OTRO EJERCICIO DE EXTRAÑAMIENTO DE ENRIQUE LIHN¹

POR

OSCAR SARMIENTO
SUNY - Potsdam

Para la escritura del poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988) la lectura del sujeto latinoamericano de paso por los centros culturales de Occidente adquirió, durante los setentas y ochentas, la fuerza de una conflagración cultural de grandes proporciones. Anteriormente, ya en *Poesía de paso* (1966) se insinuaban las impresiones paradójicas del viajero latinoamericano por el espacio de la cultura europea.² De acuerdo a Lihn:

... el poeta de paso no conocerá nunca Europa, se limitará a recorrerla, separado de ella como por un cristal de seguridad, una galería de imágenes. La Europa que él reconoce se funda en un terreno movedizo e inconexo, es una informe “herencia cultural”; radica en lecturas desordenadas y heterogéneas, en recuerdos visuales, en lo que podríamos llamar una tradición de “alienación cultural”.³

Lihn subraya, por un lado, el carácter estereotipado del transcurso del sujeto sudamericano por las ciudades que visita: el viajero no llega al centro sin una lectura anticipada, mediatizada, del mismo; su paso se transforma en una suerte de traspaso informacional que impregna con su propia densidad aquellos objetos que la mirada sudamericana “descubre”. Pero lo que, por otra parte, esta cita pone de relieve, es la manera ostensible en que ambas realidades, la del centro y la de la periferia, se hallan conjugadas y diferidas de antemano en la lectura del sujeto. Su mirada se pone en funcionamiento como una práctica corrosiva de lectura de aquella vieja tradición modernista e inclusive vanguardista (Lihn denominó “surreachilismo”, por ejemplo, a determinados poetas que en Chile se subscribieron a la ortodoxia surrealista francesa) del escritor hispanoamericano en el centro de Occidente, desconstruyendo progresivamente, uno por uno, los sucesivos intentos de reinscripción cultural del viajero o exiliado perenne. La experiencia del sujeto de Lihn se ha vuelto parte de un entramado complejo de desencuentros que tienen en su base el juego fluido de intercambios o experiencia diferenciada de occidente a la que se ha referido José Joaquín Brunner:

¹ El título de este trabajo parafrasea el poema “Ejercicios de extrañamiento” de Enrique Lihn. Llegué a conocer este texto inédito gracias a Rigas Kappatos —traductor de Lihn al griego— quien me facilitó una fotocopia del mismo.

² Enrique Lihn, *Poesía de paso* (La Habana: Casa de las Américas, 1966).

³ Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn* (Santiago: Atelier, 1990) 55.

... la modernidad como experiencia diferenciada en el mundo capitalista tiene un centro desde el cual irradia una zona de periferias, marginal y dependiente, donde esa misma modernidad crea y recrea una heterogeneidad cultural que a través de todos sus fragmentos, quiebres, pliegues, collages y desplazamientos sigue ligada al centro hegemónico. La propia identidad de estas zonas periféricas se construye *en parte* con la imagen de ese Otro: así como su cultura se elabora con *fragmentos* de esa otra cultura (mi subrayado).⁴

Durante los setentas y ochentas Lihn exploró los dilemas de la problemática reinscripción cultural del sujeto sudamericano en el espacio del centro occidental en tres libros: *París, situación irregular*,⁵ *A partir de Manhattan*⁶ y *Pena de Extrañamiento*.⁷ De estos tres, en este trabajo me concentro en un extenso texto del último, precisamente aquél que le da título al libro, por cuanto en este poema Lihn despliega con particular intensidad el intrincado entramado que suscita el deseo de identidad, residencia e inscripción cultural del sujeto junto con una práctica crítica que revierte y descompone el fundamento logocéntrico de tal deseo.⁸

El título de este poema es, así como el del libro, estratégicamente equívoco porque integra en sí mismo al menos tres significaciones diferentes. El primero proviene de una fórmula legal, la cual implica la condena a ser expatriado, lo que ocurre cuando un ciudadano es expulsado de su propio país.⁹ El segundo, elude a la tristeza con que se recuerda el habitat propio cuando se está fuera del país, la “pena” con la que se “extraña” el país de origen y que en este texto se presenta como un sentimiento reversible porque, como veremos, se puede también extrañar la ciudad que se visita. La otra significación que se puede recuperar en el título, a partir de la lectura del texto, es la experiencia de la diferencia que el sujeto experimenta respecto de los

⁴ José Joaquín Brunner, *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales* (Santiago: Flacso, 1988) 235.

⁵ Enrique Lihn, *París, situación irregular* (Santiago: Ediciones Aconeagua, 1977).

⁶ Enrique Lihn, *A partir de Manhattan* (Valparaíso: Ganymedes, 1979). Oscar Galindo ha realizado un interesante estudio sobre escritura y viaje en Lihn, en que se analizan textos de este libro. Ver Oscar Galindo V., “Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn”, *Revista Chilena de Literatura* 46 (1995): 101-109.

⁷ Enrique Lihn, *Pena de Extrañamiento* (Santiago: Sinfronteras, 1986).

⁸ “... el logocentrismo como orientación de la filosofía hacia un orden del significado (Pensamiento, Verdad, Razón, Lógica, Mundo) concebido como fundamento que existe por sí mismo es, en resumidas cuentas, idealismo. Idealismo que favorece el contenido eidético, la idea, el sentido o significado; que potencia la presencia de idealidades, de formaciones de sentido cuya posibilidad está constituida por la repetibilidad entendida como poder de reiterar el mismo sentido. Lo cual implica alcanzar *el principio de identidad* (fundamental para la plenitud de la presencia en sí, de la conciencia misma)” (mi subrayado). Cristina de Peretti, *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción* (Barcelona: Anthropos, 1989) 32.

⁹ La “pena de extrañamiento” fue aplicada a los presos políticos de izquierda bajo la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989) en Chile. Estos presos que, bajo esas circunstancias políticas, veían extenderse sus procesos legales sin límite determinado —ya que no se dictaba sentencia— preferían esta condena a quedarse indefinidamente en la cárcel. Fue bajo la figura legal de “Pena de extrañamiento” que el dirigente comunista chileno Corvalán (que permanecía detenido por las fuerzas de seguridad militar) fue “canjeado” por el intelectual ruso Andrei Sakarov gracias a la intervención humanitaria de Amnesty International.

signos y su articulación en la ciudad de Nueva York. El sujeto sufre las manifestaciones desplegadas del entorno como una expulsión, como un descentramiento, lo que lo convierte en un “extraño”, en un expatriado. Esta diferencia está ligada en “Pena de Extrañamiento” (“Pena” en adelante) al tópico del extraño en el mundo y del doble, como se verá posteriormente. A mi juicio, no se trata en “Pena” tanto de un sujeto legalmente expatriado como de una referencia sutil, pero concreta, a una fuerte sensación de distanciamiento con respecto al lugar de origen que tiene el sujeto; un rechazo que se vincula muy fuertemente a la imposición desatada del kitsch bajo el período autoritario de Augusto Pinochet.

El poema se presenta como un recuento de las situaciones vividas por el sujeto sudamericano antes de abandonar la ciudad de Nueva York. Más específicamente, “Pena” refiere una serie de intentos fallidos del sujeto por hacer coincidir su realidad de individuo proveniente de la periferia cultural con la del centro representado por la ciudad de Nueva York. Es este conflicto y las tensiones resultantes del deseo obsesivo del sujeto por obtener una residencia definitiva, a pesar de las resistencias que encuentra a cada momento, lo que genera una fuerte corriente emocional, de diversas tonalidades (dramáticas, patéticas, caricaturescas, sardónicas), que satura el texto.

En el momento de partir el sujeto experimenta una fascinación similar a la del meteco —ese “falsificador al cuadrado”— de *París, situación irregular* y que, en este caso, genera un lazo con Nueva York.¹⁰ Hay aquí un sujeto seducido por esta ciudad, y que se expresa de manera contradictoria —“los recuerdos del presente”— porque su experiencia también lo es. El recuento de su estadía en Nueva York sugiere que la relación que el sujeto ha establecido con la ciudad estuvo filtrada por sus propias proyecciones o, como él mismo lo dice, una serie de “elaboraciones del deseo”. El propio sujeto se encarga, entonces, desde el inicio del texto, de restarle significación, de trivializar esta experiencia ya que no se inserta, según él, en el futuro:

No me voy de esta ciudad con la resignación de los
visitantes en tránsito
Me dejo atar, fascinado por ella
a los recuerdos del presente:
cosas que no tuvieron, por definición, un futuro
pero que, ciertamente, llegaron a envejecer,
pues las dejo a sabiendas
de que son, tal vez, las últimas elaboraciones del deseo
los caprichos lábiles que preannuncian la vejez. (7)

Si la importancia de los recuerdos puede medirse tanto por la capacidad que tienen de impregnarse en la memoria como por la posibilidad de exteriorizarlos objetivamente, los

¹⁰ La empresa crítica de Lihn entiende al meteco como viajero acrítico, que deposita su confianza en la dicotomía centro/periferia, modelo/copia con la que el poeta juega: “El meteco de toda especie es el bárbaro o el extranjero que se queda con un palmo de narices cuando llega a Atenas. Se cuelga del último carro del tren; llega atrasado a la historia de los países modelos y la repite en el propio, falsificando de este modo lo propio y lo ajeno. El meteco es el falsificador al cuadrado” (Lastra 118).

recuerdos de Nueva York se le aparecen a este sujeto como piezas caprichosamente coleccionadas por el deseo en la memoria. Es la proximidad de la muerte activada por el decaimiento del cuerpo y lasiquis, la que activa al deseo del sujeto. El deseo se vuelve arbitrario, caprichoso, y es por ello que estos recuerdos están traspasados también por la actividad patética o casi febril del deseo enfrentado a la vejez.

La primera manifestación del (des)encuentro con Nueva York ocurre con la adquisición que el sujeto realiza, en una subasta, de unas fotografías antiguas. Las fotos han sido irónicamente ofrecidas como “antepasados instantáneos”. ¿Cómo se puede tener antepasados que aparezcan de un segundo para otro? El sustantivo “antepasados” implica “tiempo transcurrido” mientras que el término “instantáneos” la ausencia del transcurso temporal. Del choque de los significados presupuestos por los dos términos nace la irónica postura existencial del sujeto.

En una barraca, cerca de Nueva York, el martillero liquidó
el saldo de su negocio
—un stock de fotografías antiguas—
ofreciéndolas a gritos en medio de las risotadas de todos:
“Antepasados instantáneos”, por unos centavos
Esos antepasados eran los míos, pues aunque los adquirí
a vil precio
no tardaron, sin duda, en obligarme a la emoción
ante el puente de Brooklyn (7)

Lo singular de la situación es que, a pesar de que el sujeto ironiza sobre la posibilidad de que las fotografías se conviertan en antepasados suyos o de otras personas, las fotografías de estos falsos antepasados se convierten en una forma de sentirse vinculado a Nueva York. La ironía y los contrastes violentos en que ella se fundamenta evidencia el dilema de su propia situación; por ello, en su experiencia precaria, la ecuación fotografías = antepasados se vuelve por un minuto posible. Pero estos “antepasados”, según el propio sujeto, son el resultado de un intercambio puramente comercial, “los adquirí a vil precio”, y no de una relación consanguínea. Entonces, al cerrar la transacción, el deseo del sujeto se ve denegado por su acción; ha conseguido unos falsos parientes sacados de la nada, unos ausentes que se presentan como imágenes —y nada más— de lo que fueron: figuras fantasmales. Como se ve, la reproducción fotográfica le ofrece una inscripción fundada en lo que ya es un simulacro de la presencia, y no vincula al sujeto con ninguna tradición ni con el aura extinguida de la misma por el proceso fotomecánico del que hablara Walter Benjamin.¹¹

¹¹ En “The Photographic Activity of Postmodernism” Douglas Crimp señala la contradictoria práctica cultural provocada por la disolución del aura que en el texto de Lihn se lleva a cabo en el intento de recuperar el universo anterior de las fotografías y luego de la película en el Blecker Cinema: “It would seem, though, that if the withering away of the aura is an inevitable fact of our time, then equally inevitable are all those projects to recuperate it, to pretend that the original and the unique are still possible and desirable” Thomas Docherty ed., *Potsmodernism. A reader* (New York: Columbia University Press, 1993) 174.

En el texto, Nueva York se muestra como paradigma de la modernidad, en la cual lo actual, lo nuevo, es lo que cuenta en todo momento; la ciudad es una maquinaria que reproduce en sí misma la política fundamental de la modernidad: nunca ser la misma, siempre reactualizarse, desechando los restos momentáneos del pasado. Los opuestos, que se unifican en el oxímoron de la siguiente cita, ponen de manifiesto que ésta es la dimensión clave de Manhattan, puesto que la isla se conserva idéntica a sí misma sólo en la medida en que el vértigo del cambio no cesa de reproducirse: “... como si Manhattan, que se enorgullece de *volatilizar el pasado/ conservándolo* en el modo de la instigación a desafiar-lo ...” (7) (mi subrayado).

Otra situación de (des)encuentro entre el sujeto y Nueva York se problematiza en la tercera estrofa. El uso de la figura de la contradicción en la palabra del sujeto, mediante la cual se presenta la relación amorosa de éste con una mujer de Nueva York, demuestra el doble juego de atracción y rechazo que implicó esta relación: “No me voy de esta ciudad sin haber amado aquí/a la mujer que conocí y no conocí ...” (7). La contradicción lo expulsa hacia un sentimiento de diferencia, que su relación no ha logrado traspasar respecto del otro. El sujeto se va habiendo experimentado la incertidumbre crítica que produjeron los límites trazados entre él y la persona más cercana a él en Nueva York. Esta relación es una prueba de que no ha podido traspasar ciertas barreras y de que está condenado a padecer su particularidad como obsesión de integración y certeza del rechazo.

El próximo (des)encuentro del sujeto y la ciudad ocurre cuando, en las figuras de unos jóvenes del Soho, éste ve espejarse las figuras de sus amigos de juventud. Pero esta proyección especular queda, al igual que el intento con la mujer, problematizada por la nueva contradicción en que se formula:

La isla dispone de fantasmas artificiales
con que llenar los huecos de la contra-historia
.....
esas muchachas caídas de la luna a la nieve
vestidas de pierrot y sus acompañantes andróginos
fueron y no fueron mis amigos de juventud (mi subrayado) (8).

La metáfora que al principio transmuta a estos jóvenes del Soho en “fantasmas artificiales”, alude a la manera en que para el sujeto Nueva York ofrece una posibilidad para que sus deseos puedan, por una parte, entretenerse con la ciudad. En la ciudad, el sujeto vislumbra la posibilidad de instalar sus propias proyecciones, como quien pone a funcionar el rodaje de su propia película diseminando imágenes sobre el telón imaginario de la ciudad. Por otra parte, esta metáfora alude a la condición doblemente irreal de los amigos. El adjetivo “artificial” duplica la condición inmaterial de los fantasmas. Ellos no son, en efecto, los representantes ciertos de la amistad o de la juventud vivida por el extranjero en otro espacio y tiempo: la “contra-historia” en la ciudad periférica, sino material disponible para superponer tiempos que no coinciden exactamente. En caso alguno son “los verdaderos ausentes” que asedian insistentemente la memoria del sujeto. Estos fantasmas escenifican el capricho de este extranjero que sufre la historia y el fluir del tiempo como negación y ruptura respecto de su deseo.

Otra de las situaciones que el sujeto destaca ocurre en el momento en que ingresa a una sale de cine, el Blecker Cinema, y ve una antigua película que pareciera conservar el regusto de otra época, su densidad cualitativa, el meticuloso tramado del “glamour”:

Como si me retuviera algún negocio en la ciudad
veo a Cary Grant e Irene Dunne
que acaban de morir en una vieja comedia
víctimas del capricho de uno de los primeros automóviles
deportivos
(la máquina del glamour) ... (8).

Lo que se vuelve singular en este pasaje del poema es que, de una manera soslayada, se genera un paralelo entre la actividad misma del espectador de cine que necesita identificarse con la película y la práctica constante de este sujeto que busca una manera de identificarse con Nueva York, espectador también él, en cierto nivel, de un espectáculo mayor que lo atrae y lo sobrepasa. En este sentido, este momento en el cine, que ocupa las tres estrofas centrales del poema, pone de relieve la difícil relación sujeto-ciudad, esta vez de manera alegórica.¹² La película se propone como una invención cuya retórica cinematográfica ya no tiene vigencia respecto del tiempo que vive el espectador: la conformación cinematográfica de los actores corresponde a los delineamientos filmicos de otra época, a imágenes desprovistas de irregularidades e idealizadas por la empresa cinematográfica de Hollywood: “... la sorpresa de esta pareja en otro tiempo ideal/cuando el paisaje se espejea en ellos—los transparentes—por gracia del celuloide” (8).

Si la película resultara verosímil, en la perspectiva del sujeto, la adecuación entre los códigos de la película y las formas de decodificarlos que manejan los espectadores llevaría a la total identificación. Pero los personajes ya son “figurines inverosímiles”, es decir, corresponden a un estadio de la producción cinematográfica con la que el sujeto se asocia, pero no puede identificarse. Los códigos de la película se han vuelto un cliché y, por su obviedad, se manifiestan como simulacro evasivo:

Como mis propios fantasmas, esos figurines inverosímiles
evocan, de manera en sí misma realista —alguna época
acrónica de lo imaginario
Son los antepasados instantáneos de los deseos que
provocan
en la inocencia total de sus reencarnaciones o
desplazamientos
desde su absoluta lejanía en blanco y negro (8)

¹² El carácter visual de la alegoría, que sin duda se registra en la historia de la pintura, en este texto de Lihn se vuelve literal. “Allegory is indeed a ‘visual’ form of expansion. Whereas tropes in general are limited to the short phrase, allegory encompasses complex sentences. The eighteenth-century rhetorician Dumarsais had already noted that in this respect the allegory is akin to the extended metaphor” Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1984) 175.

Estos “figurines” se comparan en el texto a los “fantasmas” del sujeto porque los que fueron sus antepasados se han convertido en personajes que el propio sujeto proyecta sobre la pantalla de la realidad sin que alcancen a ser personas. Son proyecciones de otro tiempo que, de alguna manera lo impregnan; proyecciones que forman parte constitutiva del sujeto que las modela y vive en relación a ellas, inscribiéndolas en el fluir inagotable de Nueva York.¹³ Si el beso, cliché final de la película, se da fuera de la pantalla, es porque no hay completa identificación, y sí hay distanciamiento crítico. La incompatibilidad radical entre estos recuerdos que buscan fundirse con los signos propios de Nueva York y la vida de la ciudad que no se funde con ellos, se experimenta como “corte”, como ruptura epistemológica.¹⁴

El beso final no ocurre en la pantalla
sino entre la pantalla y la media luz de la sala
un corte insubsanable en que se juntan y se besan el
presente
y el pasado: labios incompatibles
que ninguna comedia puede reunir. (8)

La manera aguda en que el sujeto percibe su otredad asume rasgos distintivos en un momento del texto. Ya no se trata de referir la secuencia de los (des)encuentros con la realidad de Nueva York, sino de poner de relieve un proyecto alternativo de residencia y mostrar la imposibilidad de su realización:

Lo que me ata a la ciudad es todavía más irreal que ese
beso
.....
Esta ciudad no existe para mí ni yo existo para ella
.....
Existe para mí, en cambio, en la medida que logro
destemporalizarla (8-9)

¹³ “Pero de ese lugar tú te vas a ir, porque ése ha sido el destino de mi viaje, en ese lugar tú no estuviste y sabes que años atrás ese lugar era otro y todo lo que había allí ya no existe. Entonces, es un espacio del fantasma elevado al cubo, que produce un tipo de excitación ... Es lo más cerca, yo creo, bueno, de una experiencia de la muerte” Enrique Lihn citado por Juan Zapata Gacitúa, *Enrique Lihn: La imaginación en su escritura crítico-reflexiva* (Curicó, Chile: La Noria, 1994) 225.

¹⁴ Mientras analiza las características de la arquitectura contemporánea, Jameson se refiere, al pasar, a las dimensiones particulares que adquiere la memoria dentro de la posmodernidad. Esta referencia nos parece significativa al momento de revisar el funcionamiento del recuerdo en la difícil situación del sujeto extranjero de Lihn: “Proust, you will ‘remember’, did it just the other way round and tried to show that it is only by way of memory that some genuine and more authentic perception of the thing can be reconstructed. Yet the reference to nostalgia film suggests that Macrae-Gibson’s contemporary formulation is not without some justice if we suppose, as against Proust, that it is memory itself that has become the degraded repository of images and simulacra, so that the remembered image of the thing now effectively inserts the reified and the stereotypical between the subject and reality or the past itself” Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991) 123-14.

La empresa de fundir los tiempos o “destemporalizar” la ciudad remite a la experiencia paralela de convertirse en el héroe de la película (un perfecto habitante de Nueva York), representado por Cary Grant, y vivir esa película (Nueva York) completamente. Esta perspectiva se ve rápidamente ironizada por el propio sujeto cuando señala que esta empresa es un: “Trabajo que Hércules no se soñaba/ en franca competencia con la Meditación Trascendental ...” (9).

Si para ingresar en la película este extranjero debía dejarse cautivar por la construcción del código cinematográfico idealizante de Hollywood, para formar parte de la realidad de Nueva York tendría que ejercer una violencia doble: borrar su singularidad y la de la ciudad. Así, lo que motiva su deseo de identificación es, paradójicamente, lo que no puede eliminar: su particular forma de ser extraño en esta ciudad. La resistencia que la ciudad le ofrece, lo fascina y lo seduce, al mismo tiempo que lo expulsa y lo rechaza.

Pero todos estos (des)encuentros, situaciones, intentos fallidos de entrecruzar los signos de la ciudad con sus propios fantasmas, son los que retrotraen finalmente al sujeto a su condición de extranjero que cumple inexorablemente con el plazo de partida. Abandonará, entonces, Nueva York, por lo que la vida que en ella se agita pedurará sin él; aquello que había despertado su interés en la hiper-ciudad, todos esos recuerdos —su lectura de la ciudad— serán parte de su experiencia intransferible de extranjero.

De una memoria de la que mi memoria se hace cargo
en la borrada fecha del dos de enero, mi cuerpo tomará el
avión
para hacer, en los meros hechos, de algunas calles cuyos
nombres ya no recuerdo
y de ciertos rincones que nadie volverá a ver
recuerdos sin objeto ni sujeto (9).

La partida de Nueva York implica algo más, un residuo substancial que queda latiendo, ya que el intento de reinención de la ciudad ha implicado la liberación de una energía que sobrepasa al sujeto. Es la autopercepción del desdoblamiento lo que disloca al sujeto en este momento del texto: ese otro que se queda en la ciudad, un “invisible ciudadano”, “la forma de mi sombra”, ese “doble”, lo habita irremediabilmente. Es decir, la “pena de extrañamiento”, en este momento, enajena al sujeto no sólo frente a la realidad de Nueva York sino respecto de la de su propio punto de origen.

Eso en lo que concierne a mi cuerpo, mientras el invisible
ciudadano
de esos rincones y esas calles
tan innotorio como lo son, al fin y al cabo, entre sí
diez millones de habitantes
seguirá aquí, delegado por la memoria
que llega a la aberración y toma entonces
no sólo la forma de mi sombra:
mi existencia hecha de algo que se le parezca
Ese doble abrirá en mí un hueco que yo mismo no podría
llenar
con las anotaciones de mi diario de viajes (mi subrayado) (10).

Desdoblado, el sujeto se transforma en un individuo atravesado por tensiones irresueltas. La fascinación por la ciudad choca con el terror frente a las dimensiones de la misma, a su impersonalidad, a su radical otredad. La imposibilidad de la reinscripción se entiende como desgarró, como escisión que martiriza al sujeto de paso: “Porque la realidad estará allí donde ese parásito del ser se pasée/gozando de su inanidad ...” (10).

Su doble, aún si es un fantasma o una proyección, puede adquirir tanta fuerza y energía dentro de su vida como su propio cuerpo material que ya va de vuelta, retornando a una ciudad latinoamericana. Este doble, señala una posibilidad de ser que el sujeto *reprime*, en el sentido de que rechazándola la incluye como una de sus vivencias más fuertes. Al rechazarla, lo que el sujeto cancela es la posibilidad de la estadía, con lo que consigue perpetuar su condición de sujeto permanentemente de paso, que percibe su “extrañamiento”. Por ello el sujeto se reconoce, entonces, como un ser transplantado.

El retorno del sujeto, escindido ya por su experiencia en Nueva York, lo lleva de vuelta a ciudades que resultan, para él, réplicas de Manhattan; es decir, en este nivel, se incluyen en el arte de la imagen y de la reproducción incesante que desata la ciudad del centro. Pero, por otro lado, para convertirse verdaderamente en una ciudad como Nueva York estas ciudades tendrían no sólo que recibir, sino que, al reproducir alterándolas, rediseminar aquellas constelaciones simbólicas que el centro hegemónico sí puede desplegar. Dentro de este orden, entonces, se establece una relación disimétrica, donde los habitantes de la periferia se definen, para el sujeto, a partir del kitsch, de una copia burda de un modelo que, nunca igualado, resulta destructivo.¹⁵ Precisamente, esto es lo que, hiperbólicamente, pone de relieve *El Paseo Ahumada* en la obra de Lihn.¹⁶ Al partir, este sujeto de “Pena” elige abandonar el supuesto “original” en que no quiso o no pudo incluirse, para dirigirse a ese doble latinoamericano que se proyecta en el primero —que busca su identidad, como en Lacan, a partir de esta problemática imagen en el espejo—, desde la cual su discurso también, y decisivamente, se emite.

... mañana cuando como un cuerpo sin la
mitad de su alma
despojado del terror que fascina, habite
en cualesquiera de esas medio-ciudades, defectuosas
copias de Manhattan

¹⁵ Esta situación puede relacionarse con la construcción de diversos edificios en el Paseo Ahumada, en el centro de Santiago de Chile, durante el régimen de Augusto Pinochet. Algunos ejemplos son: el edificio del Citybank, hecho de vidrio opaco; el centro comercial “Eurocentro”: un edificio de más de veinte pisos con la totalidad de sus paredes exteriores de espejo; y un tercer edificio (también en Ahumada), con idénticas características al anterior, que es singular por cuanto refleja en sus paredes de espejo el edificio colonial de la Catedral de Santiago, generando un violento efecto kitsch. “Lo que se ha impuesto en el periodo: una arquitectura disociada de la cultura, correlato en la construcción de los faustos infaustos del despegue económico. Buenos arquitectos pueden haber entrado en ese juego, so pena de cesantía. Tuvieron que hacer caracoles, centros comerciales y edificios de departamentos tipo lustrin de zapatos (toda la altura posible, adaptada a las exigencias municipales)”, Enrique Lihn, “El seudo arte de la seudo cultura”, *Cauce* 8 (1984) 38.

¹⁶ Enrique Lihn, *El Paseo Ahumada* (Santiago: Minga, 1983).

y, por lo tanto, ruinas —nuestros nidos—
antes, después y durante su construcción
algunos de mis puntos de destino
cuando me vaya y no me vaya de aquí (10).

Si la experiencia del sujeto de paso por el centro puede entenderse como un “desplazamiento vacuo”, porque la posible inserción de éste en los signos de la cosmópolis se pone en cuestión, este desplazamiento se vuelve crucial porque pone, por un lado, en evidencia una serie de tensiones críticas entre centro y periferia durante los ochentas y, por otra parte, realiza un corrosivo cuestionamiento de la modernidad occidental entendida como simple y directa incorporación de la periferia al centro.¹⁷ Es este modelo el que tensiona violentamente al sujeto y su inscripción cultural, porque reduce hasta la caricatura esa fluida traducción propia de un ámbito cultural heterogéneo a la que se refiere Ian Chambers:

For amongst our belongings we have acquired more ductile understandings, associated with asymmetrical powers and differing senses of place, in which culture is considered as a flexible and fluid site of transformation and translation rather than as the ontological stronghold of separate traditions, autonomous histories, self-contained cultures and fixed identities. This encourages me to contemplate a more open-ended sense of dwelling in culture that looks to the perspective of leaky habitats.¹⁸

Al jugar con la idea de elaborar una historia personal a partir de las imágenes reproducidas por la fotografía y el cine, el sujeto pone el acento precisamente en la falta de fundamento de toda empresa original: así como su lectura está ya preparada de antemano para leer a la otra ciudad y sus habitantes, su intento de identificación busca un lugar de residencia en aquellas dimensiones culturales que le señalan la paradójica evidencia de que la identidad se reconstruye como no-identidad, de signo en signo, y en relación a mutaciones inesperadas que ponen al deseo en movimiento.

La ironía corrosiva del sujeto que pulveriza la inscripción modernista sudamericana en la ciudad cosmopolitana, no deja de subrayar las grietas en la “identidad” del espacio periférico.

¹⁷ “Es en este ir y venir confundido del protagonista, que la certeza del viaje como desplazamiento vacuo permanece”, Galindo 106. Hugo Friedrich emplea la paradójica expresión “ideal vacuo” para referirse a un componente de la poética de Baudelaire. En el caso de este poeta, la experiencia de la modernidad revierte al absurdo la ascensión purificadora de la elevatio cristiana: “El poema se mueve dentro de un esquema corriente de origen platónico y místico-cristiano. Según este esquema el espíritu se eleva a una trascendencia que lo transforma de tal manera que, al mirar hacia atrás, penetra el velo que cubre lo terrenal y descubre su verdadera esencia. Se trata del esquema de lo que en términos cristianos se llama la ‘ascensio’ o ‘elevatio’” Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días* (Barcelona: Seix Barral, 1974) 64. En Lihn, que sin duda se inscribe en la tradición baudeleriana de la modernidad, lo que se revierte es el pretendido cosmopolitismo del escritor modernista que pretende encontrar su verdadero “ser” o “esencia” en el centro de occidente, por cuanto el espejo de la identidad hispanoamericana (para expresarlo en términos de Brunner) se haya trizado de antemano.

¹⁸ Ian Chambers, “Leaky habitats and broken grammar”, George Robertson et al., *Travellers’ Tales. Narratives of Home and Displacement* (New York: Routledge, 1994) 246-247.

La lectura del sujeto representa la ciudad sudamericana de los ochentas como un espacio encadenado a una modernidad que refuerza precisamente la disimetría violenta entre centro y periferia, entre original y copia, y que tiraniza, fragmenta, escinde al sujeto textual atrapado en este entramado dicotómico. El desplazamiento del sujeto, entonces, opera como una crítica a las relaciones disimétricas entre territorios heterogéneos que, al mismo tiempo, elabora una autocrítica severa, por cuanto, como hemos visto, pone de relieve la búsqueda de reinscripción del sujeto sudamericano en el marco del autoritarismo. Por ello creemos que, de alguna manera, Enrique Lihn redispone en este texto, como José Emilio Pacheco en “Aceleración de la historia”, aquellos: “Criptogramas/ de un pueblo remotísimo/ que busca/ la escritura en tinieblas”.¹⁹

¹⁹ Julio Ortega, *Antología de la poesía hispanoamericana* (México: Siglo Veintiuno, 1987) 392.