BIOGRAFÍA DE LA TURBULENCIA: ENRIQUE LIHN, EL COMPROMISO Y LA REVOLUCIÓN

DIEGO ALFARO
Universidad del Desarrollo

Resumen

Este artículo propone una breve biografía del poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988) mostrando su encanto y desencanto político e ideológico y sus cercanías teóricas con la tradición del marxismo occidental. Asimismo remarca sus nociones de compromiso humano y social a través de la cita a ensayos, poemas, entrevistas y crónicas de y sobre el autor.

Palabras clave: Enrique Lihn, poesía chilena, marxismo occidental, compromiso político.

Abstract

This article offers a brief biography of the Chilean poet Enrique Lihn (1929-1988) showing his political enchantment and subsequent disenchantment and his ideological proximity to the Western Marxist tradition. Additionally, it emphasizes his ideas about human and social commitment through quotations from essays, poems, interviews and chronicles by and about the author.

Keywords: Enrique Lihn, Chilean poetry, Western Marxism, political commitment.

Puede parecer un dato kafkiano, pero dentro del archivo del Getty Research Institute dedicado al ciudadano Enrique Lihn Carrasco, precisamente en la Serie V, Caja 46, Carpeta 1, de título "Personal documents, 1961-1988", se puede leer un papel que contiene la siguiente información: "Communist Party credentials, 1964".[1] Lejos de estos laberintos y aunque desconozcamos el día y la hora exactas en que Lihn ingresó al Partido Comunista chileno, el más longevo de la tradición política nacional, sabemos por sus primeras entrevistas de a mediados de los sesenta de su pronta cercanía al marxismo. No obstante, y yendo cabalmente a los hechos, se reconoce en esas entrevistas más la figura de un simpatizante que la de un militante acérrimo; un simpatizante con las líneas generales del Partido, con el contenido ideológico y las perspectivas de análisis objetivo que este podía entregar para la configuración de su propia identidad, tanto como hombre y como poeta. En esas conversaciones transcritas, casi todas realizadas alrededor de 1966, en conjunto con su texto "Definición de un poeta", del mismo año, el poeta hace constantes alusiones a la visión "humanista" del marxismo occidental, así como a ciertos elementos de estudio propios de esa generación de pensadores como la "alienación", la función de la crítica literaria y de la política dentro de la literatura, la necesidad del arte para la sociedad moderna y, por supuesto, la puesta en discusión del realismo, como estética y como arte oficial soviético. Todos estos temas de interés, desde su punto de vista y de la doctrina a la que alude, están vitalmente ligados al compromiso que debe adoptar el escritor ante la sociedad y al punto de vista de considerar al escritor como un motor de cambio dentro de la misma, un agente de las ideas insertado en su tiempo y dispuesto a superarlo por un bien común.

No obstante, una de las primeras cercanías con militantes del partido se produjo más por la prosa que por la poesía. Hacia principios de los '60 Enrique Lafourcade incluyó el cuento de Lihn "Agua de arroz" en su antología *Cuentos de la generación del 50* (1959), lo que le valió un artículo elogioso del crítico Yerko Moretic, perteneciente a la plana del periódico *El Siglo* que hasta hoy es el medio oficial de prensa del PC. Moretic era el líder intelectual de un grupo de escritores ligados a esta publicación, como nos cuenta Lihn en sus *Conversaciones* con Pedro Lastra, a la vez que un crítico cultural que "había ganado cierto respeto; sus opiniones inquietaban a escritores que aunque no compartieran sus ideas políticas podían confiar en que haría un esfuerzo de imparcialidad" (1990: 43). Captando el potencial prosístico de Lihn, Moretic, en conjunto con Carlos Orellana, deciden agregar el famoso cuento "Huacho y Pochocha" en su antología de *El nuevo cuento realista chileno* (1962), obra "a favor de un realismo abierto, que librara a los escritores

[1] Para más información revisar: http://library.getty.edu/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=521649

marxistas del fantasma del realismo socialista tradicional. Era la época del deshielo ¿no?, antes de que Nikita Kruschev se declarara crítico de arte, cuando Garaudy escribía *El realismo sin fronteras*" (Lastra, 1990: 43). Es decir, el cuento hizo gala de su aparición a partir de una instancia ético-estética –como todas las antologías, aunque algunas tengan un carácter preocupantemente antiético–, pero en un ambiente de toma de posiciones en cuanto a la libertad creativa ligada a la ideología marxista. Esta situación Lihn la puntualiza con la salida del ensayo de Garaudy, importante en las discusiones europeas acerca de las posibilidades del realismo, su papel como óptica revolucionaria y su capacidad de entroncar dentro de esta. Este ensayo irrumpió contra un fosilizado realismo socialista, manipulado desde las cúpulas del poder soviético, un arte que estaba a favor de las necesidades partidistas; en sí una apología del régimen que proyectaba los conflictos y perspectivas de la futura sociedad socialista.

De ahí Moretic, con ayuda del mismo Orellana, que trabajaba en la Editorial Universitaria, publicaron, en esta casa editorial, *Agua de arroz* en 1964, el primer libro de cuentos de Enrique Lihn con prólogo de Moretic. En ese tiempo nuestro poeta, junto al narrador Germán Marín, colaboraron en *El Siglo*, tanto con textos como con ilustraciones (Sarmiento, 2001: 15).

Estas cercanías con el PC no sólo se debieron por cosas de la praxis literaria, sino pues, aunque Lihn no fuera un asistente regular a las reuniones del PC, para la intelectualidad y la juventud de la época llegaba el momento de tomar posición en uno de los flancos políticos de la Guerra Fría desde el cual impulsar la discusión de las ideas, por la necesidad misma de lo que acaecía en el mundo. Este momento histórico, en el cual Lihn escribió, particularmente la década de los ´60, lo han reconstruido los poetas Eduardo Llanos y Waldo Rojas:

> Por otro lado, hay que tener en cuenta que la etapa de maduración personal y literaria de la generación del 50 se da más bien en la década del 60, que es un período de utopismo y de afanes emancipatorios de gran intensidad, y muchos poetas apostaron por la lucha en pro de una mayor justicia social, incluso militando en partidos o movimientos reivindicativos. Así, el denominador común del doble compromiso (artístico y político) también contribuye a atenuar los contrastes (Llanos, 2004: 4).

Y Rojas:

> También hay que ver que el mundo se puso algo más serio en la década del sesenta, y que un cierto protagonismo juvenil que se instaló a partir de entonces modificó también el lugar de la juventud en el mundo y el estilo de ser joven. Sin contar la guerra de Vietnam (Lihn, 1997: 41).

Que Lihn haya optado por el marxismo no parece una acción fuera de lo normal si tomamos en cuenta que gran parte de la mini-tradición poética establecida antes de los '60 fueron miembros del PC –incluso presidentes de sus colectividades– como en el caso de Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y Nicanor Parra, teniendo todos, a su medida, ese doble compromiso o doble militancia entre arte y política. Por su parte, su visión contenía ya niveles mucho más autocríticos con respecto a sus antecesores:

> Si se tratara de asumir una misión, yo diría que la poesía actual debiera enfrentar el mundo con un rostro lo suficientemente despejado como para que se reflejaran en él los monstruos que engendra el sueño de la razón, los maniquíes que engendra la duermevela de la inteligencia práctica, futurizando todos los vicios del mundo moderno en imágenes de presumibles catástrofes. Pero no se le puede pedir a nadie que juegue ahora el papel de testigo presencial sin entrar para nada en el baile. La tendencia humana instintiva, no contaminada, es la de concertar individuo y sociedad, liberando a éste de sus alienaciones de todo orden e imprimiéndole a aquellas el ritmo de la creatividad contra las medianías ni verdaderamente sociales ni verdaderamente individuales. La poesía pone los dedos en las llagas de su propio cuerpo, no viviría sin contrariar o seguir su deseo de purificación. Es la religión más la incredulidad: un juego desesperado. (Fuenzalida, 2005: 13).

Enrique Lihn entró en el baile tomando postura por el marxismo, y no ciegamente. "Soy marxista y lo es mi poesía" (Fuenzalida, 2004: 26), aseveraba en una entrevista realizada por Ariel Dorfman el 4 de mayo de 1966, al tiempo que se debatía entre el hermetismo de su poesía y las posibilidades de masificación de esta: "No necesito explicitar ni justificar mi marxismo en el arte" (Fuenzalida, 2004: 26). Sin embargo, entregó las suficientes claves como para contradecirse: el tiempo, finalmente, hizo de las suyas. Su entrada, como para muchos de su generación, partió desde el sueño de la materialización de un estado socialista, de igualdad social, de eliminación de las clases sociales, contra un sistema burgués sofocante, hacia principios y mediados de los '60, siendo la primera gran obra conformada en estos márgenes *La pieza oscura* (1963). Para esos años el poeta ya cargaba con una batería teórica sorprendente. Se notaba no sólo una decidida toma de posiciones con respecto al ensayo de Garaudy, sino también una asimilación de la obra del suizo Ernst Fischer, una lectura dialéctica de la estética de Gyorgy Lukács, extracciones de la relación entre obra de arte y revolución desde los textos de Bertolt Brecht, una compenetración con el papel del intelectual en la sociedad que proclamaba Antonio Gramsci, como también cierto lineamiento crítico con la idea de "escritura situada" y "compromiso" esgrimidas por el filósofo Jean Paul Sartre.

Pero Lihn, al contrario de muchos de su generación que militaban o simpatizaban con el PC, tuvo el privilegio único de internarse en la historia,

en un momento específico y que suscitaba un alto interés para los intelectuales de izquierda de todo el mundo. Luego de publicar *La pieza oscura*, libro que tuvo una aceptación crítica unánime, Lihn ganó el primer lugar del concurso Casa de las Américas en 1966, cuyo sitial estaba en La Habana, Cuba. Lo ganó por su poemario –inédito hasta ese momento– que hoy conocemos por el título de *Poesía de paso* y que había sido presentado para la ocasión con el nombre de *Poesía de paso, La derrota y otros poemas*.

La primera parte de este compendio recoge gran parte del trabajo poético de *flaneur*, compuesto por Lihn durante el viaje que realizó en 1965 por varios países de Europa gracias a una beca de especialización en Museología brindada por la UNESCO. Respecto a la segunda parte del poemario, en una entrevista dada el 22 de febrero de 1966, Lihn responde a Hernán Loyola:

> El segundo momento de mi nuevo libro lo integra un solo poema, "La derrota", que proviene de un ciclo de composiciones impregnadas de intención política. Todos esos poemas aspiran a configurar, de un modo totalizador, la conciencia lírica del poeta frente a su circunstancia histórica inmediata. Es decir, **he tratado de entregar un testimonio lírico de mi posición frente al mundo sin renunciar a las instancias personales de mi poesía. Significan por tanto, un esfuerzo por incorporar mi mundo poético las experiencias de mi compromiso con un instante difícil que vivía mi país en su trayectoria política**. Otros poemas del mismo ciclo de *La derrota* aparecieron en revista *Aurora* ("Ojo", "Mesa del pobre", "Juan el papá bueno", "Elegía") y en el diario *El Siglo*. (Fuenzalida, 2004: 15; el énfasis es nuestro)

Esta mixtura entre las "instancias personales" (como el viaje y la vivencia de una situación histórica determinada) junto a sus "experiencias de compromiso" lleva a Lihn a Cuba, a un lugar "bajo el signo de Caín a los ojos del hombre del garrote y de sus rastacueros latinoamericanos", según sus propias e insidiosas palabras, hacia el final de la entrevista preparada por Loyola. Recibido el Premio, Lihn se instala en Cuba por casi dos años y medio, desarrollando su labor intelectual en la revista de Casa de las Américas y en distintas labores editoriales que le fueron encargadas, casi todas relacionadas a trasladar la poesía chilena a la isla y de ahí a los distintos puntos neurálgicos desde donde se esparcía su influencia ideológica y cultural en Latinoamérica. Como se corrobora tanto en artículos y, especialmente, en sus primeras entrevistas acerca de la problemática cubana dentro del panorama político de la época, Lihn pecó de entusiasta, idealizando utópicamente, como muchos de los de su generación, el carácter libertario de la Revolución Cubana. Tiempo después Lihn se sincera frente a Juan Andrés Piña al respecto:

> Bueno, yo, y muchos otros, teníamos un modelo bastante utópico de que la revolución cubana (sic) fuera independiente de la Unión Soviética, que postulara una relación permanente de grandes sectores de la izquierda que nunca habían estado juntos, de contestatarios tradicionalmente desunidos: surrealistas, existencialistas, anarquistas. Todo esto era una (sic) fermento romántico y heroico, como siempre ocurre en los momentos prerrevolucionarios: cuando hay un estado de crisis se combinan los elementos sociales más divergentes en contra del orden establecido. Entonces empezó a armarse la idea de que toda la sociedad adquiriera esas características: construcción del socialismo y al mismo tiempo terreno libertario para las expresiones heterogéneas. Es decir, esa combinación que no se ha logrado nunca: el Estado junto a los derechos individuales. Se pensaba incluso que la revolución cubana (sic) tendría un carácter festivo, la revolución con pachanga, una cosa alegre, y no un sórdido campo u hormiguero (1990: 150-1).

No es menor indicar el momento crítico en que Lihn estuvo en la isla, es decir, el momento en que la influencia soviética se volvía evidente. En primer lugar, en octubre de 1962 sucedió la crisis de los misiles soviéticos que se instalaron en Cuba como plataforma de posible ataque hacia los Estados Unidos. En segundo lugar, tras la invasión a Praga por parte de la URSS en 1968, Cuba no realiza acto de independencia, sino que al contrario, ni se plantea ante el hecho, "al igual que gran parte de los intelectuales cubanos coludidos y posicionados por el gobierno", ya que, como resume Lihn: "El intelectual era exclusivamente Fidel: nadie más podía pensar lo que debía hacerse" (Piña, 1990: 154). Frente a "cualquier coyuntura política no se atrevían a pensar en voz alta ni en voz baja" los intelectuales cubanos ni extranjeros ligados o establecidos en la isla. Se vivía, por lo tanto, en una frase de Lihn, "la perversión de la duplicidad", dentro de la cual habitaba el espionaje a todo sujeto sospechoso o no de conspirar contra el régimen, como también una especie de racismo que nuestro poeta también detectó que ocurría en las líneas generales del poder.[2]

La gota que rebasó el vaso fue el constante aceleramiento del militarismo y de la intolerancia intelectual ante cierta diversidad de intelectuales más o menos proclives y/o disidentes:

---

[2] Esta "perversión de la duplicidad" puede ser leída dentro de otro contexto en *La musiquilla de las pobres esferas*. En el poema "Revolución" se entiende críticamente la postura de Lihn respecto a la "lucha social" desde un tono desencantado, nos dice "Y yo soy, como se ve, un pequeño burgués no vergonzante,/ ya que en los años treinta y pico sospechaba que detrás del amor a los pobres de los sagrados corazones/ se escondía una monstruosa duplicidad/ y que en el cielo abría una puerta de servicio". Se refiere con esto a los resultados de la Revolución Cubana como una mera solución de los conflictos sociales, y no culturales y esenciales a la conformación de una libertad identitaria del individuo con respecto a los poderes que lo absorben en su discurso. Ese "amor a los pobres" es, comparándolo con los de la iglesia (y en específico a su educación católica), un salvataje de filibusteros, más que una verdadera revolución de las condiciones de la naturaleza humana.

> Yo mantuve buenas relaciones con todos hasta que comenzó esta especie de revolución cultural que inició Fidel, presionado por la URSS. De esa época son las declaraciones realmente energúmenas contra los intelectuales burgueses y los "liberaloides podridos". Ahí las cosas se vieron tal como eran: el ejército era el que mandaba (Piña, 1990: 155).

La revolución cultural cubana terminó siendo un espejo de la soviética: el poder se entronizaba sobre el arte y la libre expresión. Cansado de la censura y el constante espionaje y acusación de unos hacia otros (lo que costaba la vida o la prisión de por vida), Lihn vuelve a Chile a finales de 1969 luego de haber respirado "una atmósfera enrarecida". Un año más tarde Salvador Allende llega democráticamente al poder, no logrando la mayoría de votos y siendo oficializado como Presidente gracias al Senado. Lihn es invitado por el propio Allende "para ser acompañado por independientes de izquierda. Eso me pareció válido para los intelectuales, porque estar comprometido con un partido no me interesaba, aunque sí ser independiente" (Piña, 1990: 156), pues, como afirma en su entrevista con Juan Andrés Piña, la estadía en Cuba le había servido para adquirir "cierta resistencia al PC". El poeta comienza a trabajar en la Editorial Quimantú, lugar del que fue rápidamente "expelido", ya que según él se había puesto más papista que el Papa: "Yo sostenía que la editorial tenía que recoger el pasado político de la izquierda chilena" (Piña, 1990: 156). Y volvieron los problemas. Dos hechos contundentes para el último desencanto de Lihn:

1. Retrocedamos un poco. Desde 1966 el poeta cubano Heberto Padilla, a través de la revista estudiantil *Juventud Rebelde*, comenzó a comentar ciertos problemas políticos que ocurrían en la isla, pero no fue hasta la publicación de su poemario *Fuera de juego* que se le consideró un personaje peligroso para el poder.[3] Por esta obra ganó el Premio Julián Casal el año de 1968, y del cual fue objeto de "una 'paracrítica' por parte de la revista *Verde Olivo*, ór-

[3] "¡Al poeta, despídanlo!/ Ése no tiene nada que hacer./ No entra en el juego./ No se entusiasma./ No pone en claro su mensaje./ No repone siquiera en los milagros./ Se pasa el día entero cavilando./ Encuentra siempre algo que objetar.", demanda Heberto Padilla en su poema "Fuera de Juego" dedicado al poeta griego Yannis Ritsos (Ortega, 1987: 335). Como señala Julio Ortega en su introducción a la poesía de Padilla: "Sus mejores poemas, en Fuera de juego, testimonian la difícil posición política del artista y su conciencia crítica, y lo hacen con una dicción cotidiana, sutil, desencantada e irónica" (334). Como declara en sus obras *Fuera de juego*, *Por el momento* (1970) y *Provocaciones* (1971), existe una honda contradicción entre la posición del artista (siempre autodefinido desde los parámetros de su proceso creativo) con las imposiciones que inquiere el poder político para la ejecución de una revolución cultural. "A aquel hombre le pidieron su tiempo/ para que lo juntara al tiempo de la Historia" (334) nos dice en el poema "Tiempos difíciles", como una manera de graficar lo que significa el que a un creador le sea impuesta una tarea por el partido, lo que tropieza con sus propios intereses, principios y perspectivas existenciales; se le pide al poeta que sea parte de la Historia, que declare a favor de la causa revolucionaria. Por esta polémica crítica e irónica de Padilla en su poesía, hacia los líderes y el ejercicio del poder, se hará valedor del castigo de las autoridades cubanas siendo considerado "contrarrevolucionario", poco fiel a las necesidades de un partido que requería la narración de la epopeya revolucionaria, directamente y por medio de la crítica intelectual instalada junto al poder.

gano de expresión de las Fuerzas Armadas Revolucionarias", como confirma Enrique Lihn en una entrevista realizada por Venzano Torres en diciembre del mismo año, tras una pequeña pasada por Chile. La salida del libro fue acompañada no sólo por esta autocrítica, al estilo clásico de lo que ocurría en la URSS con ciertos intelectuales –como en el caso de Gyorgy Lukács tras la publicación de *Historia y conciencia de clase*–, sino también con la consideración de la Unión de Escritores de Cuba (UNEAC) de ser esta una obra políticamente conflictiva. "El libro de Padilla es uno de los testimonios más lúcidos y apasionados que se hayan arrojado desde la fase actual de la Revolución Cubana sobre la cual no cabe hablar ya en los términos de una publicidad eufemística para los tontos o para los ilusos" (Fuenzalida, 2004: 40), confirma Lihn en la misma entrevista.

Pero Padilla aún tenía preparada una última y poderosa carta que significó el final de la visión idílica cultural de la Cuba revolucionaria. El 20 de marzo de 1971 realiza la lectura de su obra *Provocaciones* en la UNEAC lo que le valió a él y a su mujer, Belkis Cuza Malé, la detención por parte del Departamento de Seguridad de Estado de Cuba, a la vez que una gran purga de intelectuales –sospechosos, contraestatarios y hasta por su calidad de homosexuales– en la isla, por medio del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura convocado por Fidel Castro el 27 de abril de 1971, donde se dictaron las normas a seguir para concretar la censura estatal y la "autocrítica" de muchos intelectuales. "Padilla se quedó como diez años en calidad de desparecido que aparecía en algunos momentos" (1990: 155), relata Lihn a Piña, que ya en 1970, ante el agasajo de las autoridades, escribió una carta que no quisieron publicar los medios de izquierda que el poeta frecuentaba en Chile (donde ya estaba instalado hace un año), la que finalmente apareció en la revista *Marcha* de Uruguay, gracias a la ayuda del crítico Ángel Rama. Como dice Adriana Valdés al respecto en *El otro Lihn* de Óscar Sarmiento:

> […] Si uno lee *La musiquilla de las pobres esferas* se da cuenta que Enrique no fue feliz en Cuba. Y fue muy amigo de Padilla en Cuba. Por eso, se sintió muy obligado a salir en su defensa cuando transformaron al poeta cubano en un chivo expiatorio de todo. Por supuesto, uno necesita comprender que salir en defensa de Padilla, en esa época, era transformarse en un réprobo inmediatamente. […] Para Enrique, que tenía un medio de vida muy precario, su reacción le significaba un suicidio económico; un suicidio, en realidad, de todo tipo. Encuentro que Enrique se portó bien en esa ocasión. […] Esta carta la hizo por su amistad personal y por consecuencia con sus ideas libertarias. Y perdió contactos laborales; perdió muchas cosas. Su vida política y su relación con la política fueron producto de una actitud apasionada y delicada. Lo que Cristián Huneeus dice de Enrique, de que "no dio nunca puntada con hilo". (2001: 18)

Posteriormente en 1971 en la revista *Mensaje*, en Chile, se hizo un *dossier* sobre el Caso Padilla que contestan "Lihn, Huneeus, Carlos Ossa, y el agregado cultural cubano, que en ese entonces era Lisandro Otero", como puntualiza Germán Marín en la misma entrevista. No es menor señalar que el Caso Padilla fue clave para el alejamiento y condena de muchos intelectuales del proceso cubano y la política castrista, como Jean Paul Sartre, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, entre otros.

2. En el taller de escritores de la Universidad Católica, que Lihn dirigía, invita a un grupo de los becados y asistentes a hacer un libro de ensayos titulado *La cultura chilena en la vía al socialismo*, publicado en 1971 por Editorial Universitaria, obra que intentaba, en su compendio de voces, dar una visión libertaria del camino que Chile debía llevar en materias culturales, intentando evitar, por parte del poeta, que se repitiera el fenómeno soviético y el cubano, simbolizado en el Caso Padilla. En palabras de Lihn: "Pretendía justamente ser una oposición al problema político y desde el punto de vista cultural. Rápidamente fue tildada de oportunista, de antimarxista" (Piña, 1990: 156). Aunque el poeta utilizaba una masa crítica marxista contundente (Marx, Trotsky, Sartre, Marcuse y ciertas confrontaciones críticas con Lukács, y parte de la polémica del Caso Padilla), el ensayo de Lihn "Política y cultura en una etapa de transición al socialismo" no se esmera en ser una apología de las políticas de la Unidad Popular y su programa cultural y educacional (del que el propio Allende había hecho acto de independencia frente al fenómeno cubano):

> No espero con ello halagar la vanidad del doctor Allende. Es más, parto de la base de que, en líneas generales, los partidos chilenos de izquierda, sin excluir a su máximo representante en el gobierno, ni a parte de su *intelligentsia*, tienen o parecen tener, en los hechos, un concepto tradicionalista, errado, distorsionado o disminuido de lo que puede significar una acción cultural en el contexto de una sociedad que se prepara para el socialismo (Lihn, 1997: 439).

Lo que Lihn intentaba realizar era dar una visión crítica de lo que la situación histórica estaba demostrando, algo que él resume citando a Ángel Rama con la frase "Una cosa es la revolución y otra los errores de la revolución", aludiendo así al carácter militarista, censurador y altamente violento de los procesos de cambios culturales a nivel nacional como en el caso ruso, chino y cubano. Lihn aboga por una opción libertaria, por un gran cambio cultural, en la posición de no volver al intelectual ni un culposo ni un panfletario, sino un órgano activo de la crítica de los procesos políticos en relación a la dialéctica entre la figura del Estado y los derechos individuales o civiles.

Esto le valió, de parte de la ortodoxia de la izquierda chilena, el desprecio unánime.

Igualmente, el mismo de Taller de Escritores, tomó otro matiz. Como nos relata en el texto inédito "Un taller de poesía en 1972: notas y reflexiones de una experiencia de trabajo", incluido en la compilación de *El circo en llamas*, la relación con los jóvenes miembros que asistían a aquella instancia se volvió incómoda y derivó en muchas ocasiones en una discusión política, ante el caldero que resultaba ser la situación de la época.[4] El Taller, aunque Lihn y su ayudante Waldo Rojas insistieran en guiarlo hacia las problemáticas del oficio poético, se salía de las manos. Sigamos sus palabras:

> En la reunión de despedida del año, cuando nos reunimos con el rector y otras autoridades universitarias, uno de los poetas pidió la palabra para mostrarse disconforme con la actividad del taller. Había sido uno de los hombres más sensatos del grupo, esto es, con mayor interés por discutir sobre el problema del oficio con la relativa impersonalidad que se requiere en este caso. Pero, en última instancia, desaprobó el hecho de que nos hubiéramos enclaustrado manteniéndonos en nuestras reuniones semanales –alrededor de tres horas a partir de las 7 p.m., los días miércoles, y no continuamente en una torre de marfil– al margen del tenso contexto sociopolítico que se respiraba en el interior mismo de la Universidad y fuera de ella, a nivel nacional, latinoamericano y mundial. En las nubes, mientras a nuestro alrededor reinaba un clima electrizado. Pidió, pues, que los poetas respondieran en lo sucesivo a ese estímulo y que participaran en la lucha a través de su propia obra, llevando a la poblaciones una aclaración suficiente sobre los procedimientos lingüísticos de su especialidad, haciéndolos así extensivos a la comunidad. No guardar falsos secretos, compartirlos con todos. Promover la acción poética general o al menos escribir para las mayorías en el lenguaje de las mismas, en, por y para las masas (Lihn, 1997: 124-5).

Esto claramente se conjugaba con el hecho de que varios de los participantes, entre ellos Ariel Dorfman, Antonio Skármeta y Federico Schopf desacreditaron el Caso Padilla, "tomando una posición muy radical, a favor de la Revolución Cubana, y de la revolución cultural cubana, y cosas de esas, e hicieron declaraciones por la revista *Ercilla*" (Bianchi, 1985: 215). Ante el apasionamiento que sugería la llegada de Allende al poder y que el termómetro social subía de temperatura, más el desencanto del mismo Lihn y su visión crítica de la contingencia, él propugnaba una apuesta que para aquellos

[4] El Taller de Escritores de la Universidad Católica de Chile duró desde fines de 1969 hasta los últimos meses de 1973. Su lugar de desarrollo fue el Salón Ducal en la casa central de la institución, posición que permitía la constante rotación de asistentes y la asidua concurrencia de un sinnúmero de personalidades literarias y de otras artes. El taller se realizaba en paralelo a uno dedicado a la crítica desarrollado por Martín Cerda y uno de prosa dirigido por Alfonso Calderón. Por otra parte, su ubicación en la Alameda y su cercanía con el edificio de La Moneda situaba al Taller en un punto estratégico del desarrollo político popular.

jóvenes, y otros varios que circularon por el Taller, parecía desencajada, fuera de tiempo: "para escribir con destino a las mayorías hay que saber primeramente escribir y tener la óptima comprensión de lo que ello implica y significa" (Lihn, 1997: 125). Es decir, Lihn llamaba a estar con los ojos abiertos ante los acontecimientos, concentrarse en el proceso escritural antes que arrojarse a la calles sin una preparación previa, sin discutir o afinar el instrumento. El Taller para él guardaba la secreta vocación de que "es a través de la creación colectiva como podría ensayarse algún modo de presencia pública de un grupo de escritores, siempre y cuando respondieran a una idea común, más allá de la poesía como objeto de preocupación teórica" (125). Aquellas preocupaciones, disonantes para los asistentes, muchos de ellos inflamados hacia lograr la revolución, terminaron por generan un quiebre entre Lihn y algunos de los miembros, afectando incluso su imagen pública.

Gran parte de este desencanto para con la militancia se había instalado, a todas luces, sobre su poesía en dos obras importantísimas publicadas el año 1969: *Escrito en Cuba* (Ediciones Era, México D. F.) y *La musiquilla de las pobres esferas* (Editorial Universitaria, Santiago, Chile). En ambas se estampan las visiones de un poeta que confiesa haber vivido en un régimen de la "perversión de la duplicidad", en donde, como los demás ciudadanos, escuchaba a un líder, cayendo en "una especie de trance" ("Mester de juglaría"), contrastando el poder de la palabra del poeta frente a sus administradores en los ministerios; haciendo una poesía del compromiso libertario del ser humano instalado en su situación, de las posibilidades y la angustia de quien escribe y es protagonista de un tiempo de altas incertidumbres, para finalizar diciendo "No seré yo quien transforme el mundo" ("Mester de juglaría").

Llegado el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, tras haber ocupado Lihn un miserable puesto en la CORFO (instalado en un pasillo de un edificio, en un escritorio de escolar y con un sueldo mínimo), el poeta teme por su condición de ex militante:

> Cuando vino el golpe, mucha gente me dijo que me refugiara. Mal que mal yo había vivido en Cuba hasta el año 68, había militado en el PC y estaban todas esas declaraciones mías en el diario *El Siglo*. Entonces, era para pensarlo dos veces si quedarse o no. Recuerdo que con un amigo, que al final se exilió, recorrimos varias embajadas en citroneta, mirando, lentamente. Pero era imposible, porque estaban todas repletas y la única manera de conseguir asilo era saltar la tapia con garrocha (Piña, 1990: 157).

Es posible que sus intervenciones a nivel internacional acerca del Caso Padilla, su visión crítica del proceso cultural y político de la Unidad Popular, lo hayan salvado de ser un ilustre desaparecido. Gracias a la ayuda de Cristián Huneeus y Nicanor Parra, Lihn llega como refugiado a obtener un puesto académico en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Uni-

versidad de Chile, un lugar que congregó durante la UP y congregaba, hasta ese momento, un refugio crítico para todos aquellos exiliados del sectarismo de la izquierda y una célula de trabajo intelectual a manera de *bunker* contra los excesos de la Dictadura Militar.

A Enrique Lihn el Golpe le dio directamente en la cara. Significó el miedo a la detención y la posterior tachadura de su nombre. Pero sobrevivió. Tardó tres años en reponerse y publicar, nunca dejó de escribir, hasta que finalmente surgió *París, situación irregular* (1977) –y antes, en Argentina, la novela *La orquesta de cristal* (1976). Para un autor que a esa altura publicaba continuamente, aunque fuera en revistas, en defecto de libros, esta instancia debió ser asfixiante, asilado en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, junto a Huneeus, Valdés, Parra, Kay y otros. Sin embargo, su poesía y su visión de ésta habían cambiado.

Mal que mal, Lihn se había interesado en el estructuralismo, un método de análisis fundado en la academia francesa hacia los años de mayor fractura del marxismo, es decir, hacia fines de los '60. Las obras de Barthes, Blanchot y Foucault, y de otros autores cercanos a esta escuela, como Saussure, Ducrot y Benveniste, entraron de puntillas –y, algunas de estas, luego, con más confianza– en el esqueleto poético de Lihn y en sus ensayos y prosa.[5]

El estructuralismo sirvió a la vez como un elemento distractor de la censura; con su lenguaje enrevesado y enorme cantidad de tecnicismos, Lihn y sus compañeros de trabajo lograron evadir el ojo indiscreto del poder. Recuperando ese momento, Adriana Valdés revela estos móviles: "podíamos hablar de cosas terribles, porque se hablaban en tales términos que no eran accesibles para un mundo menos sofisticado […] Era una especie de trabajo intelectual feroz contra la corriente de ese momento y casi en lo críptico" (Sarmiento, 2001: 20). Pero esto, quiéranlo o no los que aún lo practican, terminó, en muchos de ellos, en una mera complacencia por el texto, un escape de la cruda realidad. La profesora Ana María Maza, que estuvo muy cercana al poeta en este periodo –y que incluso lo hospedó en distintos momentos en su casa–, me relató en una ocasión que el viraje de Lihn a estos estudios también se debía a una forma de sobrevivencia, ya que entrar en estas temáticas –en el lugar donde Lihn desarrollaba sus complejas clases– creaba un interés extraliterario que afirmaba su puesto de académico y, obviamente, le permitía ganarse el pan. Todas estas directrices confluyeron –o conspiraron– en la formación de ese otro Lihn, al que muchos vieron como enemigo al tratarse de un poeta ya canonizado, coludiéndose con el aparato crítico instalado en la prensa –directamente ligado al discurso dictatorial– y así descabezarlo de una vez por todas. Nómbrese a esto la problemática del

[5] Esta vuelta hacia un tipo de estudios más textualistas que materialistas, también significó para Lihn un retorno a sus primeras lecturas simbolistas y, en especial, a la poética de Paul Valéry, precursora, en varios aspectos, de la teoría estructuralista.

caso Zurita-Valente en *El Mercurio*, extensamente comentado –como testigo– por el poeta Eduardo Llanos.[6]

La crisis del marxismo tiene mucho que ver con lo que pasaría posteriormente con Lihn. Esto no es únicamente un "privilegio" a escala nacional, sino a nivel global. Cabe afirmar que en Chile no sólo desaparecieron y quemaron bibliotecas, sino también personas (además torturadas), directa o indirectamente ligadas a la izquierda, muchos de ellos dirigentes o miembros de sindicatos, o simplemente simpatizantes o incluso "por error" o "alcance de nombre". Esto, claro está, fue un terremoto para cualquier adepto que logró sobrevivir, determinante en Lihn, el cual, junto a los que se quedaron en el país, vio cómo gran parte de este escapaba al exilio, muchos de ellos intelectuales y artistas. No obstante, como mencionábamos, esta derrota de la izquierda de lomo marxista también sacudió a nivel internacional. Perry Anderson en *Tras las huellas del materialismo histórico* ha dado ciertas claves sobre este asunto (Anderson, 2004): el desastre de la desestalinización que tentó el gobierno de Jruchov en la URSS y las consecuencias de las dos décadas del conservadurismo de Brezhnev, que finalizaron en la invasión del Pacto de Varsovia a Checoslovaquia, lo que se conoció como la Primavera de Praga. Este fue un síntoma que se hizo sentir por todo el orbe y, muy especialmente en Europa, donde los levantamiento estudiantiles de ese mismo año deploraban ya al marxismo como liberación contra el capitalismo. Muchos marxistas no comprendieron el poder de los actos de estos jóvenes, la mayoría de ellos ya tenía una edad tal (y un desencanto aumentado por el fracaso soviético) que estuvieron exentos de estos procesos, como ocurrió con la Escuela de Frankfurt en Alemania.[7] Así también destaca Anderson el fracaso de la Revolución Cultural China (a la que Lihn observó con atención) que llevó a una purga de millones de seres humanos, una limpieza organizada por las burocracias del Estado; al mismo tiempo la tímida alianza del gobierno maoísta con los Estados Unidos a través de una campaña antisoviética desgajó a Occidente y Oriente en las naciones comunistas. Más tarde que nunca, los Partidos Comunistas del sur de Europa comenzaron a adoptar las vías democráticas en sus postulados, atraso inexcusable con respecto a las conclusiones de los autores del marxismo occidental y que socavó finalmente el fracaso del eurocomunismo. En Italia el PCI terminó afiliándose con la Democracia Cristiana, el partido más burgués de la contienda, desilusionando a sus seguidores; en Francia el PC pasó, luego de infructuosos intentos electores, a estar subordinado a los dictámenes de la socialdemocracia; Portugal fue la última gran empresa revolucionaria del siglo, una anti-eurocomunista, que falló en sus estrategias burocráticas; en Es-

---

[6] Ver al respecto la entrevista de Cristián Cruz "Entrevista al poeta chileno Eduardo Llanos Melussa", (2004: 21-22). También el texto de Eduardo Llanos "A propósito de *Anteparaíso*" (1983).

[7] Sin embargo se pueden nombrar dos nobles excepciones: la perspectiva histórico-valórica con que los vio Erich Fromm y la histórico-política de Erich Hobsbawm.

paña el partido pasó a la clandestinidad durante la dictadura de Franco, para ser luego superado en adhesiones por un inactivo Partido Socialista. Todo tipo de estrategia concluyó en cero, así también en América Latina con los resultados consabidos.

Todas estas razones produjeron una cercanía de los intelectuales hacia otras vías de pensamiento y otras vías políticas, claramente menos radicales. Enrique Lihn murió un año antes de la caída del Muro de Berlín; sin embargo, a pesar de su desencanto, el marxismo que dejó atrás le había dado las herramientas para la continuación de su compromiso. *El Paseo Ahumada* (1983) y *La aparición de la Virgen* (1987), junto con la creación del irónico personaje Monsieur Pompier y su novela *La orquesta de cristal*, resultaron ser sus obras más explícitas contra la dictadura que, sin duda, sintetizan gran parte de la reflexiones sobre el poder y la ideología a las que se sumió en el periodo que abarca esta tesis, y que fueron complementadas con sus lecturas estructuralistas, junto a las evidentes apreciaciones que un ciudadano común podía sacar de los excesos cometidos. Aún se pueden ver las fotografías de un Enrique Lihn leyendo a toda voz en el Paseo Ahumada los poemas dedicados al pingüino –en un cambio de voz hacia un yo colectivo, que corresponde a la creación de un personaje identitario de la situación que se vivía– y su posterior detención por miembros de carabineros.

El original de *El Paseo Ahumada*, cuenta Óscar Gacitúa, "tenía cosas muy fuertes contra los comunistas", a lo que Eugenio Dittborn recomendó a Lihn "que eligiera bien sus dardos. No podía ser que Enrique hablara en contra de Pinochet y de los comunistas al mismo tiempo, porque en este país, dijo Dittborn, la cultura es comunista" (Sarmiento, 2001: 106). Ese desencanto fue similar al que sufrió Huidobro, distinto claro está, en términos pasionales. Gacitúa también cuenta, en la misma entrevista, que en una ocasión tuvo que ser amansado cuando, en medio de un foro, comenzó a gritar "Fuera Pinochet y sus comunistas" (107).

La biografía de Enrique Lihn aún está por escribirse, así también los capítulos de su decepción y confrontación a los que antes habían sido sus "compañeros de ruta". A un año de su muerte, Lihn ingresa al PPD, partido que entroncaba las voluntades de una vuelta a la democracia, un partido instrumental. Los grados de su compromiso volvían alinearse con la militancia, obviamente que no cualquiera, a su estilo, se dirá, esa militancia poco constante, marginal, sumamente precaria en términos de lo que para un poeta como él significaba un partido político, pero con ese hecho y su continua labor cultural durante la dictadura, Lihn continuaba marcando los niveles de su compromiso, afirmando aquello que siempre consideró verdadero y necesario: la libertad.

Antes de terminar, por completo, quisiera citar una hermosa frase que escribió el poeta Eduardo Llanos acerca del compromiso de Enrique Lihn

que, creo, grafica en gran medida el valor humano que contiene para un creador el hecho de estar comprometido:

> Pero escribir esas palabras quizás le permitió luego recordárselas a sí mismo, porque sus poemas eran compromisos existenciales, algo así como cartas que su yo más lúcido y resuelto escribía a los otros yoes más débiles o confusos, para que en momentos de debilidad o de duda pudieran orientarse ética y humanamente. Así, pues, si una suerte de lagartija parecía recorrerle el cuerpo, con seguridad no era tanto la señal de su mala conciencia, ni mucho menos de abyección, sino el esfuerzo de su yo más profundo y maduro por persuadir a sus partes más inmaduras (Llanos, 2004: 13).

Es ineludible la emoción ante estas palabras. El que Lihn haya tomado sus poemas como "compromisos existenciales", sendas éticas, vías de orientación, brújulas en medio de la debilidad y el caos, me parece que deja una marca señera para que, volviendo a la vida, podamos reflexionar en lo que esto significa a nivel humano. La autoconciencia del poeta entendida no meramente para con el texto en cuanto objeto, como un mero hecho solipsista, sino la consideración del texto en cuanto hito de un proceso existencial, un bastón del cual nos podemos sujetar en tiempos difíciles, cuando languidecemos o nos abandona la esperanza, es, en mi humilde percepción, una mirada de mayor riqueza hacia la literatura. Aquí volvería a esplender ese intento romántico por unir la vida con el arte, a un nivel personal, pero también a un nivel ético, ya que todo escrito, como ha dicho Paul Celan, es un otro que se desea alcanzar: el poema debe ser un apretón de manos. Escribir para vivir, "un poco de oscura inteligencia".

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, P. (2004). *Tras las huellas del materialismo histórico*. México D. F. : Siglo XXI Editores.

Bianchi, S. (1985). *La memoria: modelo para armar: Grupos literarios de la década del sesenta en Chile*. Santiago: Dibam.

Cruz, C. (2004). Entrevista al poeta chileno Eduardo Llanos Melussa. *La piedra de la locura 5*.

Fuenzalida, D. (2005). *Enrique Lihn: Entrevistas*. Santiago: Editorial J. C. Sáez.

Lastra, P. (1990). *Conversaciones con Enrique Lihn*, Santiago: Editorial Atelier.

Lihn, E. (1963). *La pieza oscura*. Santiago: Universitaria.

_____ (1969). *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Universitaria.

_____ (1995). *Porque escribí*. Santiago: FCE.

_____ (1997). *El circo en llamas*. Santiago: LOM.

Llanos, E. (1983). "A propósito de Anteparaíso", *La castaña 2*. En www.letras.s5.com/ell140206.htm

_____ (2004). Conferencia sobre Enrique Lihn. Santiago: Fundación Pablo Neruda.

Ortega, J. (1987). A*ntología de la poesía hispanoamericana actual*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

Piña, J. A. (1990). *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Editorial Pehuén.

Sarmiento, Ó. (2001). *El otro Lihn: en torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*. Lanham: University Press of America.