

¿Quién escribe? (*) E. Lihn y J.L.M.

por Jorge Polanco.

En la poesía avanzamos a tajos, como a jirones jaloneados a un hilado infinito. Es iluso pensar que de una sola vez podemos trazar la figura exacta de sus posibilidades. Recorremos los caminos de la lectura en aproximaciones, que son solo aquello: aproximaciones. No pretendo dar una explicación totalizadora de la poesía de **Lihn (1)** y Juan Luis Martínez **(2)**, ni siquiera trataré íntegramente los textos donde surge el tema aquí propuesto; es más, nos referiremos principalmente a un poema, en el caso de **Lihn**, y a una imagen escrita de la Nueva novela en el caso de Martínez. "Mester de juglaría" es el poema -en algunas de sus partes- del cual intentaremos realizar un esbozo de lectura, referida a uno de los aspectos que se repiten en la poesía de **Lihn**. Respecto a la Nueva Novela, trataremos primordialmente la imagen con la cual se abre y presenta dicha caja de sorpresas, esto es, la tachadura del nombre del *autor* **(3)**. Esta aproximación no busca reducir los textos a un único aspecto, desde donde se expliquen cabalmente todos los demás a partir de un punto común; indaga más bien acerca de una sintomatología del lenguaje que ellos ponen en escena, y de los cuales son partícipes en sus particularidades. En definitiva, investigaremos sobre algunas indicaciones y posibilidades de lectura referidas a estos textos, que deja libres otras posibilidades de acercamiento. Nos adherimos por lo tanto como proyecto al nombre de *Señales de ruta* **(4)**, que Enrique **Lihn** y Pedro Lastra dieron en 1987 a un trabajo realizado sobre Martínez; señales que sirven como indicaciones que pueden ser respetadas o no, pues todo depende de su nivel argumentativo y, en último término, de quién las lea.

* * * * *

La escritura como un espejo roto, en el cual el *autor* **(5)** no puede aparecer más que transfigurado, y la consiguiente explosión de la sobreabundancia de su palabra precaria; son las instancias provocativas y gestadoras de este texto. La condición de la escritura se enmarca de acuerdo a la concepción en que ha sido inscrita. Poeta vate, poeta vidente, poeta creacionista, entre otros, establecen una serie de nociones donde se imponen determinadas posturas. En estas figuras, simplificadas al máximo, se condensa tras suyo -pese a sus matices y disparidades- la marcha de una preconcepción desde donde se ha pensado al poeta. En su trasfondo habita un pensar que recibe al poeta y a la poesía como fundante: poeta (poesía) que nombra lo que es y lo determina en cuanto tal. Tradición a la que se adhiere Heidegger a través de Hölderlin en su conferencia sobre la esencia de la poesía.

Sin embargo, en el siglo pasado se ha ido afianzando una concepción del poeta, que ya no puede ser aquel poeta mediúmnicamente semejante a un semidiós, que se conecta a una realidad divina que lo hace decir lo que es. Tampoco es ese poeta especial que agrega belleza y entrega La Verdad al pueblo. La palabra de este poeta que se afincó cada vez más, no crea ni funda como lo hizo el Dios judaico a través de su verbo. En esta escritura, el poeta ya no es ese autor-padre (figura que reemplaza en el texto a Dios) que crea ex nihilo y se asienta como el referente unívoco y explicativo del texto. Bajo este tenor, Foucault y Barthes proclamaron la muerte del autor, puesto que ellos sostenían que el sujeto de la escritura es un sujeto vacío. Para Barthes, "la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es el lugar neutro, compuesto, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe" **(6)**. La muerte de Dios referida al texto es la muerte del autor, referente de sentido en el cual la crítica tradicionalmente se apoyaba, a partir de un pensamiento que une vida personal con arte. El rostro del autor implicaba una manera de entender los textos biográficamente. De la óptica de Foucault, el autor contemporáneo es una función que no culmina de desaparecer a través del lenguaje, puesto que su lugar es una función vacía determinada por el discurso y la historia. Aquella experiencia del lenguaje que se aleja de la interioridad del Yo, Foucault la denomina como *Pensamiento del afuera* **(7)**; esto es, la práctica caracterizada como una constante referencia a sí misma desde una exterioridad desplegada. Pues, el sujeto que escribeno cesa de desaparecer, indicando la ausencia del autor a razón de que éste se *instituye* como un emplazamiento vacío **(8)**. La muerte del autor

responde al proyecto de desubjetivación, que intenta eliminar la referencia a un sujeto originario sustentador de **La** verdad y **El** sentido del texto. En efecto, el sujeto que comienza a pensarse en la escritura, es un sujeto deudor de las citas de la cultura que tejen su *obra*. El entramado que constituye al texto posee una *referencialidad* infinita, que multiplica desde distintas vertientes elementos refractarios de otras **(9)**. Esta herencia pone en un mismo nivel distintos elementos a veces totalmente disímiles, convirtiéndolos, en definitiva, en constantes *ready made* **(10)**. Quizás la raíz visible de este proceder la constituya Nietzsche, al romper con toda Verdad que tenga pretensiones de Universalidad y se sostenga en un sincronismo atemporal. De aquí, entonces, el traspaso constante de perspectivas donde ya no interesa el establecimiento de La verdad sino más bien los productos de combinatoria: es el triunfo del juego. Aquello que preexiste de trasfondo es la muerte de un referente máximo, un Dios que establezca los linderos de las miradas; es la proliferación de las perspectivas. El lugar que ocupaba Dios (autor), en cuanto concepto de donde la unicidad de sentido se imponía, deja clavado en su puesto un orificio que provoca la proliferación debido al vacío que trae consigo. Aunque, la sobreabundancia -como intentaremos ver más adelante- es también un síntoma que responde a la constitución de un sujeto precario, en el cual aún sigue existiendo un sujeto, pero ahora mínimo.

El lugar que sustenta actualmente el autor sigue siendo problemático y confuso. Eliminarlo, como lo hizo Foucault y Barthes, sería una trasposición facilista. A más de veinticinco años de proclamarse su muerte, es necesario repensar de nuevo estas perspectivas, en vistas de la explosión de algunos epifenómenos que ponen en duda su muerte total. Tal como indica Adriana Valdés, quizás el autor esté muerto, ¡pero se mueve! **(11)**. Desde este horizonte, pienso el poema "Mester de juglaría" de Enrique **Lihn** y la *Nueva Novela* de Juan Luis Martínez. Dos textos importantes al interior de la poesía chilena, que con sus diferencias y puestas en escenas diversas, cristalizan una compleja sintomatología de la palabra poética. Ocupo aquí el concepto sintomatología, en el sentido de que sus textos ponen en escena aspectos repetitivos en cierto tipo de poesía **(12)**, al expresar síntomas de un epifenómeno que acontece a esta palabra en general **(13)**. De acuerdo a la hipótesis de Pedro Lastra, todo cambio de sujeto poético trae consigo un cambio de su lenguaje. Lastra sostiene que en la generación latinoamericana contemporánea a **Lihn**, se configura un concepto de sujeto nuevo, diverso al de sus predecesores **(14)**. Aspecto que no deja de ser significativo si se lo piensa como una sintomatología de la palabra poética. En ella se ha suscitado un orden diferente respecto al poeta concebido como un ser *inspirado*, que se reconoce a sí mismo como poseedor de un privilegio. En su proceder, la poesía se tenía que expresar primordialmente a través del verso, sin tomar propiamente todavía las formas coloquiales. Es decir, que el poeta se entendía poseedor de un lenguaje exquisito y privilegiado, ya que de aquí provenía la costumbre de concebir la palabra poética como una palabra especializada y sin relación a las demás. Empero, de acuerdo a la hipótesis de Lastra, "en el momento en que se generaliza la conciencia de una transformación del sujeto poético, cambian también las valencias de su lenguaje" **(15)**. En este sentido, la palabra poética que se instauró posteriormente, se ubica en un lugar otro al de los poetas de antaño e incluso el mismo poeta se concibe de una nueva manera: "otra es la condición del sujeto poético en los textos actuales: un sujeto precario, situado en un lugar común y, por eso, atravesado por los más diversos lenguajes" **(16)**. Si aceptamos la hipótesis de Lastra, el concepto de sujeto poético y la palabra que detenta, se transforma con relación a sus usos y la manera de asir la propia poesía. De ahí vendría el Ready made verbal que piensa Belli, y también el uso del personaje, la narratividad y la intertextualidad que sostiene Lastra, con relación a **Lihn** y sus contemporáneos.

Estos recursos no son gratuitos, en la medida que responden a la trizadura de un concepto de sujeto elevado a una instancia superior, que funda nuevas realidades construyéndolas a través de su palabra. La narratividad incorpora al texto elementos contiguos a la poesía dejados de lado comúnmente, pero que colaboran en este *bajar al poeta al mundo*. Por ello, en 1980 **Lihn** declara que su finalidad consistía en combatir tres fenómenos que le repugnan: "la oración, el canto y la consigna". Vale decir, tres maneras o estilos que refieren a una concepción poética altisonante: quizás la oración en cuanto instancia de unión a la divinidad, el canto en tanto resabio divino semejante a Orfeo, y la consigna en cuanto proclama rimbombante de los manifiestos. Pensemos, al contrario de aquellas formas, en la propuesta del poemario *El paseo ahumada*, que a partir de su lenguaje degradado, al adoptar el habla del personaje pingüino, la

palabra poética asume el habla cotidiana y por lo demás indigente (17). Maria Luisa Fisher, sostiene que aquí "no se afirma una individualidad que se ubicaría por encima de los hechos y que los interpreta y les asigna un orden. La individualidad afirmada en El paseo ahumada sabe que sólo cuenta con un lenguaje hecho de retazos y con el deseo y la dificultad de dar cuenta de una realidad exterior al propio sujeto" (18). En efecto, la concepción poética que estimuló un rumbo diferente en la generación de Lihn, se debe precisamente a la constitución de un sujeto precario, opuesto al poeta lírico que habla desde un Yo. La adopción de las máscaras, el recurso de la narratividad y la intertextualidad colaboran en la desfiguración de aquel concepto de sujeto, al borrar al poeta *pequeño dios* e instaurar uno que ya no posee esa potestad sobre su palabra. Enrique Lihn conduce al paroxismo esta desgarradura; es más, Lihn quizás es en sí mismo un poeta lírico contenido, porque tuvo que vivir una historia en que la palabra se sitúa de otra forma a la de antaño (19). Según J.E. Pacheco, " Lihn inaugura, y tal vez también clausura, la era de la desconfianza en la poesía latinoamericana" (20). Pues, Lihn cuestionó la palabra poética en la mayoría de sus poemarios, provocando en sus inicios ciertas resistencias en la crítica, al estar ella aún ligada sobre todo a las enormes figuras de Neruda y Huidobro. Waldo Rojas sostiene acerca de la *Pieza Oscura*, que "Desde su título, el libro de Lihn parece dispuesto a replicar lo mismo al mesianismo nerudiano que al parroquismo democrático de Parra(...)Este <oficio el más oscuro de todos>, oficio de tinieblas, equidista de dos de las opciones estéticas dominantes en ese momento: la respectivas de Neruda y Nicanor Parra, ambas reunidas desde aposturas verbales antitéticas en una misma confianza en el lenguaje como fuente de **claridades**" (21). En contrapartida, Lihn combatía bajo un sentir pulsional de desconfianza, que lo conduce a escribir una poesía "escéptica de sí misma". La creación poética de Lihn se gesta a partir de la carencia, en la precariedad de una palabra que no posee la potencia que quizás alguna vez tuvo, porque no se entrelaza a una esencialidad que la sustente. De acuerdo a *Mester de juglaría*, la palabra es deudora del abuso -y no del uso- al estar ella viciada. En este sentido habría que entender la supuesta verborrea y el carácter de avalancha que sustenta el estilo de Lihn.

*Es la palabra de la que solo podemos abusar
De la que no podemos hacer uso -curiosidad vergonzante-, no mucho menos aún
Cuando se nos emplaza a ello
En el tribunal o en la fiesta de cumpleaños.*

La palabra poética es pues una desmultiplicación, que al ser ocupada vuelve a desmultiplicarse y así nuevamente hasta el confín. Tras ese proceso de degradación, la escritura no llega a decir más que equívocos. Por ello el poeta indaga otros *efectos de realidad* (22) que permitan que su palabra quiebre la anulación total: "Si uno dice algo en tono moderado no se oye. Pero si se dice algo irritante, se perturba el rito, todos paran la oreja, se les altera el metabolismo." (23) En estas capas de lenguajes, preexiste como presupuesto una *zona muda* que busca ser nombrada, pero que tal vez no se alcanza a siquiera rozar. No obstante, en ella se basa la escritura, en la incapacidad de **nombrar lo que es**. Vicio tras vicio, de acuerdo a la intensidad que requiere el poeta, la palabra no es más que un balbuceo, una condena a escribir con una necesidad devoradora, que pone al poeta en el borde de la indigencia. Para Lihn, el poeta es un mendigo (24), pero no en el sentido de tener que entregarse a la oficialidad o al lector o la crítica; es en el sentido de la precariedad en que la palabra suya se desenvuelve. El poeta es deudor de la historia de las palabras, donde se le entrega los usos o abusos de su época con los cuales él ha de trabajar. El concepto de sujeto que se delinea es uno que no puede rebasar el horizonte que le tocó vivir; el poeta tiene que soportar la historia igual que todos los demás, puesto que él no se halla colocado encima de un pedestal mirando los acontecimientos. El concepto de historia embarca todo aquello que lo configura: los valores heredados, la pertenencia a una determinada cultura, la pertenencia a una lengua, la pertenencia a un país, entre otros. (Recordemos para ello tan solo el poema *Nunca salí del horroroso Chile*). No es, pues, este poeta el que cambiará o transformará al mundo, determinando un nuevo orden a las cosas. Como quien imita el vuelo de las palomas deseando volar pero sin poder hacerlo, a este poeta se le entrega una palabra que ya está

corroída, debido a la usura que no permite un vuelo como el de los inicios de Altazor. Y como el poeta no puede sino abusar, el resultado de este abuso es la parodia y la exageración:

Siempre a punto de caer en el absurdo total
Habladores silentes como esos hombrecillos del cine mudo
-que en paz descansen-
cuyas espantosas tragedias parodiaban la vida:
miles de palabras por sesión y en el fondo un gran silencio glacial.

La palabra no recupera su capacidad fundante, aún cuando siempre tenga la *necesidad* de ser dicha, puesto que el poeta escribe desde un requerimiento que ronda la amenaza y el abismo del silencio (25). Pese a ello, el vicio implica al mismo tiempo el cuestionamiento acerca de la propiedad que el poeta tiene sobre sus palabras, al ocupar un lenguaje del que abusa. Si nos remitimos al poema **A Franci**, allí las palabras "Te quiero" con las cuales se inicia el poema, suenan gastadas y estúpidas, vaciadas de sentido y hasta vergonzantes. Discursos estereotipados, desgastados y manoseados hasta la saciedad componen esta intertextualidad, heredera de una palabra que llega a él con resabios de todo tipo. Las deudas con otras palabras indican también la composición que construye su lenguaje. De esta manera, el *autor* no es el que escribe fundacionalmente, que construye con su palabra el lenguaje y la realidad de los hombres como el poeta vate que piensa Heidegger (26). Tampoco es aquella instancia restringida a ser heredera de una gama de textos, que el poeta conjuga como un simple *operador de sentido*. El *autor* es ese **filtro** frágil de la multiplicidad de yo que se configura en la instancia de la escritura. No ha muerto todo tipo de autor, sino un concepto de autor que se constituía como mero confesor de sus desmanes y perversiones. El autor es, en efecto, la multiplicidad que actúa como trasfondo subterráneo, que **filtra** entre sus múltiples yo su inscripción. Esta sutileza, fina línea trazada en la escritura, es la que provoca hoy en día resistencias al pensamiento. En este sentido quisiera referirme a la portada y la segunda página de la Nueva Novela, renunciando inmediatamente a una explicación global de esta caja de sorpresas. Sobre todo reduzco mis observaciones a esa sección donde el nombre de autor aparece tachado y entre paréntesis. Con esta imagen gráfica -habilidad peculiar de Martínez para resumir y parodiar un pensamiento-, el tema de la autoría queda puesto en escena. JUAN LUIS MARTÍNEZ y JUAN DE DIOS MARTÍNEZ con tachaduras, ~~asoman como queriendo ocultarse, como dudando de sí mismos~~. Es como aquel personaje que no quiere salir en la foto del curso, pero de todos modos realiza gestos que lo delatan. Así, Juan Luis desaparece y aparece con este gesto. Quizás sea el deseo de la página en blanco, como un signo troquelado de la anonimia incompleta. Para **Lihn**, Juan de Dios Martínez es "el troquel anónimo de *alguno* que es *ninguno*, es quien lleva más lejos aquí, con mucho de lo que ello implica, la desconstrucción de la personalidad individual(...). El orden de la *Nueva Novela*, sin la unicidad de un sujeto que lo rige -¿alguien?-, se impone autoritariamente, pero está intrínsecamente desautorizado" (27).

¿Quién escribe? ¿Quién recoge los fragmentos de la cultura?. Aunque el nombre de autor es tachado, sigue su nombre habitando en esta casa-libro. El autor retoma los textos de una procedencia que nos envía a otras más, llevando a cuevas el quiebre de la *originalidad*. El autor ~~Juan Luis Martínez~~, el tachado, pareciera ser un reciclador de elementos dejados por la historia, un configurador extraño y complejo. De acuerdo a Lastra y **Lihn**, "**parece indudable que las lecturas y saberes de las que se alimenta Juan Luis Martínez se extienden a todos los campos en los que el lenguaje fragiliza los criterios de verdad y de realidad, por encima de la presunción de verosimilitud**" (28). Si se comprende al autor como aquel que constituye únicamente desde su experiencia privada el libro, éste concepto no habita la Nueva Novela pues en ella se constituye un nuevo sujeto. Para algunos, la *obra* de Martínez no crea nada fundacional, sin percatarse de la matriz teórica y problemática que yace en la desestructuración del libro, donde tradicionalmente existe **El** sentido del texto y **Un** Autor que dice lo que es este sentido y la realidad. Por el contrario, en esta(s) casa(s) botada(s), pervive -desde mi perspectiva- un **sujeto mínimo** que filtra la intertextualidad, con continuidades y discontinuidades, que se hace patente a través del enigma de la *singularidad* de su tamiz; es aquel que escribe poniendo en

obra ecos de pluralidades de YO. En esta configuración, el autor como propietario cabal de sus palabras, fenece a manos de un poeta mínimo que se reduce a una levedad múltiple que determina la escritura. Si el autor logra ser eliminado, solo puede serlo sociológicamente con la anonimía; pero sigue habiendo allí un sujeto singular y leve. Escribir (o inscribir) es una huella que se va borrando, y que por lo pronto conserva frágiles marcas de su estampado. No da lo mismo quién escribe un texto, porque aquel cedazo solo lo determina la levedad del que traza su escritura. En esta perspectiva, el *autor* no es una mera función, ni tampoco se reduce a combinar elementos eliminándose a cabalidad, él persiste en la medida que es el filtro singular que constituye una obra; no obstante, el autor tampoco se reduce a moldear su experiencia personal en lo que escribe. El autor es aquí algo mucho más complejo y ambiguo. Si antes existía el autor-padre hoy existe el autor-señalizador, esto es, el *autor* que emite señales no normativas -incluso de sus desapariciones laberínticas-. Pues, el *autor* es la *singularidad* que está y no está en los textos, ya que se instaure como cedazo para luego semi-desaparecer. Impone así su gesto únicamente como indicaciones, y no como un mandato. Es esa instancia poética, en la que rondan muchos ecos, que el poeta extrañamente configura en su lenguaje. Recordemos algunas palabras de Gerardo de Pompiet, personaje de Enrique **Lihn**:

*Señores y señoras, uno nunca sabe desde dónde está hablando,
El pulpito puede ser la silla eléctrica y el ataúd un confesionario:
En el caos que se nos obliga a vivir desde el óvulo, todo cambia de nombre o de signo
A la velocidad del azar, esto es, por obra de una causalidad ilimitada (29)*

"El nombre que puede nombrarse no es el verdadero nombre" (p.91); cita Juan Luis Martínez, expresando así la invocación del serrucho a su apellido. Apellido que desaparece en las imágenes que él gesta o reagrupa. ¿Hay alguien que posea propiedad sobre este lenguaje? ¿Y a su vez, este lenguaje puede decir *lo que es*?. En definitiva, un mismo fenómeno desglosado en sus partes: concepto de poeta precario que posee un lenguaje precario; concepto de autor precario que posee una palabra precaria porque ya no puede decir *lo que es*, al tener que trabajar con una palabra viciada o abusada. No es casual que los elementos semiológicos se incorporen al texto. Ante la precariedad de la palabra, la imagen constituye otra manera de intentar salir del estado de impotencia. Ahora que ello se logre o no, es otro asunto. ¿Quién se halla tras el texto? ¿Existe un *alguien*?. Nietzsche criticaba a Descartes sosteniendo que la realidad del cogito no es la existencia de un alguien sino de un algo (30). En el sentido de que ese algo prefigura la existencia de múltiples Yo, como la cebolla de cien telas del Lobo estepario. ¿De qué manera entonces se puede explicar el pulular del autor en la época del *se piensa*? ¿Cómo podríamos asir la emergencia del autor en la planicie de la historia?. Juan Luis Martínez y Enrique **Lihn** (31) nos dan quizás algunas claves: debemos revisar los estertores de este autor moribundo, que se niega a morir aunque ya no posee la propiedad que antes hubo sobre la palabra. Es el autor que habita en la precariedad como los indigentes de Esperando a Godot, que esperan a aquel desconocido que nunca llega, perpetuándose en el constante aguardar. El acto de escribir se basa en aquella indeterminación del autor, que desaparece como la familia de La Nueva Novela, conservando solo las indicaciones de las señales de ruta. El poeta es el filtro del cual se cuelan sus conocimientos, sensibilidades, pulsiones, obsesiones, aficiones, entre otros, y no una mera función hipertextual como un operador lingüístico, ni tampoco es ese "Yo lírico" que entrega el fuego de los dioses a los hombres. No es ni uno ni otro, es pues el secreto que se cobija tras los textos...Es la pregunta que aún queda sin respuesta.

* * * *

Algunas conclusiones provisorias. Volvamos a **Lihn** y mantengamos en mente a Martínez. Solo podemos acercarnos a su(s) poesía(s) en aproximaciones, porque el puente entre vida y obra está trizado -no completamente roto. Éste pende en la fragilidad de una palabra al borde del abismo: el poeta solo escribe a tumbos porque no puede entregarnos con su lenguaje una escritura de lo que son las cosas en último término. ¡Tantas palabras (e imágenes) revestidas de otras que nos reenvían a un laberinto casi kafkiano! Recuerdo a propósito otra vez unos versos de **Lihn**:

*En cada palabra una palabra demás
En cada gesto un boomerang
En cada sonrisa el comienzo del llanto
En cada pregunta la respuesta de siempre
Detrás de cada puerta el mismo muro **(32)***

Pues bien, ¿Qué habrá tras este muro, límite del movimiento de Sísifo? ¿Se podrá reconstituir un lenguaje anterior al de la torre babel -ocupando una mala metáfora- donde haya un lenguaje con esa capacidad divina que nombra las cosas y las crea? ¿Se podrá detener la proliferación de las palabras para alcanzar un lenguaje exacto? ¿No será acaso que esta poesía se basa (des-fonda) en aquel estado verborreico intrínseco a ella?. Tal vez nuestra época es la época de la sobreabundancia, como una ciudad en tránsito que no deja hueco para el silencio, rodeados de palabras que pujan a no tener un sentido conciso más que el de ser un espejo refractario de otras. Porque el poeta podría haber *botado esta basura*, pero sigue escribiendo sin una explicación que sea dilucidadora. ¿Por qué escribir? ¿Por qué no callar? ¿Qué quiere señalar esta necesidad ante la carencia?. Preguntas que están en el centro de la creación poética y que no podemos llegar a responder.