

EL CANTO GENERAL DE NERUDA Y EL CANTO PARTICULAR DE  
ENRIQUE LIHN: UNA LECTURA

POR

MARIA LUISA FISCHER  
*Boston University*

La presencia muchas veces arrolladora de la figura y la poesía de Neruda en el contexto poético hispanoamericano es un hecho incontestable. Esa presencia se ha vuelto en ocasiones agobiadora en el contexto poético chileno. Después de la muerte del poeta, asociada simbólicamente a todas las pérdidas que trajo consigo el golpe militar de 1973, el fantasma de Neruda recorrió la imaginación de muchos jóvenes poetas que emularon su exuberante personalidad poética y política. El nerudismo cundía como una epidemia. Chile, tierra de poetas dice el proverbio, y los jóvenes de una generación se encargaron, llenos de buenas intenciones, de hacerlo realidad. Para ello contaban con una figura de padre a quien reverenciar o a quien, dado el caso, destruir. Más allá del problema del papel social que una figura como la de Neruda ha jugado en un ángulo de la historia de la literatura chilena y latinoamericana por escribirse, me interesa en este trabajo enfocar un aspecto más específico y que, con buena suerte, ayudará a iluminar el problema arriba esbozado de circulación y recepción social de la figura poética de Neruda.

*El Paseo Ahumada*<sup>1</sup>, libro de poemas de Enrique Lihn publicado en Santiago de Chile en 1983<sup>2</sup>, se inscribe problemáticamente en la tradición poética nerudiana y, más específicamente, en la tradición poética que inaugura su monumental *Canto general*. Es la relación entre el texto de Lihn y el *Canto general* la que vamos a explorar.

En el *Paseo Ahumada* de Enrique Lihn se figura un sitio particular: el Paseo de ese nombre ubicado en el centro de la ciudad de Santiago. Este paseo, y cito la contraportada de la publicación en un texto en prosa firmado por el poeta:

---

<sup>1</sup> Enrique Lihn, *El Paseo Ahumada* (Santiago: Editorial Minga, 1983), 1-28. Citamos entregando título del poema o primer verso entre paréntesis y página.

<sup>2</sup> En 1984, Luis Rebaza entrevistó a Enrique Lihn en Santiago, Chile. La entrevista se ocupa, en gran parte, de *El paseo Ahumada* y no fue publicada hasta después de la muerte del poeta en 1988. Ver Luis Rebaza, "Enrique Lihn: el poema de la miseria en la economía de libre mercado", *Códices. Revista de poéticas* 2.2 (1988): 137-147.

“iba a ser la pista para el despegue económico, (...). Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad tan próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas y perros policiales. El Paseo es la dura escuela en la que impedidos de toda clase, especialmente ciegos nunca antes vistos aquí en tal cantidad, se ven forzados al autofinanciamiento. Son razones de economía las que han convertido el Paseo, en el Gran Teatro de la crueldad nacional y popular, donde se practican todos los oficios de la supervivencia ... El Show empieza cuando usted llega y no termina cuando usted se va. Y todos somos sus coautores, sus actores y sus espectadores<sup>3</sup>

El hablante del texto de Lihn es un sujeto *habitué* del Paseo, que se plantea como uno más de los actores, espectadores y coautores de este espacio urbano que es cifra de un momento histórico. Uno de los mendigos del Paseo, llamado el Pingüino, es el personaje emblema de los marginales de todo tipo que lo pueblan. Cito del poema que retrata a este personaje:

Se autoapoda el Pingüino y toca un tambor de cualquier cosa con su pezuña de palmípedo  
 Qué dislocado sentido del humor  
 toca que toca sin ton ni son zapateo  
 de un epiléptico en tren de espectacularse ...<sup>4</sup>

Este es el personaje ‘inmortalizado’ en el texto y al que el hablante se referirá imprecándolo, exigiéndole respuestas, haciéndolo hablar en el poema junto a otros marginales de todo tipo: músicos ciegos, fakires, vendedores callejeros, menesterosos, ex empleados públicos, etc. La figura del Pingüino, y la Arquitectura del Paseo que repite un desorden social, son los elementos alrededor de los cuales va a girar el total del poema.

La divisa del Pingüino: “Su limosna es mi sueldo. Que Dios se lo pague”, sirve de estructura de base del poema “Cámara de tortura”. En este poema se modula esta frase para afirmar la fundamental diferencia entre el hablante y el mendigo, entre el que lo observa y representa en la escritura y el mendigo representado. Entresaco algunos versos de este poema:

Su ayuda es mi sueldo ...  
 su corbata es mi nudo gordiano ...  
 su zapato derecho es mi zapato izquierdo 12 años después ...  
 su firma es mi entretención de analfabeto ...  
 su mala leche es mi sangre ...<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Enrique Lihn, op. cit., “Contraportada”, 28.

<sup>4</sup> Idem, (“Su limosna es mi sueldo. Dios se lo pague ...”), 2.

<sup>5</sup> Idem, “Cámara de tortura”, 2.

El hablante del texto no busca identificarse o ser uno con el personaje mendicante que habla en el anterior poema. No hay una relación de identidad entre el hablante y sus personajes en este poema. Personajes y hablante poético se identifican a través de la actividad de la escritura, no por pertenecer a una misma tierra o a un mismo proyecto histórico. El sujeto poético pone sistemáticamente a este personaje tragicómico en relación con la actividad de escritura que pretendidamente lo inmortaliza. En el poema "Tocan el tambor a cuatro manos" y, con una estructura paralelística que enfrenta al Pingüino con el sujeto de la escritura, se lee:

¿Para quién toca este tambor?  
 No lo hace porque la mendicidad general  
 haya sido tácitamente legalizada  
 Lo hace para prestigio de la suya:  
 la mendicidad de nacimiento ...  
 ¿Para qué escribo? Para ponerle letra  
 a este repiqueteo ...  
 Repiqueteas por tu salvación personal  
 y yo escribo porque sí  
 Tocamos el tambor a cuatro manos<sup>6</sup>.

En *El Paseo Ahumada* la escritura no es profética, no es instrumento para la salvación de nadie. Ante la avalancha de lo experiencial no hay posibilidad de plantear una interpretación general. La escritura tiene tan poca armonía y concierto como lo tiene el repiqueteo o el canto afásico del Pingüino. El Pingüino, así como el que escribe, es "un ejemplo para todos los que son aplastados por la rueda de la historia"<sup>7</sup>. La historia, escrita siempre con minúsculas en el texto, no marcha hacia ningún lugar conocido de antemano. A la historia la caracteriza el ser impredecible e incierta. El sujeto poético no cree en una historia que tenga un origen y una finalidad predecibles. La historia se vive como pura experiencia, la que se intenta capturar en el lenguaje.

El lenguaje del texto recoge el lenguaje de las multitudes, cargado de lugares comunes y frases hechas, balbuceado en frases incompletas en que la incompletitud es en sí misma un sentido del texto. Por ejemplo, los títulos de los poemas figuran lingüística y gráficamente titulares de periódicos, o de malos periódicos habría que aclarar: esos titulares sensacionalistas que buscan un comprador que muerda el anzuelo. Los titulares de los poemas se emparentan también con la práctica del *Quebrantahuesos*<sup>8</sup>, diario mural colectivo que Lihn junto a Nicanor Parra, Jodorowsky y otros, colgaban en el mismo Paseo,

<sup>6</sup> Idem, "tocan el tambor a cuatro manos", 12.

<sup>7</sup> Idem, ("El ave Rock de la bobería sin alas ..."), 27.

<sup>8</sup> Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn* (México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, 1980), 19-21.

entonces Calle, en los años 50. El *Quebrantahuesos*, siguiendo ciertas prácticas surrealistas, era un simple pliego de papel donde se pegoteaban fragmentos de titulares impresos, produciendo resultados risibles y absurdos. [Por ejemplo, “tengo orden de liquidar la poesía”, “los muertos enterraron veinte días de heroica huelga”, “una vieja se vino abajo: dos heridos graves”, “vaca perdida aclara actitud ante vaca encontrada”<sup>9</sup>; evidentemente el carácter humorístico de estos *collages* descansa, en parte, en su soporte material, donde podemos ver diferentes tipografías periodísticas recortadas o pegoteadas para producir un objeto nuevo. Al ser leídos sin este soporte visual, pierden su potencial humorístico]. En *El Paseo Ahumada* se recortan y pegotean fragmentos del habla común, de los tics lingüísticos más cotidianos y perecederos, fragmentos de un lenguaje estrictamente apegado a una circunstancia precisa. Se trata de rescatar un lenguaje que no es ni original ni poético. Se representan sólo circunstancias o casos particulares con el lenguaje de la calle. 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.

El poema titulado, con obvia ironía, precisamente, “Canto general”, se encarga de inscribir explícitamente nuestro texto en oposición a la tradición nerudeana del poema homónimo. Cito del poema:

Canto General

Mi canto particular (que te interprete, pingüino), producto de la recesión y otras restricciones.

Soy un cantante limitado, un minusválido de la canción

Canto general al Paseo Ahumada

vuestro monumento viviente ...

Canto general de esta toma parcial de la naturaleza muriente de Santiago ...

¿Con qué ropa subir ahora al Macchu Picchu

y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia

siendo que ella se nos está quemando en las manos?<sup>10</sup>

La poesía de Lihn quiere hacerse parte de la historia que se puede vivir precariamente como testigo, la poesía de Lihn se entretiene con una historia estrictamente circunstancial o experiencial. Se trata de un Canto Particular que interprete solamente al Pingüino o, al revés, de un Canto general referido a un punto difícilmente más específico: no ya un país, una ciudad, o un barrio, menos aún un continente, sino *una* calle, *un* paseo peatonal, cuya naturaleza se califica de “muriente”, cuya naturaleza no es, como en Neruda, exaltable.

<sup>9</sup> Reproducciones fotográficas de los “Quebrantahuesos” se pueden encontrar en la revista *Manuscritos* 1 (1975): 2-21.

<sup>10</sup> Enrique Lihn, op., cit., “Canto general”, 9-10.

Neruda concibió el *Canto general*, en un principio, como un largo poema sobre Chile, pero el poema se ramifica y dispara en múltiples direcciones. El *Canto general* figura la historia dolorosa de América, su génesis y naturaleza primordial y, por sobre todo, la certeza de que “de este tiempo y de esta tierra nace la aurora”<sup>11</sup>. El *Canto general* se organiza como un pasaje temporal desde el más remoto pasado primordial, con un hablante de tono bíblico, hasta el presente del hablante poético, que también es personaje y que nos incluye en un tono que se hace en ocasiones conversacional. Cada Canto está organizado sobre bases cronológicas; por ejemplo, el Canto dedicado a los libertadores, se inicia con la figura de Cuauhtemoc fechada en 1520, para terminar con Prestes del Brasil, fechado en 1949. Pero el *Canto general* con sus casi 500 páginas, 20.000 versos, 320 poemas y 15 divisiones o capítulos, no se lee, lamentablemente, de tapa a tapa. Su tesis poética, y aquí seguiré a René de Costa en su libro *The Poetry of Pablo Neruda*<sup>12</sup>, sólo se puede descubrir observando el total, transcurriendo desde “La lámpara en la tierra” hasta el “Yo soy” del último Canto. El *Canto general* puede leerse como una épica de conversión personal. En el poema “El poeta” del Canto XI se da cuenta de este proceso, evaluando la situación pasada del poeta. Se refiere la etapa residenciaria de la que Neruda va a renegar en parte:

Antes anduve por la vida, en medio  
de un amor doloroso ...  
Viví un mundo de ciénaga marina  
en que la flor de pronto, la azucena  
me devpraba en su temblor de espuma,  
y donde puse el pie resbaló mi alma  
hacia la dentadura del abismo<sup>13</sup>.

Al presente de la escritura, por otra parte, se arriba en el último Canto, titulado “Yo soy”. Este Canto hace un breve bosquejo autobiográfico del personaje poeta, hasta llegar a la situación concreta en que se gestó el libro: la clandestinidad de Neruda durante el gobierno de González Videla. Recorremos en el *Canto general* no sólo la historia de América dividida entre ‘los libertadores’ y ‘la arena traicionada’, sino también la biografía del poeta y su situación presente que testimonia otra traición. La traición social, que el poeta vive como experiencia personal, actúa como mecanismo verosimilizador, como prueba de veracidad de la versión de la historia que está contando el texto. El *Canto*

<sup>11</sup> Pablo Neruda, *Canto general*, prólogo y edición de Fernando Alegría, (Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1976). En adelante citamos indicando Canto, título del poema y página.

<sup>12</sup> René de Costa, “Epic Poetry. *Canto general*”, *The Poetry of Pablo Neruda*, (Cambridge: Harvard University Press, 1974), 105-143.

<sup>13</sup> Pablo Neruda, op. cit., Canto XI, “El poeta”, 276-277.

*general*, y cito a Federico Schopf en un trabajo que se refiere al texto autobiográfico nerudiano *Confieso que he vivido*, pero que puede muy bien aplicarse a lo que aquí nos interesa, descansa en “una sincronía o identidad ... entre el desarrollo de la historia personal y la historia colectiva de su tiempo”<sup>14</sup>. La autobiografía se hace cifra que repite el sentido que se le asigna a la historia de América que se busca aprehender en el poema. La autobiografía del poeta, que es también un personaje presente en *El Paseo Ahumada*, por el contrario, está marcada por la contradicción y el malestar de ser, no el profeta de un futuro luminoso, sino el precario testigo de una realidad avasalladora<sup>15</sup>:

De la ropa sucia, que se lava en casa, no se puede hacer una bandera blanca  
 Izo este par de calzoncillos  
 hago flamear mi par de calcetines  
 Y ¿dónde —pienso— lavan la ropa sucia los sin casa?  
 Yo, que creo tener una casa y que no hago, por eso, la guerra  
 no estoy en paz ni conmigo mismo ni con nadie  
 (quién demonios es el sí mismo en estos casos)  
 en lugar de lavar la ropa sucia hago de ella —y me traiciono— una bandera de  
 rendición<sup>16</sup>.

Para terminar. Nicanor Parra afirmaba al recibir a Neruda como miembro académico de la Universidad de Chile en 1962 que “tarde o temprano todos tenemos que ser medidos con ese metro en expansión permanente que es Neruda”<sup>17</sup>. *El Paseo Ahumada* re-escibe sin ánimo innecesariamente polémico la tradición nerudiana instaurada desde el *Canto general*, motivado por el imperativo de una realidad que no permite ser monumentalizada y que pone definitivamente en crisis el sueño de interpretar totalidades históricas. Afirma la posibilidad de escribir la historia contemporánea al sujeto sólo como parcialidad y a partir de la experiencia de ciertos lugares maltrechos y con el lenguaje también maltrecho de las multitudes. *El Paseo Ahumada* se instala en una referencia histórica precisa y concreta, aísla y apresa el lenguaje balbuceante

<sup>14</sup> Federico Schopf, “Confieso que he vivido de Neruda: identidades y máscaras”, *La invención de la memoria*, ed. Jorge Narváez, (Santiago: Editorial Pehuén, 1988), 201-226. La cita se encuentra en la página 203.

<sup>15</sup> Encontramos la misma actitud del poeta ante otra realidad avasalladora en el poema “Mester de juglaría”. Leemos: “... No seré yo quien transforme el mundo/ Resulta, después de todo, fácil decirlo/ y, bien entendido, una confesión humillante/ puesto que admiro a los insoportables héroes y nunca han sido tan elocuentes quizás/ como en esta época llena de sonido y de furia ...” ver, *La musiquilla de las pobres esferas* (Santiago: Editorial Universitaria, 1969), 24-31.

<sup>16</sup> Enrique Lihn, *El paseo Ahumada* (Santiago: Editorial Minga, 1983), 24.

<sup>17</sup> Pablo Neruda y Nicanor Parra: “Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda”, *Discursos. Discursos de incorporación de Pablo Neruda a la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, en calidad de miembro académico, y de recepción de Nicanor Parra*, (Santiago: Editorial Nascimento, 1962), 19.

de la multitudes y reflexiona sobre las dificultades de cualquier práctica poética que intente referir una realidad exterior a sí misma. *El Paseo Ahumada* tiene que ver con la pérdida de la seguridad de que la historia marcha en el sentido correcto, o de que que marcha siquiera con algún sentido; pero, por sobre todo, plantea que no es posible mirar la historia en la que estamos inmersos —o en la que nos ahogamos— si no enfocamos también el cristal con el que estamos mirando, el lugar desde donde estamos mirando, el lenguaje que nos ayuda o impide mirar.

*El Paseo Ahumada* plantea la necesidad de una literatura que se inscriba simultáneamente en la realidad, en la historia que nos agobia y también en esa otra historia, la literaria. La poesía de Lihn busca medirse con el metro nerudeano para impedir que el texto nerudeano se monumentalice, se fije en la lectura. Hacer el trabajo crítico de poner en relación el *Canto general* y *El Paseo Ahumada*, dos textos disímiles que se diferencian radicalmente tanto en extensión como en pretensión, permite leer al Neruda de *Canto general* de una nueva manera, más allá de una lectura que, y aquí parafraseo a Barthes de *S/Z*<sup>18</sup>, sólo encuentra en el texto lo que andaba buscando, lo que ya sabía de antemano. Permite también completar el sentido intertextual que el poema de Lihn propone. Reescribir la acaso omnipresente tradición nerudeana no implica en *El Paseo Ahumada* ni reverenciar ni destruir una figura del padre. Implica poseer las llaves de la poesía negra y las de la poesía blanca. La anécdota a la que hago mención la cuenta en una entrevista el poeta Waldo Rojas:

Gonzalo Rojas llegó un día a la casa donde Parra vivía para realizar bajo un árbol una ceremonia previamente acordada que pretendía desactivar la división maniquea entre poesía blanca, palabra expedicionaria que lucha por las buenas causas, y poesía negra, poesía de la oscuridad, del ombligo, individualista y subjetiva ... Gonzalo Rojas entrega las llaves de la poesía negra a Parra y recibe de éste las llaves de la poesía blanca<sup>19</sup>.

Esta unidad, o el desdibujamiento de las divisiones entre estas dos tendencias poéticas, es lo que la poesía de Enrique Lihn y en especial el texto que aquí me ocupa, parece haber conseguido. De esta división se da cuenta con las múltiples e inapropiadas oposiciones que pueblan cualquier historia de la poesía hispanoamericana: poesía social versus poesía individualista, poesía comprometida versus poesía apolítica, poesía de la claridad versus poesía hermética, etc, etc. El trabajo poético de Enrique Lihn, junto con el de una generación poética consciente de sus vínculos con los llamados fundadores de la

<sup>18</sup> Roland Barthes, "I. L' évaluation" y "IX. Combien de lectures?", *S/Z* (Paris: Editions du Seuil, 1970), 9-10, 22-23.

<sup>19</sup> Gonzalo Millán, "Entrevista a Waldo Rojas", *Espíritu del valle*, 1 (1985): 39-48.

poesía hispanoamericana<sup>20</sup>, redefine las barreras entre estas dos tendencias poéticas o los términos mismos en disputa.

---

<sup>20</sup> La generación poética de post-vanguardia (o neovanguardista) está formada por Ernesto Cardenal, Juan Gelman, Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco, Saúl Yurkievich, Roque Dalton y Enrique Lihn entre otros. Para la caracterización y contexto de esta generación ver Saúl Yurkievich, "La pluralidad operativa" y "Vueltas y revueltas de nuestra poesía", *La confabulación con la palabra* (Madrid: Taurus, 1978), 149-153 y 154-158 respectivamente. También, del mismo y generoso autor, el ensayo inédito "Memoria y balance de nuestra modernidad".