliot; todo para cerrar con un abierto rechazo del *Simbolismo* en tanto presunto origen de la tradición moderna en poesía y con alusión sesgada a Rimbaud: “...evidentemente el éxtasis no se produce te has prevenido / contra toda mixtificación / que recuerde a la Alquimia del Verbo” (Lihn 129). Hasta afirmar que el hablante ha “...llegado a carecer de toda energía / como no sea la que pones en una obra cuya perfecta inutilidad / eres el primero en reconocer” (128) y en lo que constituiría una síntesis del arte poética: “No hay un solo vacío que las palabras puedan colmar, y el / canto es la inofensiva manía de los pájaros un sistema / de señales entre ellos y en las nubes que el viento organiza a su manera” (128). Hay una brecha muy grande entre el poeta y la realidad. Se llega a la comprobación de la inutilidad de la poesía para captar el mundo circundante, y en un verso que nos recuerda el *Quiero escribir pero me sale espuma* vallejiano, Lihn dice: “Dejarías detrás de ti, si procuraras acortar esa distancia/ un hilo de baba por todo testimonio”, (129). Y más claro en referencia a la concreta situación que se vive en la isla:

el mundo cambia a su manera, y la historia de la poesía
 como la historia de los pájaros es más bien del dominio
 de la inmortalidad esto es no afecta en nada el
 curso de la Historia.

(130)

Y así proseguirá su reiterativa reflexión diseminada entre los 31 párrafos del texto sobre la razón o sin razón de la poesía en los marcos de la Revolución: "...una idea / exacta de la negación que significa escribir / en estas condiciones" (134) con lo cual llegará hasta la negación de sí mismo: "Esta impresión de un cuerpo que no deja por ello de ser el / de nadie" (134). Pero en este *corsi ricorsi* vuelve otra vez:

La poesía no sirve para nada
 Sirve para poner en duda al mundo
 [...]
 mejor dicho ella es la duda
 No pone en duda nada
 Le basta ser y prueba la existencia de la duda
 con la mayor inocencia
 transforma en fábula todo lo que toca

(138)

Hay entonces una oscilación en el pensamiento de Lihn. Una ambigüedad o no definición que niega y afirma alternativamente. A esto se refiere Carmen Foxley cuando sostiene que aquí hay "...un significado que no alcanza a constituirse" (142). Nosotros –como lectores- asistimos al proceso de cuestionamiento y auto-cuestionamiento perenne, de una sensibilidad específica frente a la realidad, cuyas únicas armas para dicho enfrentamiento son sólo las palabras y el lenguaje –la poesía- pero éstos resultan inútiles, no exclusivamente por el acoso y la dificultad de la situación histórico-política –la Revolución Cubana- sino por su definición ontológica. El sujeto se busca a sí mismo, intenta configurar una identidad, pero fracasa. Y no por las presiones de la Revolución (que aportan lo suyo claro) sino *esencialmente*, tal como lo entiende Heidegger: "...la esencia y el ser hablan en el lenguaje" (89) porque su lenguaje es insuficiente –vale decir su ser- para captar el mundo. Dice Foxley: "De modo que el lenguaje se le aparece como una distancia que lo separa de su propia vida y de la realidad circunstancial" (145). He aquí el punto central: la incapacidad de la poesía para captar y comprender el mundo. Mejor dicho, la poesía es el único lenguaje que acepta y trabaja sobre el problema ontológico de la existencia, el ser para la muerte. Toda poesía gira en torno a este asunto y simula una danza frente a la muerte, un baile o una música de palabras en cuyo centro está la aceptación de nuestra condición de mortales y simultáneamente la aspiración a la inmortalidad, que se transforma en el cuerpo y legado mismo del texto. Entonces "Escrito en Cuba" de Enrique Lihn puede parecer un alegato contra las condiciones de la Revolución que impiden la poesía, pero en verdad se trata de un canto a favor del hombre contra lo inexorable de la muerte.

Llegamos a la escena final de esta "...especie de diario/Anotaciones Fragmentos de lo que fue, impresiones digitales / Restos de lo que alguna vez será" (Lihn 134), constituida por un *autorretrato*. El hablante está frente a un espejo –probablemente en el departamento que ocupa en un edificio de La Habana, única locación que nos da el texto- y auscultando su imagen corporal reflexiona sobre su deterioro físico, el paso del tiempo y avizora la muerte. Curiosamente Lihn habla tres veces en este párrafo de estos "...próximos veinte años" (143), "...tienes efectivamente veinte años más" (ibid.) y en los versos finales del poema "...veinte años después el / solitario hace muecas mirándose a la oscuridad del / espejo" (ibid.). Digo curiosamente, porque si en aquel instante corría 1968, serían veinte años después –justos- cuando ocurre su muerte en 1988. Pero más allá de la presunta vocación premonitrice de la poesía, aquí nos queda clara la dimensión metafísica del "Escrito en Cuba", su verificación de que la vida es –en el mejor sentido- "...una mala improvisación" (ibid.) y aún cuando se vea en el espejo como "...un condenado sin apelación" el poeta Lihn alcanza a decirnos quevedianamente: "...y todavía juego" (ibid.).

Lo que sí debe quedar claro es que la temporada vivida por Lihn en Cuba marcaría decisivamente su vida y su escritura. Al respecto veamos lo que declaró a Hernán Lavín Cerda en diciembre de 1968, tras regresar a Chile:

El premio 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* (Fuenzalida 32).

He aquí la nueva concepción formal a la que ha arribado Lihn en cuanto a la construcción de un poema. La confección lírica tradicional ha quedado atrás. Haciendo una metáfora podríamos decir: el recipiente cultural *poema* estalló junto a la Revolución. La presunta expresión del Yo interior lírico de la poesía entendida en términos convencionales, ha evolucionado en Lihn hacia otra idea, tal como la planteó en una entrevista con *Ercilla* también diciembre de 1968: "Quiero hacer una poesía que rebase la primera persona [...] y de la que pueda hacerse un espectáculo en el que el protagonista sea la palabra poética" (Fuenzalida 34). Se ve claro entonces que en el "Escrito en Cuba" Lihn elabora un arte poética a partir y/o sobre la desmitificación de la idea tradicional de la poesía, básicamente centrada en la desmitificación de dicho concepto. Esta onda expansiva llega a su siguiente libro *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) y en cierto modo a los textos de *Estación de los desamparados*, compuesto en Lima, 1972 aunque publicado diez años después,

y se relaciona con lo que Lastra denomina la "...categoría del poema-ensayo" (63) –hablando específicamente de "Escrito en Cuba" Lihn –por su lado- sostiene que más bien se trataría de "...una novela en verso" (Lastra 64) atendiendo a su "... progresión narrativa" (65) pero reivindica su carácter de "...diario de vida que iba integrando tales o cuales elementos de la situación en que fue escrito durante meses" (64). Estamos pues a años-luz de un poema entendido en términos tradicionales. Las anotaciones instantáneas *in situ* configurarían un fragmentarismo muy claro en *Estación de los desamparados* –siguiente libro que Lihn escribió- pero sobre todo en "París, situación irregular" (1977) –poema que da título a su próxima obra- donde dicho fragmentarismo –según el propio Lihn- "...llega a su clímax" (Lastra 65) debido a la urgencia de una escritura en rebote, en la que otra vez y siempre, el poeta requiere del estímulo inmediato del "objetivo motivante" (65). En este momento, probablemente Enrique Lihn pisaba la cumbre de una de las experiencias más radicales en la historia de la poesía en lengua española.

OBRA CITADA

- Alemaný Bay, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad, Publicaciones, 1997.
- Binss, Niall. *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn)*. Frankfurt: Peter Lang S.A., 1999.
- Elliott, Jorge. *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Santiago: Nascimento, 1957.
- Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la poesía hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.
- Fischer, María Luisa. *Historia y texto poético: la poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn*. Concepción: LAR, 1998.
- Foxley, Carmen. *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995.
- Fuenzalida, Daniel. *Enrique Lihn. Entrevistas*. Santiago: J.C.Sáez Editor, 2005.
- Heidegger, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Trad. Rafael Gutiérrez Girardot. Madrid: Taurus, 1970.
- Ibañez-Langlois, José Miguel. *Poesía chilena e hispanoamericana actual*. Santiago: Nascimento, 1975.
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago: Atelier, 1990.
- Lihn, Enrique. "Escrito en Cuba". *Porque escribí*. Ed. Eduardo Llanos Melussa. Santiago:FCE, 1995.
- Rojas, Waldo. Prólogo. *La musiquilla de las pobres esferas*. Por Enrique Lihn. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

Southam, B.C., *A Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1996

Yurkievich, Saúl. *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2007.