

LIHN Y DALTON DE LOS 60: CONVERSACIONES EN LA TABERNA

Paula Miranda Herrera

Universidad de Chile

Introducción

Vamos a crear un escenario retrospectivo en base a retazos de la memoria poética.

Vamos a imaginar a dos poetas guerreros, que han hecho un alto en su diaria labor de combatientes de la letra y de la vida, para sentarse a conversar en una "taberna". No sabemos cuál está más cerca de la guerra real y cuál más cerca de la guerra signica. Sabemos que ambos son escritores. Los dos, desgarrados y algo cansados, divagarán acerca de la poesía, las palabras y las funciones de ambas. Se tomarán una cerveza. Olvidarán por un segundo que viven los últimos minutos de la modernidad. Que el 68 los acecha como un tajo abierto en mitad del siglo. Trataremos de detenernos en ese minuto, en esa taberna oscura, en esa extraña y significativa postura en que los petrificó el texto.

El voyeur que intenta reconstituir este diálogo lo hace ayudado por diversas miradas y chispazos de la teoría crítica literaria del siglo XX, pero muy especialmente por las problemáticas instaladas por el formalismo y por el Barthes postestructuralista. El intento responde también a la necesidad apremiante de "habitar mundos que existían antes de nuestro nacimiento"¹, como si la ilusión de tocarlos nos reconciliara con sedimentos sumergidos de nuestra memoria colectiva e individual.

Este trabajo intenta indagar en las características que asumen las discusiones de la poesía al interior de la poética de Enrique Lihn y de Roque Dalton, en el contexto de los años 60 en América Latina. Me interesa reconstituir algunas tensiones y combates articulados en torno al lenguaje, las palabras y la significación de la poesía, en base a dos textos: La musiquilla de las pobres esferas (69)² de Enrique Lihn y Taberna y otros lugares (69)³ de Roque Dalton. Esta tarea intenta desenredar⁴ las relaciones de estas escrituras, puestas en tensión en tres aspectos fundamentales: discursos inmersos en la lucha por el poder político desde posiciones críticas y revisionistas; sujeto poético moderno (circulación y funciones de la poesía en medio de la guerra signica (Barthes); y preguntas por la escritura, las palabras y la intertextualidad.

En esta "reconstitución" de los hechos me parece fundamental el texto "La muerte del autor" (68) de Roland Barthes, debido a la aguda visión que aporta a los complejos movimientos operados en la literatura a fines de los 60.

El escenario

Más allá de la "taberna" de Roque Dalton hay un espacio real y tenso que hoy conocemos genéricamente como el 68; figura que apunta a una profunda fractura de la modernidad y a una "salida a la calle" de los colectivos sociales. Las tomas de las universidades y de la prensa por parte de los estudiantes son un gesto a la vez que un hito, un movimiento superficial, pero también un sacudón de capas tectónicas profundas. Se aglutinan en ese fin de década hechos profundamente polisémicos y complejos. A la rebelión de los estudiantes de Nanterre se suman innumerables hitos: el asesinato de Kennedy y de Luther King, la toma de la universidad en Columbia y la matanza de Tlatelolco, la muerte del Che en Bolivia, la invasión soviética a Checoslovaquia, la guerra de Vietnam. " Lo que hace original el 68 es la mezcla en un corto período de tiempo, de fenómenos de gran magnitud" ⁵.

Esos años son singularmente el eje de tensión de un debate más amplio, dado en el centro o posiblemente en el borde de la modernidad, y que muestra sus signos en el Mayo francés, en

las reformas universitarias, en Vietnam. Coletazos de la postguerra y últimos guiños de resistencia a la sociedad actual. Posiciones dogmáticas y otras más críticas, armas de la paz y de la guerra. Escenas y revoluciones, signos y gestos, utopías y heterotopías. En el debate teórico también se desarrolla un importante campo de batalla: el 66 Derrida había lanzado su "acontecimiento" desconstruccionista en Baltimore y Foucault ha publicado su inquietante libro *Las palabras y las cosas*. Para nuestro trabajo rescataremos parte de este primer Foucault, pues la cadena de relaciones posibles con otros textos, teóricos o literarios, sería infinita⁶.

Nuestro trabajo tiene que ver con la especificidad del lenguaje poético en relación a los discursos oficiales, de izquierdas y derechas, hegemónicos y subalternos, centrales y marginales; discursos situados en el límite de lo permitido y proscrito por uno y otro bando, en medio de ellos, seres de carne y hueso - y no meros sujetos lingüísticos - sufriendo y reflexionando, escribiendo y "combatiendo". Lihn y Dalton están entre los fuegos cruzados de una modernidad poco tolerante, impositiva y arrogante:

" Nosotros no oímos hablar demasiado del siglo
pero el sol nos encuentra parados en su centro.

Olvidamos bien pronto el olor
a pólvora de nuestra infancia,
los secos sabores del hambre, la caballería del frío, etc.

La Historia es este momento...(...)

Nos proponen el futuro y nosotros nos defendemos
del futuro
como de un murciélago que nos azotase la cara"

("Los jóvenes", p. 119, Dalton)

Precisiones acerca del escenario crítico

Lo que sigue no es historiografía literaria, debido a la imposibilidad de reconstituir escenarios socio-culturales y políticos reales y epocales, los que darían cuenta de un entramado de condiciones de producción, circulación y recepción de la poesía estudiada⁷. Aquí los contextos son sólo textos. La posibilidad de entrevistar a los autores reales ha cedido su lugar a una entre-vista de los propios textos, como si éstos fuesen "inscripciones" de una cartografía mayor, marcas tenues de una trazado lleno de "sonido y de furia" , "musiquillas" de una sinfonía dodecafónica, "rumor de vocecillas bajo el trueno" de la modernidad.

Sin duda fueron los contextos los que impusieron ciertas exigencias éticas y poéticas a los poetas que nos ocupan, pero no es menos cierto que al interior de sus poemas se encuentran las huellas de las tensiones y contorsiones, de los posibles esquivos, subversiones, cooptaciones y negociaciones con respecto a los discursos oficiales, pero muy especialmente los desafíos a los discursos hegemónicos de sus propias trincheras (llámese "izquierdas", "intelectuales latinoamericanos" o poetas "mayores").

Pienso que una lectura atenta de estas escrituras, entendidas más bien como gestos e inscripciones⁸ de la cultura que como textos definitivos, nos dará ciertas pistas en torno a las formas en que han pugnado los discursos por imponerse, cómo se construye la memoria y qué ecos nos llegan del pasado.

Coincidencias tensas e intensas polisemias

Entre el 66 y el 69 se despliega un complejo campo de batalla, donde entran en conflicto las preguntas por el sujeto y sus discursos; ahí las polémicas se instalan al interior de la propia escritura que dialoga con otras escrituras, diferenciándose o identificándose, pues "todo combate es semántico y todo sentido es guerrero" ⁹.

Enrique Lihn publica *La musiquilla de las pobres esferas* en el año 1969. En 1966 Casa de las Américas había premiado con el primer lugar su libro *Poesía de Paso*. El 68 Barthes lanza su "Muerte del Autor". El año 69 Casa de las Américas premia *Taberna* y otros lugares, libro en que Roque Dalton hace dialogar a su época; ahí el poema en prosa "Con palabras" es dedicado a Enrique Lihn y un poema de *La musiquilla...se dedica "A Roque Dalton"*. Coincidentemente en 1969 se publican los dos poemarios que nos ocupan.

Nuestro corpus se reduce a siete poemas, de los cuales cuatro funcionan como ejes de todo el poemario de Lihn, pues en ellos se podrían condensar las principales ideas de su poética, sin llegar a agotarla: "Mester de Juglaría" (MJ), "Revolución" (R), "A Roque Dalton" (RD) y "Porque escribí" (PE). De *Taberna* y otros lugares nos hacen señas los poemas "Con palabras" (P), "Los jóvenes" (J) y "Taberna" (T), este último escrito durante el exilio de Dalton en Praga entre 1966 y 1967.

A ambos libros los une una sensibilidad poética y política similar, aunque con matices muy diversos. Mientras Dalton se pregunta por la forma en base a propuestas polifónicas y dialógicas, Lihn se instala desde un yo más fragmentado, ambiguo, retórico e irónico. Sin embargo ambos se contaminan de las características del otro a contrapelo de sus respectivos "manifiestos" poéticos. Carmen Foxley describe al Lihn de *La musiquilla...* como un bricoleur capaz de dialogar con otras épocas poéticas personificadas en los "otros" (Rimbaud, Kafka, Rojas, Dalton) en una situación siempre problemática. Los descentramientos, excentricidades y giros manieristas a los que se refiere Foxley en su agudo estudio describen la poesía de Lihn, pero no problematizan sus alcances epistémicos y éticos ¹⁰. La búsqueda de Lihn no se petrifica en el umbral del significante, sino que rasguña con angustia existencial la posibilidad de situarse éticamente en el mundo:

"Porque escribí no estuve en casa del verdugo
ni me dejé llevar por el amor a Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses
ni me hice desear como escribiente
ni la pobreza me pareció atroz
ni el poder una cosa deseable
(...)
ni a pesar de la cólera
quise desbaratar a mi enemigo"

(p. 83 PE)

Creo que es común a casi toda la poesía del siglo XX la pregunta por su propia significación, la inquietud por su capacidad metapoética, la autoreferencialidad, que no es sólo la puesta en abismo del lenguaje poético sino la constatación de que ningún lenguaje es inocente y que la labor crítica de la literatura consiste no sólo en mirarse el ombligo sino en poner en evidencia las costuras de la cultura, las marcas de guerra de las palabras. ("Los crímenes de la CIA se verifican también en el campo de la semántica", nos recuerda Ernesto Cardenal). Lihn no sólo desmantela su propio discurso, "esta cosa de nada y para nada" (MJ), sino que al hacerlo pone también en evidencia la insensatez del lenguaje en general:

"En la Edad Media para no ir más lejos
nos llenamos la boca con la muerte,
y nuestro hermano mayor fue ahogado sin
duda alguna por una cuestión
de principios"

(p. 27 MJ)

Este exhibicionismo del signo poético remite también a una saturación extrema de la crisis de la representación, propia de la modernidad e inconcebible antes de ella. La historicidad se adentra en el espesor de la palabra misma a partir del siglo XIX y duda para siempre del "grito arcaico" del lenguaje ¹¹.

La musiquilla de las pobres esferas

Ya el título del poemario de Lihn instala un diálogo problemático con otras épocas y permite además desatar sus posibilidades dialógicas y contradiscursivas. De entrada se remite a la música de las esferas de los griegos, pues los signos de la cultura no se pueden negar por completo, sino sólo subvertirse o remedarse. El término música de las esferas proviene de la filosofía pitagórica, y designa "la armonía cósmica que se podría calcular a partir de una proporción numérica, tal como Pitágoras había calculado la proporción numérica de las notas musicales"¹². En este escenario sólo la lírica sería capaz de descubrir la esencia última de las cosas a través de un proceso de catarsis del poeta. En Lihn esto no es posible, de ahí que la música sea sólo un susurro y el papel del poeta sólo el del mendigo que recoge los restos, el bricoleur que restituye el murmullo de los otros, sin llegar a la esencia de las cosas. De alguna manera éste ya no es el autor moderno, pero sí un nuevo tipo de autor. Lo que hace Barthes en "La muerte del autor" es entregar las herramientas para entender de otra manera a este "escribiente", pero no para negar su existencia. El que ha muerto es el autor moderno, el que cree en los relatos, en la utopías. El autor que nace es el que queriendo desaparecer tras su escritura se petrifica en el acto de habla:

"Si mal no recuerdo, monologo, me esmero
en llenar el vacío en que moldeo mi voz,
y la palabra brilla por su ausencia
y el drama me es impenetrable"

(p. 80 RD)

Poesía vuelta contra sí misma, pero con una lúcida y contundente conciencia deconstructiva. Se refuerza en el poema anterior el sujeto histriónico instalado en medio del espectáculo, como una inscripción dolorosa en la cultura y más allá del simulacro surrealista, pues la manipulación del lenguaje se vuelve contra el poema para inquietarlo y atormentarlo.

En oposición a esto Dalton sí cree en una esencia metafísica de las palabras, situada más allá de su uso social y de las limitantes poéticas. Dalton tiene conciencia de la separación que se ha operado entre las palabras y las cosas del mundo, en el sentido en que Foucault explica ese acontecimiento para el siglo XVII, pero su aspiración es a retener la función simbólica del lenguaje, el lugar de las revelaciones, donde "la verdad se manifiesta y se enuncia a la vez" ¹³. Extrañamente, en el poema "Taberna" la música es la realidad de los otros, sus pasos, "un sonido" irreproducible por la voz poética, inalcanzable para la palabra:

" Por las calles que aprendo de memoria
cuerpos innumerables hacen la eterna música de
los pasos
-un sonido, he aquí, que jamás podrá reproducir
la poesía-."

(p. 154 T)

La música en Dalton permanece unida a las cosas, a los cuerpos, al "conversatorio" de la "taberna", el poeta no hace más que "transcribir" esto con el máximo de objetividad y con infinita ironía. Dice Dalton en la introducción al poema "Taberna": "El **autor** solamente **ordenó** el material y le dio el mínimo trato formal para construir con él una especie de **poema-objeto** basado a su vez en una especie de encuesta sociológica **furtiva**" (T) ¹⁴. La eterna música de los pasos no es aprehensible por la poesía, pero sí por un poema objeto, independiente de las "pasiones, humores, sentimientos, impresiones" del autor (Barthes), pero que existe gracias al ordenamiento furtivo que éste hace del material.

Música y musiquilla

En general la relación de la poesía con la música popular durante la modernidad y muy especialmente durante el siglo XX, es conflictiva, disociada, tiende a oponer gran arte y cultura de masas. El desarrollo de la industria cultural no hace más que acentuar esa separación. En sus declaraciones extrapoéticas Lihn utiliza la metáfora de la canción popular para negar la relación fácil y clara de su poesía con el lector: "Ahora se trataría, además, de caerle simpático al auditorio, y si es posible, de hacerlo bailar palabras para canciones, casi tangos, pseudocuecas, semiboleros"¹⁵. Por oposición, en el poema "Silbido casi tango" Lihn asume su condición de víctima del lenguaje del amor; la letra de la canción escribe a la víctima y cumple su función de objeto intercambiado, vía de catarsis amorosa y pacto sacrificial :

"canción en que me enervo, extramuros
silbido casi tango: obscenidad
porque no da lo mismo callarla o entonarla
si la verdad es ésta:
¿una falta profunda de suicidio?"¹⁶

Poesía instalada en medio de una era de lenguajes competitivos y enfrentada a las diversas versiones del lenguaje una y otra vez.

La musiquilla... es el lugar de la anti- música, música entendida como el espacio "donde el deseo no es ni reprimido ni reconocido, sino simplemente gozado" ¹⁷. Estos textos no gozan ni se dejan gozar, sino que inquietan, interrogan sobre el sentido y lo desplazan, desasosiegan, buscan, intranquilizan. Jamás darán confort a las penas, económicas y del alma, como sí lo hace la canción popular. En este sentido la poesía estaría mucho más cerca de lo real, tendría más espesor histórico y estaría más tensionada por los contextos de esos años que la música popular, la que sin embargo persistirá más profundamente en el imaginario popular, venciendo barreras ideológicas y políticas y acompañando más de cerca la miseria latinoamericana, "esa que nadie puede erradicar" (p. 25 MJ). Lihn tararea descuidadamente esos tonos, sin llegar a asimilarlos.

En ambos poetas la música es inmanejable, inalcanzable, distante. No se logra la armonía.

Por otra parte las "pobres esferas" remiten a un mundo suprahumano y marginal, muy distante de la armonía cósmica medida por Pitágoras en su ilusión matemática. Aquí los puntos de referencia funcionan "...en una rara medida que no es la medida del amor" (MJ)

El único orden posible es aquél que rescata el susurro de las voces humanas, pobres, marginales, subterráneas, mendicantes y silentes.

Mester de Juglaría y juego intertextual

El poema "Mester de Juglaría" instala con la sola mención de su título la escena del juglar que recorre palacios, cortes y plazas durante la Edad Media, relatando hechos épicos y heroicos. Las connotaciones de esta figura actúan por ausencia a lo largo de todo el poema. Como suplemento a esa imagen se instala la figura de los "poetas" que surgen en la modernidad, el poeta "loco", el poeta "maldito", el poeta presionado por el compromiso social, el "ocioso", el "marginal", el "bricoleur".

El poeta parte pidiendo disculpas por su oficio, aunque insiste en esta necesidad de "vegetar". Frente a los trabajadores "del mundo", el poeta reivindica su pasividad, incluso con respecto al propio lenguaje:

"Somos capaces de esperar que las palabras
nos duelan
o nos provoquen una especie de éxtasis"

(p. 24 MJ)

La escritura es su condena, su derecho al ocio, su desesperación y su éxtasis. Pero éstas no son sólo características del que escribe, sino sobre todo de lo escrito: "esta cosa de nada y para nada" atraviesa insistentemente el poema. El reivindica con esto su derecho a "meditar" sobre el lenguaje en general.

Un semantema importante es la **intertextualidad** (Kristeva¹⁸), no como mero ejercicio poético sino como puesta en abismo de su existencia inevitable en el quehacer poético:

" estos datos que se reúnen inextricables
digámoslo así en el umbral del poema
cosas de aspecto lamentable traídas no se
sabe para qué desde todos los
rincones del mundo

(y luego hablaron de la alquimia del verbo)" (p.26 MJ)

La idea de intertextualidad en Kristeva permite explicar la insistencia de Lihn en atraer hacia el poema deshechos discursivos, "restos humanos que se alimentan de restos", "restos odiosos amados", un gran bricolage productivo y tensionado, aunque sólo a veces articulado. No hay centro, pero hay nuevo tipo de coherencia.

Otro movimiento de esta intertextualidad tiene que ver con el diálogo establecido entre el juglar medieval y el oficio de este poeta. Ambos tiene en común la imposición de un rol en la comunicación social. El primero es intermediario, intérprete, actor. El "juglar" moderno trafica con "restos" de discursos y con el ocio de sobrellevar su propio oficio, "el más oscuro de todos" (p. 30 MJ). A estos juglares se les llama "algunos ejemplares de nuestra especie", lanzando el poema hacia los arqueólogos del futuro, pero también indicando el modo en que la modernidad rescata la figura del juglar medieval: como pieza de museo.

Otra figura rescatable es la del diccionario, como aquel "objeto" disponible al poeta en el minuto de la construcción poética, esa colección que es un mosaico de posibilidades a la vez que una

prisión, una despena y una condena, "...ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás" ¹⁹.

Otra forma que asume la intertextualidad son los innumerables retratos que hace Lihn de escritores con los cuales tiene algún tipo de deuda: Rimbaud, Kafka, Dalton.

Roque Dalton trabaja en varios niveles la intertextualidad. El más extenso es aquél que funciona en "Taberna", donde transforma el poema en un "conversatorio", diluyendo al "autor" en múltiples voces anónimas y conflictivas, realizando el sueño de Bajtin. La única señal de la escritura para el cambio de voces es la tipografía. Ahí, como en un mosaico de grafittis, Dalton transcribe las voces de la taberna, de su época, sus flexiones y acentos, sus garabatos y "doblesentidos", sus sinsentidos y su sentido común. Como ningún otro poema de los analizados en este trabajo, "Taberna" hace conversar a los "otros" en el espacio imaginario del diálogo, de la encuesta furtiva, aunque todo ocurra en el "no lugar" de la escritura y gracias al simulacro o de distanciamiento del "autor".

Lihn tiende a una intertextualidad si se quiere más metapoética que poética. En cambio, Dalton instala su conversatorio en un profundo gesto irónico y revisionista de la poesía y del socialismo: " En el conjunto de opiniones recogidas no hay ninguna que pueda atribuirse al autor y por ello éste las presenta en el seno del poema sin ninguna jerarquización, ni frente a la verdad, ni frente a la bondad moral o política" Y agrega más adelante: "No es el propósito del autor intentar un planteo de soluciones a los problemas que se desprenden de la existencia de tales formas de pensamiento en una sociedad socialista. Este intento podrá encontrarse, posiblemente, en la serie de acontecimientos políticos ocurridos en los países socialistas del centro de Europa en los últimos meses" (p. 152 T)

Hay en Dalton otros dos movimientos intertextuales. Uno tiene que ver con el poema que dedica a Enrique Lihn (en el día de su boda) y que revisaremos con detención más adelante. El otro movimiento se relaciona con una mirada intersectada por la poesía y que refiere más bien a las "influencias" (Bloom):

" Y aunque no queremos ser personajes patéticos,
nos sentimos por las mañanas viejos y enfermos.
Nuestros maestros son nuestros poetas:
'Soy el hombre, nada me vencerá
si rompo la vieja vida metida en una pose"

(p. 119 J)

Singularmente la cita le sirve al poema para liberar su historia y sus batallas, en contra de la "dialéctica" y del "futuro" y a favor de los laberintos y la poesía.

Significaciones

Tiene razón Foucault cuando indica que la literatura no puede ser pensada desde una teoría de la significación, puesto que ya sea que se centre la atención en el significante o en el significado, en ambos casos se la busca "fuera del lugar en el que no ha dejado de surgir y de imprimirse, en nuestra cultura" ²⁰. Sin embargo, esta separación binaria les sirve a los poetas que nos ocupan para delimitar mejor sus intereses y conflictos estéticos (y éticos), y a nosotros para graficar mejor los conflictos y tensiones culturales ahí revelados.

La significación en Lihn se espuma constantemente, es un vacío repleto de campos de tensión, es el exceso y el suplemento. Lo que se encuentra en el texto (Barthes) no es ya la pluralidad

de significados de un solo código, sino un campo de batalla de todo el lenguaje. En la batalla que libra en contra de los discursos opresores y "patriarcales" Lihn mina también el terreno de posibilidades que tiene la poesía para significar. Lo fundamental en él es el acto de "escribir" que el de comunicar o dialogar. Lo ratifica su poema "Porque escribí" donde baja las armas contestatarias del poema "Mester de Juglaría", para señalar el soplo de vida que le implica el acto de escribir. El verbo se trabaja en pretérito, como si las urgencias del minuto hubiesen dado paso a una reflexión "calmada" acerca de la utilidad del "escribir":

"La especie de locura con que vuela un anciano
detrás de las palomas imitándolas
me fue dada en lugar de servir para algo"

(p. 82 PE)

Aquí no importa el significado, pues el poema continúa siendo "perfectamente inútil", lo que importa es el acto de escribir, gracias a él el poeta vive y se limpia de la "cólera" y del deseo de poder:

"Pero escribí y me muero por mi cuenta,
porque escribí porque escribí estoy vivo"

(p.84 PE)

Dalton tiene en su "manifiesto poético" una noción idealista del lenguaje, pues cree que la "salvación" está en elegir las palabras puras y en no caer en la "trampa que nos tiende el enemigo". En el poema "Con Palabras", cuya dedicatoria reza irónicamente: "Para Enrique Lihn, en su boda", establece una visión antagónica de las relaciones entre significante y significado. No es posible según él reemplazar uno por el otro, sin que esto implique una profunda falla ética y política del sistema. Lo grave -- indica Dalton -- es que el discurso occidental cristiano le ha hecho creer al pueblo que las palabras son sólo elementos "significantes", disociando del uso corriente su poder mágico. El metafísico que aquí habla es profundamente contradictorio con el reportero o sociólogo que aparece en muchos "lugares" del poemario total. Sin embargo, el "mensaje" del ideólogo es que hay una pureza original en las palabras que se debe rescatar y reactualizar, aquí emerge la utopía como un retorno del mito. Dalton asimila significante a símbolo (signo mágico). Lihn, más pesimista, se transforma a ratos en un prestidigitador de las palabras, destructor de discursos oficiales y "abusador" de las palabras, para él todo es posible en poesía, aunque jamás se llegue al sentido. Para Dalton hay cosas que no se pueden decir en poesía y palabras que logran tocar la esencia de las cosas.

Lihn y Dalton tienen plena conciencia de la condición impositiva y nada de inocente del lenguaje. Sin embargo, Lihn trabaja la materia sucia, pobre, de desecho de este lenguaje. Dalton, si bien recalca en su declaración de principios que la salvación a este muerte de Babel consistiría en conocer verdaderamente las palabras, en "separarlas de las casi-palabras, las anti-palabras, las palabras degeneradas y las palabras muertas" (p. 112 CP), en su práctica poética incluye las "feas" palabras, aquéllas que "desechó la poesía", especialmente en el poema "Taberna".

Aquí significado y significante deben ser entendidos como correlatos de lo mismo y no como términos contrarios. Si bien uno desplaza al otro, deteniéndose permanentemente en su umbral, no es menos cierto que "el contenido", el significado, se abre paso a cada momento, buscándose, desenredándose, desconstruyéndose, poniéndose entre paréntesis.

La escritura instaura sentidos sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlos :

"miles de palabras por sesión y en el fondo un gran silencio glacial"

(p. 28 MJ)

Lo que ha ocurrido desde el formalismo en adelante es que ha operado una suerte de desplazamiento del significado, donde lo importante es la puesta en evidencia de la precariedad de los puntos de referencia, del Discurso Verdadero, de la episteme moderna. "Toda una escena en que la pluralidad pone en ridículo al individuo, disociándolo" ²¹.

En el poema "A Roque Dalton" se construye ese escenario de la escritura en el que deambulan los poetas, comparándose, situándose, desgarrándose:

"Soy un poco el poeta del chambergo flotante,
de los quevedos flotantes, de la melena y la
un viejo actor de provincia bajo una tempestad
entre los truenos y relámpagos que chapucea el utilero"

(p. 80 RD)

En este hacerse en base a los otros, el poeta queda suspendido en su actuación, quebrándose incluso la sintaxis. En ese espacio indeleble de la escena aparecen los otros poetas con sus respectivos disfraces: Rimbaud, Rojas, Teillier. Aquí las tempestades son artificiales y los truenos y relámpagos sólo malos efectos de utilero. A este poeta, que es "un poco" todos ellos, el drama le es impenetrable, no el de la historia, sino el simulado por los poetas. Lihn se distancia de todos ellos, resistiéndose a formar parte del "tiempo" ficticio de "los juegos florales", pues no logra comprender "exactamente la historia". "Envejezco al margen de mi tiempo", le dice a Roque Dalton, como justificándose y diferenciándose. Dalton se reconoce en "nuestros" poetas:

"Nuestros maestros son nuestros poetas:
'Soy el hombre, nada me vencerá
si rompo la vieja vida metida en una pose'" (p. 119 J)

Frente a "La Historia" real Dalton prefiere el laberinto de la palabra poética, aunque ésta sea una pose, un "Hombre" libre construido por la palabra poética.

Función social de la poesía y revolución con minúscula

En la superficie más concreta ninguno de los dos poetas cree en el realismo socialista. Lihn es acusado por Valente de marxista dudosamente renovado, mientras que Dalton es asesinado por sus propios compañeros de armas por revisionista.

En la estructura más profunda de los poemas se da una disputa que no es en torno al compromiso de la poesía con La Revolución, sino en relación a las formas problemáticas en que se articula el compromiso al interior del bando contrahegemónico. Cuando Barthes dice que la liberación sólo es posible si repositonamos el binarismo Imperialismo/ Socialismo,

reemplazándolo por Imperialismo/ Otra Cosa, apunta a la profunda falla del discurso revolucionario que más que liberar, petrifica, que más que resignificar, agotaba los discursos, que colmaba todo de retórica sin cambiar el giro de los signos. Lihn y Dalton ya estaban instalados en esa Otra Cosa, más heterotópica que utópica, y más revisionista que complaciente. Eso no niega sus compromisos externos con el cambio social; al contrario, su preocupaciones son tan profundas, que se vuelven críticas permanentes para enriquecer la mirada y el lenguaje del hombre agobiado y terminal de la modernidad. Dice Lihn: "El destino individual es indisoluble del destino social" (66)²² y agrega el 69, que "su preocupación fundamental es el hombre mudable, existencial que padece Latinoamérica...en el curso de una vida amenazada permanentemente por la inplenitud, la frustración y el fracaso individual y colectivo"²³. Frente a esto la poesía debe desarrollar el espíritu crítico del sujeto moderno, gatillado por su enajenación, alienación, frustración, descentramiento e incertidumbre.

Dalton desea superar las limitaciones del lenguaje a través de la poesía: "Poesía, ayúdame a entender que no estás hecha sólo de palabras". Ambos están por la revolución, pero mientras Lihn cede la acción a los "héroes", quienes nunca han sido tan elocuentes, "como en esta época llena de sonido y de furia" (p. 30 MJ), Dalton se mueve en terrenos mucho más áridos, inquietando y acechando con sus poemas a moros y cristianos. En el plano real Dalton se mueve entre la espada y la pared, arriesgándolo todo, pero siempre en un empeño por despejar el terreno, por espejear el lenguaje, por precisar los términos de ambos "bandos".

Hasta hoy nos llegan imágenes distorsionadas de lo que fue "la vida en esos años". Un punto mal interpretado puede provocar fundamentales distorsiones en la comprensión de los textos²⁴. Es así como Carmen Foxley ve en el poema "Revolución" de Lihn una oposición radical al "presupuesto revolucionario de la poesía de Roque Dalton", sin explicarnos en qué consiste este presupuesto de Dalton y negándole a Lihn su derecho a instalarse en la revolución con minúscula:

"
 es el nacimiento del espíritu crítico y las
 perplejidades que le duelen al
 imago en los lugares en que se
 ha completado para una tarea
 por ahora incomprensible"

(p. 33 R)

Quién que estuviera fuera de los procesos históricos, podría precisar con tanta sutileza el movimiento interno y tectónico de los años 60.

No se vive de la retórica, reclama Lihn, en un Chile donde los procesos revolucionarios fueron profundamente retóricos. Él se mira en un colectivo donde: "estamos, simplemente, ligados a la historia" (p. 30 MJ)²⁵.

Estos poetas se mueven sobre todo en las batallas signícas que se libran esos años, no sólo en los textos, sino también en la guerras ideológicas, valóricas y éticas. Moulian describe el período como la saturación de signos violentos confrontados y en pugna, toda una batalla en el terreno de las palabras y las amenazas, más que un enfrentamiento con armas "reales".

Tiempo y espacio

El tiempo funciona de dos maneras en Lihn. El tiempo de la enunciación y "el tiempo" que le toca vivir al poeta. El segundo lo revisamos a propósito de la "revolución". El primer tiempo

remite a la idea de Barthes de que no hay tiempo más allá de la enunciación, el tiempo se inicia cuando se inicia el texto. En "Mester de juglaría", el poeta se representa el acto dramático de escribir aquí y ahora, simultáneo a nuestra lectura:

"En cambio estamos condenados a escribir, y a dolernos del ocio que conlleva este paseo de hormigas esta cosa de nada y para nada tan fatigosa como el álgebra..."

(p. 25 MJ)

El poema "Porque escribí" rompe sin embargo la simultaneidad del acto con el tiempo de la enunciación, pues el acto de escritura aquí es rescatado como referente. Lihn sitúa el acto de escritura en un pasado definitivo que le permite, en el presente, vivir y seguir "escribiendo".

Aquí también se vincula el acto del **la escritura con la vida y la muerte**. Vinculación precaria y cruel, que se desarrollará más profundamente en Diario de Muerte de Lihn y en el poema "Alta hora de la noche" de Dalton, textos que quedan fuera de nuestro radio de estudio. En Dalton nombrar implica invocar, convocar, sacar del reposo al nombrado. Cree en el poder mágico del signo y pide por eso mismo no ser "pronunciado" luego de su muerte. En él no hay trascendentalismo, no es el neo-héroe de los 60 sino el anti-héroe de fin de siglo.

El espacio fundamental trazado en estos poemas es el del contrapoder, a veces desde el vacío o desde el asco por el poder.

Los poemas de Lihn realizan un desplazamiento del tiempo y el espacio que lo sitúa en un constante "no lugar": aquí funcionaría la ahistoricidad de Barthes en lo que refiere al proceso de la escritura. Pero este desplazamiento también podría remitir a una suerte de heterotopía, donde las palabras se detienen en sí mismas, perdiendo sus propósitos y envolviendo en esterilidad su lirismo, por eso "las heterotopías inquietan, porque minan secretamente el lenguaje...porque arruinan de antemano la sintaxis"²⁶. Heterotopía que pone en cuestión el tiempo y el espacio, pero sin abrazar el mito, como podría hacerlo Borges.

Hombre y autor

Para Barthes ha desaparecido el autor de carne y hueso, la crítica ha permitido disociarlo de su temporalidad y la lingüística lo ha reemplazado por un sujeto lingüístico. La mirada se ha detenido en el acto performativo del lenguaje, donde la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere. Esta desaparición no es sólo formal y tampoco implica la supremacía del significante. Las "muertes" -del hombre, del autor-proclamadas a partir de Nietzsche son sólo una manera de aminorar el espesor del Hombre construido por la positividad de fines del s. XVIII, sujeto "menos musculoso", pero no extinto, incapaz de "representar" y de convivir con el lenguaje. Para Foucault "el hombre es una invención de fecha reciente" y su aparición sólo fue el "efecto de un cambio en las disposiciones fundamentales del saber"²⁷. En este sentido, la muerte del autor y del hombre serían sólo un retorno a un nuevo tipo de autor y de hombre, "el retorno al comienzo de la filosofía"²⁸, el nacimiento de esa "Otra cosa" a la que apunta Barthes.

De alguna manera nuestros poetas hacen aparecer a este autor arrancado del "bostezo" de los libros, debilitado y a destructivo. El juglar de Lihn degenera muchas veces en bufón y acróbata, condiciones de su oficio y su vicio, quedando suspendida la imagen del escéptico y el desengañado. El bricoleur de Dalton es irónico y cruel, intenta tomar distancia de sí mismo,

atea las palabras de los otros en un rincón de la "taberna", opone al saber esencialista del hombre "una risa filosófica, en cierta forma silenciosa" ²⁹.

En Lihn el lugar del autor lo ocupa un escribiente profundamente inquieto y móvil, que realiza el oficio más oscuro de todos, prescindiendo de las profecías. Sujeto descentrado y escéptico: "Me condené escribiendo a que todos dudaran de mi existencia real" (p. 82 PE). El que aquí opera no es el sujeto ahistórico de Barthes, sino uno que se muestra a sí mismo en el espesor doloroso de la historia. El autor sigue siendo identificable, autoreferente, aunque evita ser el centro y su tono es desgarrado y fragmentado: "y el estilo que no es el hombre sino la suma de sus incertidumbres" (p.28 MJ).

El autor parece estar "más muerto" en Dalton, pues se desdibuja en el poema "Taberna", se borra, se transfigura en reportero social, en el bricoleur, su voz es reemplazada por la de otros y su rostro se transfigura en el de cualquiera.

En ambos ha desaparecido el autor moderno, seguro de sí mismo, con un centro motor. De ellos surge un autor multívoco, contradictorio, muy autoreferente en el caso de Lihn, pero con una introspección que deja al descubierto el desamparo y la indefensión. Ambos poetas hacen surgir no sólo un nuevo tipo de hombre, sino nuevas maneras de saber sobre el hombre.

A LA ESPERA DE FUTURAS CONCLUSIONES

De esta conversación de taberna han surgido más bien dudas que aciertos, desplazamientos que fijaciones. Sin duda el Lihn y el Dalton de los 60 jamás llegarán a nosotros en su real dimensión ni a través de sus voces. Pero en el camino hemos descubierto las profundas reflexiones, poéticas y políticas, que surgían en sus actos de escribir, en sus modos de interactuar con otros discursos, en sus compromisos y renunciaciones, en sus combates con las palabras y "con la nada", en su intento por construir esa Otra Cosa de la que habla Barthes. Ellos estuvieron en la mitad del siglo como un signo más, entre muchos otros, aportando su espesor y movilidad, sus críticas y revisiones, sus batallas libradas en contra de todo tipo de miseria, "esa que nadie puede erradicar".

Este intento crítico desea empezar a dismantelar sentidos e interpretaciones apresuradas y maniqueas en torno a textos producidos en otros contextos, especialmente los provenientes de aprehensiones críticas de los 90, las que han hecho que la crítica haya dejado de ser el lugar de la crisis para convertirse en el espacio del abandono ³⁰. Se debe politizar el nihilismo tan celebrado de Lihn y desconstruir el complejo revisionismo de Dalton. Para que no "me salgan a última hora con que de todos modos me toca hacer la guardia" (Roque Dalton, "Con palabras").

Al salir de la taberna, ya se sabe lo que pasó con Dalton. Lo demás es historia por resolver.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, "La muerte del autor" (1968). En El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura. Barcelona. Editorial Paidós, 1994. pp. 66-71.
- -----, "Disgresiones", En El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura. Barcelona. Editorial Paidós, 1994. (Cuestionario realizado por Guy Scarpetta, en 1971).
- -----, Fragmentos de un discurso amoroso. México. Siglo XXI Editores, 1982. (Selección).
- Dalton, Roque, Taberna y otros lugares. La Habana, Cuba. Casa de las Américas, 1969.

- Foucault, Michel, Prefacio a Las palabras y las Cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. México. Siglo XXI Editores, 1989. (19ª edición en español).
- Foxley, Carmen, Enrique Lihn. Escritura excéntrica y modernidad, Santiago. Editorial Universitaria, 1995.
- Kristeva , Julia, El texto de la novela. Barcelona. Editorial Lumen, 1981. (2ª edición).(Selección)
- Lihn, Enrique, La musiquilla de las pobres esferas. Santiago de Chile. Editorial Universitaria, 1969.
- Lihn, Enrique , "Definición de un poeta". En El circo en llamas. Germán Marín, ed. Santiago de Chile. LOM Ediciones, 1997. p. 334-354.
- Torres, Luis y Patricio Rivas, "1968: El imposible que fue realidad", en Los suicidios de Platón. Visión crítica de la Universidad Contemporánea. Santiago de Chile. LOM Ediciones, 1998.

Notas

1. Esta frase está tomada de la conferencia "El punto cero en la historia", dictada por Hans Ulrich Gumbrecht en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile en el invierno de 1998. ←[volver](#)
2. Enrique Lihn, La musiquilla de las pobres esferas. (Santiago de Chile. Editorial Universitaria, 1969). ←[volver](#)
3. Roque Dalton, Taberna y otros lugares. (La Habana, Cuba. Casa de las Américas, 1969).□←[volver](#)
4. El crítico que se corresponde con la ausencia del autor es el que desenreda la escritura, pero jamás la descifra: "puede seguirse la estructura, se la puede perseguir en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse". Roland Barthes, "La muerte del autor". En El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura. (Barcelona. Editorial Paidós, 1994). p. 71. ←[volver](#)
5. Luis Torres y Patricio Rivas, "1968: El imposible que fue realidad", en Los suicidios de Platón. Visión crítica de la Universidad Contemporánea. (Santiago de Chile. LOM Ediciones, 1998). p. 186. ←[volver](#)
6. "Lo del 68 rebasa toda fenomenología. Podría ser infinita e igual quedaría insatisfecha". Op. cit. p. 188. ←[volver](#)
7. Un escenario posible en el que sería infinitamente productivo nuestro análisis sería aquél que podemos reconstituir en base al libro de Soledad Bianchi La Memoria: Modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas. (Santiago de Chile. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995). ←[volver](#)
8. Inscripción como acto performativo, donde "la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere". Roland Barthes, "La muerte del autor", en El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura.(Barcelona. Editorial Paidós, 1994). ←[volver](#)
9. En Rolan Barthes, op.cit. ←[volver](#)
10. El único estudio dedicado a la obra poética total de Enrique Lihn es Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad, Carmen Foxley. (Santiago. Editorial Universitaria, 1995). ←[volver](#)
11. Cómo explicar si no la "intensa" coincidencia que en el año 1966 Derrida estremezca con su "acontecimiento" deconstructivista en Baltimore y que Foucault publique Las palabras y las

cosas (Una arqueología de las ciencias humanas). El primero para indicar el fin de las estructuras y el segundo para señalar la muerte del Hombre. ←[volver](#)

12. Carmen Foxley. Op.cit. p. 85. ←[volver](#)

13. Michel Foucault, Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.(Madrid: Siglo XXI Editores, 1993; 1ª edición en francés de 1966).p.44. ←[volver](#)

14. El destacado es mío. ←[volver](#)

15. "Definición de un poeta". Germán Marín, El circo en llamas. (Santiago de Chile. LOM Ediciones, 1997). p. 335. ←[volver](#)

16. La musiquilla de las pobres esferas. Poema "Silbido casi tango". p.64. ←[volver](#)

17. Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso. (México. Siglo XXI Editores, 1982). p. 236. ←[volver](#)

18. Julia Kristeva acuña el término en el "crucial" año 1966, en base principalmente a los postulados de Mijaíl Bajtín. Consultar al respecto El texto de la novela. (Barcelona. Editorial Lumen, 1981. 2ª edición). ←[volver](#)

19. Y continúa: "la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente". Roland Barthes. Op. cit. p. 70. ←[volver](#)

20. Op.cit. p. 51-52. ←[volver](#)

21. Roland Barthes, "Disgresiones", en Op.cit. p. 91 (Cuestionario realizado por Guy Scarpetta, en 1971). ←[volver](#)

22. Enrique Lihn, " Definición de un poeta", en Germán Marín, El circo en llamas. Op. cit. ←[volver](#)

23. Citado por Carmen Foxley, en Op.cit. p. 19. ←[volver](#)

24. Me refiero específicamente a la interpretación que realiza Carmen Foxley del poema "Revolución" de Enrique Lihn. Ella lee: " No toco la trompeta ni subo a la tribuna **de la** Revolución...y las profecías me asquean", donde dice textualmente:

" No toco la trompeta ni subo a la tribuna
De la revolución prefiero la necesidad de con-
versar entre amigos
aunque sea por la razones más débiles"

(p. 32 R)

Sin quererlo tal vez, Foxley pasa por alto la pausa verbal, con lo que desconoce el "compromiso" personal del poeta con la historia y el cambio social. Lo que Lihn hace es hablar en contra del barullo altisonante y a favor de la posibilidad del diálogo. Ver en Op. Cit. p. 98.←[volver](#)

25. El peso semántico de las palabras amenazantes, la carga semántica de la palabra violencia impedían ver o, más bien, permitían impedir ver, lo que había tras las palabras. Estaba el viento, el deseo, las puras ganas". Esto dice Tomás Moulian refiriéndose al período de la

Unidad Popular, muy cercano diatópicamente a Lihn y a Dalton. En Tomás Moulian, Chile Actual. Anatomía de un Mito. (Santiago de Chile. LOM- Arcis, 1997). p. 24. ←[volver](#)

26. Ver Michel Foucault, "Prefacio" a Las palabras y las Cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. (México. Siglo XXI Editores, 1989. 19ª edición en español). p.3. ←[volver](#)

27. Op. cit. p.375. ←[volver](#)

28. Op.cit. p. 332. ←[volver](#)

29. Op. cit. 333 ←[volver](#)

30. Beatriz Sarlo en su artículo "¿Arcaicos o marginales?. Situación de los intelectuales en el fin de siglo" despliega una lúcida visión de la última década de nuestro siglo: " Como sea, optaré por la palabra 'abandono': ella registra bien el modo en que se ha tomado distancia respecto de tres fuertes núcleos ideológicos y míticos del siglo XX, abandonados no como se refuta una idea o se la cambia, sino según la forma en que se deja de tener una creencia". En Revista de Crítica Cultural.(Santiago de Chile, NE 8. Mayo de 1994). p. 9. ←[volver](#)