

ENRIQUE LIHN E IGNACIO VALENTE: EL DEVENIR DE LA CRÍTICA LITERARIA EN EL PERIODO DE TRANSICIÓN Y LA FIGURA DEL INTERRUPTOR

GUIDO ARROYO GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD DE CHILE

Resumen

El siguiente ensayo analiza el debate que sostuvieron Enrique Lihn e Ignacio Valente en el período de la dictadura chilena, y la relación entre las operaciones críticas y su institucionalidad de soporte. Relación afectada por el acontecimiento del Golpe de Estado, que restringe el espacio público donde operaba el Crítico, restricción que no varía sustancialmente en el período de transición. Se plantea desde este ensayo, que en nuestro campo cultural ha existido una discusión dicotómica entre dos figuras: una impresionista de matriz neo-platónica, y otra que despliega su discurso basado en múltiples disciplinas, siempre interrumpiendo el estado de modernidad de la crítica cultural. Esta última se ve reflejada en el discurso reflexivo de Enrique Lihn, del cual se desprenden algunas proposiciones sobre el qué hacer de la labor crítica y su vinculación con el espacio público.

Palabras claves: crítica, dictadura, transición, interrupción.

Abstract

This essay analyses the debate between Enrique Lihn and Ignacio Valente during the Chilean dictatorship and the relation between criticism and its supporting institutions. This relation was affected by the coup and the concomitant restriction of the public space where criticism was performed—a restriction that would not significantly change during the transition period. It is argued that in our cultural arena a dichotomic argument has arisen between two forms: an impressionist one, of neo-platonic matrix, and one that deploys its discourse on the basis of several disciplines which permanently encroaches upon the modernity status of cultural criticism. The latter is reflected in Lihn's critical discourse, from which some propositions can be inferred concerning the role of criticism and its connection with the public sphere.

Keywords: criticism, dictatorship, transition, interruption.

En alguna oportunidad, el poeta Eduardo Llanos Melussa comentó, en el marco de un homenaje a Enrique Lihn, un encuentro entre el escritor poligonal y José Miguel Ibáñez Langlois, más conocido como cura Valente. Habían pasado algunos meses desde que Lihn disparara contra su primo en segundo grado, a través de un texto que cuestionaba el carácter “antiestructuralista” de su trabajo crítico. En ese entonces, Valente era el crítico todopoderoso que dictaminaba desde la plataforma que le otorgaba *El Mercurio* de Santiago, mientras, en cambio, Lihn operaba en el Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. A diferencia de lo que muchos hubiesen esperado, el poeta de *La Pieza Oscura* no increpó al cura en medio de la calle, sino se limitó a palpar la tela de su sotana, comentando lo poco austero de su vestimenta. El Cura no supo responder y prefirió irse. Según Llanos nunca más volvieron a encontrarse.

Esta actitud irónica, muy propia de Lihn, es un reflejo del debate tácito que ocurría entre ambos críticos y poetas. Más allá de los autores que querían descubrir¹ o canonizar, o los paradigmas con que ejercían su trabajo, la pugna se basaba en la forma de entender el ejercicio crítico en relación a los procesos de modernización que “sufría” el país, y cómo mediar la significación de ciertos objetos artísticos en relación al discurso político que subyacía de los mismos. La atingencia del período político, es decir, la represión que generaba la dictadura sobre cualquier producción cultural (y sobre la misma idea de cultura, que se ligó al fomento de una imagen país hecha espectáculo), sería un catalizador de crisis que devendría en una crítica orientada a sostener cierta resistencia ante las fuerzas de opresión.

Pero la agudeza de aquel ejercicio estaba íntimamente ligado a su escena de soporte productivo, y en el “regreso a la democracia” se modifica el plano político, pasando de la presencia de un poder –enemigo– sólido a uno líquido. Tanto los productos culturales como la crítica y sus habituales instituciones de soporte sufrirían una suerte de vacío y confusión. Esto se debe a que los “ajustes” realizados por la dictadura quedan intactos. El manto elitista que cubría la figura de Valente, no sería quemado en una hoguera, sino traspasado –quizá a través del dedo de Lihn– a otros entes. La Universidad,² escena principal donde suceden los debates teórico-críticos, bajo Dictadura sitúa “el lugar privilegiado de la economía –por sobre lo social lo político y lo ideológico” (Cárcamo Huechante, 2008: 21), estableciendo así una “nueva élite tecnócrata, radicalmente comprometida (con) el establecimiento de un culto y cultivo de lo técnico” (Cárcamo Huechante, 2008: 21). La figura

¹ Para Valente *eso era* lo que *debía hacer* el crítico: “Descubrir: he allí el desafío que yo siento como más propio de la crítica literaria”. (Valente, 1991. “Desafíos de la crítica literaria”. *Veinticinco años de crítica*. Santiago: Ediciones Zig-Zag, p. 23).

² Cabe recordar que Valente actualmente ocupa cargos directivos de carrera en la Universidad privada Los Andes, vinculada al Opus Dei.

pública del saber comienza a ser desde entonces y hasta ahora, la del técnico. Por otra parte, los medios agudizan sus políticas editoriales cercanas al fascismo, legando a la cultura al rango de espectáculo y volviendo estética cualquier intención de posicionar una crítica política a través de obras artísticas (como habría anticipado hace años Benjamin³). La *transición*⁴, conseguiría la virtual desaparición de la figura del crítico dentro del espacio público, aislando su ejercicio al ghetto académico o a ejercicios impresionistas de escasa incidencia.

II

LA BATALLA DE ESTRUCTURAS REITERADA POR EL QUIEBRE

El marco general del debate entre las figuras críticas Lihn-Valente, se sostiene en tres aristas: la relación entre la crítica y la forma de modernización o régimen a la que adscribe, la relación entre ese discurso crítico y la esfera pública, y cómo ellos –los sujetos– deambulaban por las calles de una ciudad en la que podrían encontrarse. Un breve análisis biográfico, a diferencia en este caso de lo que plantea Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2003: 97-119), permite reconstruir en parte *un estado del campo intelectual y político*.

La vida textual de Lihn es esquiva, paradójica y apasionante. El escritor fue un eximio vitalista, que se desplazó por casi todos los formatos creativos y sostuvo un discurso crítico en diversas áreas. Si bien, se suele dividir su trabajo crítico en dos períodos, uno correspondiente a su relación con la llamada generación del cincuenta y otro vinculado al Centro de Estudios Humanísticos (Risco, 2004), marcado por la influencia de los paradigmas teóricos que allí se traficaban, me parece atinente analizar su trabajo crítico a través de tres hitos. El primero correspondería al ímpetu de un Lihn iconoclasta y relativamente joven, cuyo discurso continuamente cuestionaba el estado de la crítica y las obras que emergían validadas por instituciones culturales en franca decadencia. Ya en 1962 planteaba que “existe una correspondencia entre el sincretismo de nuestros artistas y el eclecticismo de nuestros críticos (...) Al sincretismo y el eclecticismo culturales corresponden el arreglo y componenda como instituciones nacionales y todo esto dice relación con nuestra idiosincrasia” (Lihn, 2008: 129-130). Como vemos, el dardo extenso de Lihn apunta a la normalización de un modo de significar el trabajo crítico y de producir obras en un territorio cultural específico. En este sentido y como plantea Ana María Risco, la crítica de Lihn estaría *en el*

³ Véase: Benjamín, Walter. (2004). Trad: Bolívar Echeverría. *El autor como productor*. México: ITACA.

⁴ Entendida como marco histórico y no como marca totalitaria, en el sentido que sugiere Whily Thayer (1996: 184) “La verdadera “transición” no es el proceso postdictatorial de “redemocratización” basada en una democracia parlamentaria, sino del “proceso de *modernización* y tránsito del Estado nacional moderno al mercado trasnacional post estatal”.

trazo de Juan Emar (Risco, 2004: 29-38). Por otra parte, el *sincretismo* y el *eclecticismo* eran síntomas que daban cuenta de la relación entre el medio cultural chileno –de esa época– y otros centros culturales más *avanzados*. Como es de suponer, el campo local miraba al europeo como un vástago tuerto mira un telescopio. La postura de Lihn ante ese anhelo de *pareverse a* es contundente:

La exagerada internacionalización del arte actual no responde sólo a la unificación consciente de los criterios estéticos en torno a un supuesto de la creación artística universalmente válido; obedece también, en no poca medida, al mero, superficial impulso imitativo de los pequeños centros culturales subdesarrollados que observan, pasivamente, el dictado de la moda. (Lihn, 2008: 132)

Lihn desplazaría estos cuestionamientos a la coyuntura sociopolítica, con el fin de erigir desde esas bases un discurso crítico que caracterizaría un segundo momento. Esto se debe principalmente a la experiencia que vivió en Cuba, país donde sentó su existencia tras ganar el premio “Casa de las Américas”. Si bien, en su trabajo anterior, Lihn cuestionaba el carácter programático y utilitarista de las creaciones artísticas comprometidas políticamente, siempre estuvo vinculado ideológicamente a una tendencia de *izquierda* y cuestionó los rasgos aristocratizantes⁵ que se daban en los campos culturales. Él mismo comenta la génesis de su cambio en base a la experiencia: “En Cuba sentí la necesidad de asumir el subdesarrollo (o como quiera llamársele) conscientemente, con actitud humana y literaria” (Lihn, 1968: 66).

Pero la emotividad no quedó empantanada en el plano poético, sino que alcanzó a bocetar una reflexión crítica en relación a lo que veía suceder en los albores de la Revolución Cubana, o más bien en cómo debía darse el proceso bajo la situación inédita de un nuevo régimen. En un texto titulado *Exposición de la Habana* –quizá realizado por encargo, pues acompañó el catálogo de una exposición montada en Casa de las Américas– Lihn analiza en profundidad el estado de la producción artística, dando cuenta de su percepción política en torno a la creación artístico-cultural:

La revolución cubana postula desde su entraña misma –sus instituciones culturales– y en el seno de una situación nueva para Latinoamérica, el socialismo, el establecimiento y desarrollo de relaciones armónicas entre los artistas e intelectuales con el gobierno, por una parte; entre los artistas e intelectuales con el gran público, por la otra, y en definitiva entre los

⁵ Un texto interesante para analizar la postura de Lihn es la breve nota: “El marinero Hinoestroza” (*Textos sobre arte*, p 157-165). En ella interpela el carácter aristocratizante del arte, contraponiendo una figura perteneciente al seno popular. Si bien, valora el vitalismo del arte popular, considera que en materia técnica es atrasado. Esto nos da cuenta que en este período crítico de Lihn (y quizá en toda su vida), su discurso aboga por una des-aristocratización del campo artístico, sin proponer una ruptura total del elitismo en la esfera de las artes.

intelectuales y artistas con su propio oficio. Ni con el gobierno en el sentido tradicional de las esferas de gobierno, separadas y ajenas a la creación artístico-cultural; ni con el pueblo como si este fuese, en el concepto reaccionario de una sociedad de masas, el protagonista de una rebelión informe contra la *intelligentsia*, o, desde otro ángulo también reaccionario, un dócil contingente de menores de edad, al que fuera necesario educar en los esquemas de una ideología y en las tristezas del utilitarismo estético” (Lihn, 2008: 224).

Este segundo período crítico de Lihn —que sería el más breve— está marcado por una efervescencia ideológica contrapesada de una lucidez crítico-propositiva de la Revolución Cubana. Como es sabido, Lihn comienza sus roces debido a la censura en el llamado *caso* del escritor Heberto Padilla. Pero allende esa diatriba, la “política cultural”⁶ a la que aspiraba era demasiado compleja para las condiciones que posibilitaban el proceso de institucionalización de la Revolución en Cuba.⁷ Para el poeta de paso, el asunto consistía en que el régimen posibilitara relaciones *armónicas* entre el gobierno y los agentes culturales, y desde estas hacia aquel gran público, el *demos*, sin caer en estéticas partidistas o populistas, o sea, sin que exista la posibilidad de coartarle el derecho de voz a nadie. En otros textos (Lihn, 1996: 187-189) y gestos biográficos, Lihn da cuenta de su noción de producción cultural, y podríamos afirmar que se muerde la cola, en el sentido que valora la autonomía de la *pequeña industria* —pues esta podía captar la *política de la poesía*— pero obras como *Derechos de autor*, dan cuenta del ansía que tenía Lihn por masificar su obra y público, paradójicamente anclado a un país donde el espacio público estaba literalmente suprimido.

El tercer período crítico estaría relacionado justamente al contexto *aplazante* “del pinochetismo, donde se han modificado, es claro, las relaciones entre vida y poesía” (Lihn, 1996: 187). Tanto el discurso crítico como la producción creativa de Lihn, se centran en hacer emerger una propuesta “contracultural” sobre las condiciones de época. En un texto titulado *La parte aparte del arte*, escrito el año 1986 pero recién edito, Lihn reafirmaba el interés crítico por el modo de producción de las obras,⁸ pero estableciendo

⁶ “La política cultural a la que me refiero descansa en el siguiente supuesto: el arte es necesario como un modo específico, pero a la vez interrelacionado con todos los otros, de actividad social. Impedir que se desarrolle libremente en una unión, o, al menos, en la esperanza fundada de una unión con el pueblo, no sólo significa arrojarlo a un modo marginal de existencia (en la que, por lo demás, ha dado pruebas de magnífica vitalidad); la sociedad misma se condena, con tal agresión, a una existencia mutilada, a un empobrecimiento de la conciencia de sí”. (Lihn, 2006: 244-245).

⁷ En este sentido, resulta paradójica su breve paso por la editorial Quimantú, de la cual *lo fueron* pues “sostenía que la editorial tenía que recoger el pasado político de la izquierda chilena. Es decir, publicar textos que en lugar de ser libros tradicionales, fueran reproducciones de los murales de la Ramona Parra. Cosas de ese orden...” (Piña, Juan Andres, 1990: 156). Esta postura ortodoxa se aleja a sus intenciones de *política cultural* en Cuba.

⁸ “lo aleccionador y productivo, en el arte, es la conciencia de su modo de producción”. (2008: 432)

de antemano los derroteros del discurso que subyacen en la vinculación partidista:

La izquierda tradicional, pues, y la derecha, que siempre lo ha sido (...) se valen del arte. Una, como medio de agitación, y la otra, como opio, para reforzar la evasividad de sus instituciones frente a los problemas sociales (...) En ambos casos –mercancía o mensaje– el arte presta, a sus productores o usuarios, un servicio. El de confirmar, por último, un proyecto político o una realidad social (Lihn, 2008: 431).

Esta afirmación no propone la realización del arte por el arte, sino que sugiere generar una producción artística a contrapelo de esas políticas:

Se impone la necesidad de pluralizar y socializar el arte renovándolo, pero en los términos masivos en que se plantea la necesidad colectiva de transformar la historia de este país antes de que se convierta, del todo, en un lugar inhabitable” (Lihn, 2008: 431).

Esta necesidad resultaba atingente en esos aciagos años y cobra más fuerza en éstos tragicómicos, pues en nuestro territorio progresivamente la producción cultural ha perdido su incidencia social. Una probable explicación para ése fenómeno, se halla en la vinculación con el espacio público que pretendían los dos poetas, y el devenir de su pugna. Si bien, ambos tenían la conciencia de que el ejercicio crítico y la creación debían estar vinculados activamente en la esfera social, es el poder que Valente aparenta tener sobre los lectores desde la plataforma mercurial, lo que incita a Lihn: “Mi insistencia tiende a orientar al lector desprevenido, especie cada vez más abundante en este país donde los libros valen dos veces más caros de lo que cuestan y se expenden dentro de un pequeño círculo a precios prohibitivos” (Lihn, 1983: 13). Por otra parte temía la reiteración de una figura totémica y dictatorial –como lo había sido Alone– en el campo de la crítica artístico literaria, que conformara una nueva *historia personal de la literatura*, posibilidad que las intenciones del discurso crítico de Valente no negaban. Para él, el interés por la literatura radica en encontrar “la *experiencia de realidad* en el poema” (...) interesa la *obra en sí*, la *substantividad* u *objetividad* del texto” (Valente, 1991: 34), basándose siempre en su adscripción a la filosofía Aristotélica⁹ y su confianza en el gusto personal: “Hasta hoy no he renegado de esa aspiración casi científica, pero hace mucho tiempo que la atemperé, por una rendición al poder intransferible del gusto personal” (Valente, 1991: 18).

Sobre estas bases teóricas es donde se erige el pensamiento crítico de Valente, pero la vinculación de su proyecto en relación al público resulta

⁹ “Yo expreso filosóficamente esta revelación de realidad en las categorías del realismo aristotélico”. Idem p. 33.

paradójica. Su rechazo hacia la academia se basaba en la *elevada jerigonza* que alejaba la crítica a los lectores comunes,¹⁰ pero tanto su noción de creación como de enseñanza, corresponden a un progresismo elitista. La belleza como ideal inmanente en la obra es un paradigma que sostiene como vector para su crítica, y a la vez cuestiona premisas como las de Levi-Strauss que afirma la igualdad de un soneto de Shakespeare con un canto africano: “ella me parece filosófica, axiológica y estéticamente falsa, en nombre de la objetividad potencial de la belleza” (Valente, 1991: 27). Por otra parte, Valente aboga por un mecanismo de enseñanza más cercano al inductismo,¹¹ y aunque desvincula a la política (o sea, a lo que él entiende por política) como un rasgo elemental del texto,¹² sí toma partido para cuestionar obras literarias disidentes del régimen:

Hoy, ciertos resabios de realismo socialista (...) tienden a presentar esa lectura y crítica inmanente como una lectura de evasión, culpable de formalismo esteticista, que rompe la relación de la obra literaria con la realidad social (lucha de la clases, revolución, etcétera). (Valente, 1991: 44)

Estos rasgos caracterizan el discurso crítico de Valente, inserto en aquella época de radicales transformaciones y modernizaciones. Su visión, parece adscribir a la propia escena de soporte de su discurso, validando la mantención de una producción cultural de/para la aristocracia, desvinculando las apremiantes sociales de la obra y sosteniendo la superioridad de ideales subjetivos como la belleza o las experiencias sublimes. Siguiendo esta línea, su intención más que sociabilizar el arte o las herramientas para descifrarlo, era la de ampliar su voz crítica y aguda como canto gregoriano, hacia un público masivo sin ocuparse de propiciar o sugerir un programa que posibilitará efectivamente más lectores de obras.

La explícita pugna entre Lihn y Valente guarda también relación con hechos propios del contexto histórico. De hecho, la autoridad crítica que mantuvo Valente bajo Dictadura, resulta inexplicable si ésta no hubiese necesitado un agente mediador entre sus políticas represivas, y el placer de lectura que sostuvo cierto segmento de la sociedad. Valente niega explícitamente “haber sido el crítico del régimen militar” con un feble argumento, este es, que su forma de hacer crítica no fue modificada *dentro del* período.¹³

¹⁰ “me parece tarea más bien fácil (escritura académica) comparada con el desafío semanal de un artículo breve para lectores comunes”. Idem p. 17

¹¹ En el texto “Salvar la enseñanza literaria”, apela reiteradas veces a regresar a una enseñanza normalista, donde la memorización de los conceptos sean la base: “Hoy memorizar es el pecado capital pedagógico. Nada de memorizar ¡qué ceguera!”. (Valente, 1991: 46).

¹² “Simplemente la política –y más nuestra pequeña política ideológica– no es el sustrato último y el más esencial de la existencia humana, con respecto al cual todo lo demás se define, incluso por omisión”. Op. cit. p. 18.

¹³ “Todo empezó con el gobierno militar, durante el cual –por vejez, muerte, exilio, censura o, en fin, desaparición de los demás críticos– quedé como casi el único en estas columnas. El hecho –bien ajeno

Sin embargo, la posibilidad de haber sido el único crítico literario durante los primeros años de la Dictadura, y luego ser quien tuvo mayor apoyo del medio oficial, tornan la aparición de su figura como un síntoma de la Dictadura –más soberana que policial–, en el sentido que la aparición dentro del campo se basa en una excepción a la supuesta regla. Esta condicionante, aparentemente establecida por el período político, también se vincula a la esfera artística. Fue el propio Valente que desde la plataforma mercurial el año 1975 levantó la figura del poeta Zurita (Valente, 1991: 277-280), y luego en 1982 lo situó *dentro de* los grandes poetas chilenos (Valente, 1991: 280-283). Pese a las relaciones alegóricas con el período político apremiante que podían rastrearse en la obra de Zurita, Valente resalta la *honda humanidad* de la obra del vate, y de la misma manera sería analizado el arte “experimental” del grupo CADA, caricaturizando sus anhelos de fundir vida con arte y procurar un “mundo mejor”.

La ausencia de un marco legal en aquel período histórico, influye dentro del campo cultural y en las posibilidades de ejercer crítica, que también resulta un síntoma del período. Ejemplo de esto fue el golpe emergente de la *escena de avanzada*, término con que Nelly Richard definió a un grupo heterogéneo de artistas:

La escritura de Nelly Richard, cuando irrumpe y hace historia, dando edición, bajo el nombre de Escena de *Avanzada*, a la producción de arte de fines de los setenta, se construye también como discontinuidad, como golpe escénico, empezando por ese golpe de escena que era la misma Nelly. (Pérez Villalobos, 2005: 188)

Esta reiteración de acontecimientos históricos dentro de un estado y un campo cultural, más bien pareciera *evidenciarse* por esa época que *establecerse* en esa época. En ese sentido, las vinculaciones entre Valente/Alone, y Lihn/Emar, formarían parte del relato histórico de continuidad y discontinuidad dentro de las instituciones críticas a lo largo de la historia de Chile. Situando el conflicto de la visibilidad del discurso crítico, la modernidad a la que apela dentro del campo, y su vinculación con la esfera pública, en la relación marco legal/institución o medio de soporte.

para mí– me ha valido ser calificado a veces de crítico *oficial* de ese régimen. Para mí, el asunto es sencillamente ridículo. No percibo diferencia alguna entre mi crítica anterior, concomitante y posterior a ese gobierno”. (Valente, Ignacio, 1991: 18). Llama la atención la falta de humanidad que este *creyente confeso* exhibe ante la desaparición de otras personas, y por otra parte, que subraye notoriamente al golpe como marco de inicio.

III

LA CRÍTICA PACTADA SOBRE UN DESCAMPADO DANTESCO

El estado sociopolítico donde se inicia el período de transición es anómalo en muchos sentidos, y pareciera que la crítica realiza una osmosis con ese período. El augurado regreso a la democracia, resulta conflictivo debido a los dispositivos de control que había generado la Dictadura que, sumados a la ausencia de voluntad política para contrarrestarlos, impedían una soberanía democrática:

(...) la democracia a la que se retorna en Chile, con posterioridad a la dictadura militar (...), no es la misma democracia liberal mayoritaria derribada por el golpe militar de 1973 si no una democracia limitada (...) el gobierno de transición es autónomo pero el pueblo no es soberano. Y el pueblo no es soberano, a causa de los “enclaves autoritarios” del orden político constitucional vigente, los que van desde un poder militar autónomo (...) un sistema electoral que sobre representa a las minorías, hasta la autonomía de las políticas económicas frente a las decisiones democráticas (Ruiz, 2005: 15)

Por otra parte, la profunda fractura simbólica que generó la Dictadura debido a la transgresión de los derechos humanos, fue silenciada a través de una concertación de diferencias, y simbólicamente clausurada por el informe Valech y las manos de un presidente elegido democráticamente –de pasado golpista– llorando sobre él:

El estado como espíritu del todo de la nación asume la culpabilidad de cada uno de nosotros, y esta es una manera también de hermanarnos en la culpa para volver a la unidad a través del abrazo (Moulián, 2000: 24)

Ése es el horroroso Chile desde el cual se debe recomponer la figuración pública de la crítica. Se trata de una discontinuación del régimen militar y no de un retorno a lo que había sido golpeado. Los primeros síntomas que podemos atisbar dentro del campo cultural, es el paulatino cierre del carácter público en el área universitaria, debido a los ajustes generados por la política económica de la dictadura, que sin haber cambiado sustancialmente, parecen agudizarse ante el retorno fáctico de una coalición de derecha en el poder ejecutivo. La producción literaria sucedida bajo el régimen militar, que en muchos casos guardaba en sí un discurso crítico sobre las condiciones de época, inmediatamente comienzan a figurar como fuerzas emergentes dentro del campo cultural académico (según la tipología de Bourdieu) en post de adquirir validación. Como plantea el sociólogo francés (2001: 37) “a diferencia de una práctica legítima, una práctica en vía de legitimación plantea a los que se entregan a ella, la cuestión de su propia legitimidad”.

Este proceso de legitimación se ve graficado en la obra *Campos Minados* de Eugenia Brito, publicado el mismo año del “regreso a la democracia”.

Obra que analiza diversas escrituras en relación al contexto histórico, y a su vez, las legitima como un nuevo canon sin cuestionar el contexto y las posibilidades que el discurso crítico tendría en ese nuevo espacio, como dice la autora, “no se preocupa por el porvenir de esos textos”. Se trata entonces de visar una entrada, sin cuestionar el contexto y las posibilidades que el discurso crítico tendría en ese espacio. En este sentido, este tipo de labor crítica sería un *avance* para las intenciones políticas de la *intelligentsia* concertacionista, en el sentido que propiciaría una rápida curatoría de un período histórico político, sin ver la necesidad de cuestionamientos para marcar una verdadera ruptura de la transición propiciada por el régimen. Llama la atención además, un juicio de Eugenio Brito sobre la figura y obra del poeta que nos convoca. Ella afirma (1990: 21) que su “inserción cultural y estrategias literarias no tocaron la problemática que con pasión habitó y exigió a la literatura post-golpe su respuesta vital, social y artística”. Resulta bastante cuestionable esa apreciación, teniendo en cuenta obras tan directas desde su lenguaje hasta su simbólica presentación como *Paseo Abumada* o *La aparición de la virgen*. Siguiendo el planteamiento de Bourdieu, este tipo de compendios críticos resultan un *avance* para las intenciones políticas culturales gubernamentales, pues generan una rápida curatoría de un período histórico político, sin situar la necesidad del cuestionamiento sobre el porvenir crítico. Imagino que al menos el Lihn crítico de los dos últimos períodos, habría cuestionado aquel ejercicio.

IV

LA NECESIDAD DE INTERRUMPIR

Este modo de hacer —o cumplir— labor crítica, devela el conflicto sobre la condición pública de la misma, en relación a las tensiones políticas descritas. Como plantea en una de sus tesis sobre la crítica Grinor Rojo:

(...) la más grave implicación del falso conflicto entre modernización (aculturación) y autoctonismo (o separatismo o marginalismo) es que ninguno de los extremos que articulan esa trampa binaria a nosotros nos abre la puerta para participar creativamente en los debates de la hegemonía ideológica en el espacio mayor (Rojo, 2001: 43)

La posibilidad de ingresar a ese tipo de debates, a ese espacio público mayor, sigue siendo la lucha principal que motiva gran parte de la producción cultural y crítica. Pero el perfil editorial de los medios y la anulación pública del espacio académico impide esa posibilidad. Por otra parte, el Golpe de Estado chileno, leído o historiado como corte, posibilita el sostenimiento de un campo cultural que media entre la sola validación y la cruda ausencia. Como plantea Willy Thayer:

El Golpe hace visible que el continuum de la cultura nacional moderna, los más de cien años de cultura democrática, representacional, sustentada en la autonomía de las esferas es, a la vez el continuum de la violencia, que el progreso como norma histórica constituye la eufemización de la violencia como norma histórica. Hace visible que progreso y violencia son las dos caras de un solo ensamble que se denomina comúnmente progreso y que ahora podemos denominar catástrofe. Y que es esa catástrofe, reitero, el lugar en que estamos y tenemos que permanecer, y en el que tenemos que operar pragmáticamente la política de su interrupción (Thayer, 2007: 68)

Si resulta difícil sociabilizar el hecho de que las dictaduras latinoamericanas iniciadas tras los golpes, fueron la forma violenta de hacer ingresar a los países tercermundistas dentro de la transición neoliberal, más duro resultaría aceptar las implicancias de la frase de Galeano: *desaparecieron cuerpos para liberar precios...*; “sale offs” que brillan en escaparates ubicados en avenidas donde aún resuena el tambor del pingüino, y sobre las cuales debemos intentar la interrupción crítica. Pareciera ser que esa interrupción sólo es posible a través de un ejercicio de contra-violencia, el cual se ha consolidado como norma, porque los golpes inscritos en la historia consiguieron borrar los surcos de un pensamiento crítico que pueda articularse fuera de la trinchera.

La figura de Enrique Lihn resulta fundamental para realizar este ejercicio hoy, tanto por sus violentas apelaciones al estado de la crítica y la producción de obras, como su mirada propositiva y crítica sobre la producción de obras en lo que fue el proceso de la Revolución Cubana y sus propuestas contraculturales que se plasmaron en el ámbito crítico y creativo. Estas operaciones críticas de Lihn, lo situarían (en relación a lo planteado por Thayer) como uno de los últimos interruptores críticos de y en nuestro campo cultural. Esto debería trascender la reciente figuración pública que ha adquirido como ícono, gramática mediada por las lógicas mercantiles del campo cultural. Pues la capacidad de atisbar bajo el aplastante período dictatorial lo que el discurso crítico debía realizar, es agudamente certera, lo reitero: “socializar el arte renovándolo, pero en los términos masivos en que se plantea la necesidad colectiva de transformar la historia de este país antes de que se convierta, del todo, en un lugar inhabitable” (Lihn, 2008: 431).

BIBLIOGRAFÍA

- Bordieu, Pierre. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Trad. Alberto C. Escuardiza. "Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase". Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Cárcamo-Huechante, Luis. (2008) "El discurso de Friedman: mercado, universidad y ajuste cultural en Chile." En Nelly Richard ed. *Debates críticos en América Latina*. (pp. 11-26) Santiago: Cuarto Propio.
- Lihn, Enrique. (1983). *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. Santiago: Ediciones del Camaleón.
- (2008). *Textos sobre arte*. Comp.: Adriana Valdés y Ana María Risco. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- (1997). *El circo en llamas: una crítica de la vida*. Comp. Germán Marín. Santiago: Lom.
- "El regreso del poeta de paso". Revista Ercilla, 11 de diciembre, 1968.
- Moulián, Tomás. (2000). "La liturgia de la reconciliación." En Nelly Richard ed. *Políticas y estéticas de la memoria*. (pp. 22-27). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Pérez-Villalobos, Carlos. (2005). "Pendientes de una discusión pendiente." En Oyarzún, Pablo comp. et. al. *Arte y política*. (pp. 187-192). Santiago: Editado por Universidad Arcis y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Piña, Juan Andrés. (1990). *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Editorial Pehuén, 2ª edición.
- Risco, Ana María. (2004). *Crítica situada*. Santiago: Editorial del Departamento de Teoría de las Artes, Programa Magíster Facultad de Artes. Universidad Chile.
- Rojo, Grinor. (2001) *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: Lom.
- Ruiz, Carlos. (2000). "Democracia, conciencia y memoria: una reflexión sobre la conciencia chilena." En Nelly Richard ed. *Políticas y estéticas de la memoria*. (pp. 15-19). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Thayer, Willy. (2007). *El fragmento repetido*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- (1996). *La Crisis no moderna de la Universidad moderna*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Valente, Ignacio. (1991). *Veinticinco años de crítica*. Santiago: Ediciones Zig-Zag.