ENRIQUE LIHN:
“Y LA AUSENCIA SE HIZO VERBO”

POR

CHRISTINE LEGAULT

La presencia del intertexto manierista en la poesía de Lihn se radicaliza, sin duda alguna, a partir de *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), obra que marca un viraje, si no una ruptura, en el lenguaje poético y en el registro temático del autor. Al mismo tiempo que éste vuelve a escribir versos de fisonomía más tradicional (cuartetos), desarrolla al extremo los temas de la soledad (“Seis soledades”) y de la marginalidad del poeta, tanto en el amor como en su oficio de escribiente. Dichas características se intensifican hasta contagiar más seriamente el estrato formal de *París, situación irregular* (1977), colección que Lihn mismo percibe como su “mejor texto poético” (1978-79, 13); allí, “Ciertos sonetos” establecen un puente visible con la tradición sonetista del Siglo de Oro español, trátase de Herrera, de Góngora o de Quevedo. En *Al bello aparecer de este lucero* (1983), hallamos un tercer punto de anclaje para nuestro estudio, ya que el poemario representa, en nuestra opinión, la epifanía de la trayectoria poética iniciada con *La musiquilla de las pobres esferas*, o sea el dialogismo cultural y verbal llegados a su paroxismo.

Tanto en sus conversaciones con Pedro Lastra (1980) como en su “Curriculum” (1978-79), Lihn aborda varias veces el problema de la intertextualidad, que aprehende más como un antídoto contra la “fossilización del lenguaje poético” que como un verdadero “repensar” (Lastra 1980, 73), y reconoce la afinidad cultural que existe entre él y el Siglo de Oro español: se trata de “... una suerte de repetición en lo cultural, por parte de Hispanoamérica, del destino del siglo de oro español ... una necesaria combinación de escepticismo y esperanza” (Lastra 1980, 52). Quizás el rasgo poético que le aproxime más al manierismo ibérico sea su exigencia formal, la que le hace exclamar: “My current poetry ... must appear to Nicanor Parra ... as product of a pretentious baroque rhetoric, the counter position to the values of popular poetry to which he subscribes in his own work ...” (Lihn 1978-79, 10).

Dicha exigencia llega a ser, en efecto, una constante retórica por la que el discurso se halla sometido a una compleja alquimia verbal. Así se engendra un estilo particularmente denso, recargado en sus tropos y sus figuras. En un estilo marcadamente gongorino, proliferan elipsis, volutas verbales, oxímora e hipérbatos, es decir procedimientos de condensación, de fragmentarización y de desplazamiento. Como para Góngora y Belli, el protagonista esencial de la obra es el lenguaje,¹ un lenguaje invalidado, que se ha vuelto

¹ El protagonismo del lenguaje como recurso esencial de la poesía hispanoamericana actual ha sido ampliamente subrayado por J. R. Padrón, *Antología de la poesía hispanoamericana* (1984) 42.

inadecuado para expresar la experiencia, y empuja al sujeto poético a emprender un viaje lingüístico exploratorio, con la meta de conjurar la *ratio difficilis* con el que ha de enfrentarse. La Palabra llega a destronar al hablante peregrino, exiliado o extranjero paradigmático, cuya identidad nunca está revelada ni en Góngora, ni en Belli, ni tampoco en Lihn. Las tres escrituras se alejan del lenguaje referencial, denotativo —por ilusorio que sea éste— para volverse hacia un sistema de significación esencialmente connotativo y dialógico. Se establece una cadena de significación metonímica, sincrónicamente —en el seno de la obra total del autor y de sus coetáneos— y diacrónicamente —mediante la realización de un dialogismo dinámico con los discursos anteriores. En los tres casos, puede notarse un alejamiento del modo de comunicación “ordinario” y, con esa sobrecarga de energía significante, una constante sollicitación mental. Como Góngora, Lihn ve en la forma del soneto un modo de satisfacer la exigencia intelectual, y en consecuencia, un instrumento metalingüístico que le permite enjuiciar el mecanismo verbal en toda su inanidad y su dimensión represiva:

... en el uso de formas tan arcaicas y exigentes se espera del sonetista la aplicación de un jugador de ajedrez Al adoptar las [reglas] del soneto ... el lenguaje reconoce y releva su carácter de cosa hechiza, artificial, prefabricada ... el operar desde el lenguaje fosilizado es también la manipulación que efectúa la poesía del absurdo (Lastra 1980, 68-69). [El soneto es la] forma carcelaria en la cual se encarna el opresor de la que el oprimido se libera mostrándolo en su dimensión opresiva y, a nivel del lenguaje, en la suma de las infracciones que el locutor le impone a la forma del soneto (Lastra 1980, 70).

Al cotejar el entorno vital de los autores investigados en este estudio, sorprenderán al lector algunas turbadoras afinidades circunstanciales entre Góngora y Lihn, afinidades que quizás sirvan para aclarar —aunque, lo subrayamos, de modo conjetural— otras afinidades de abolengo retórico-literario.

Los dos, cuya formación intelectual se desarrolla en un ambiente familiar desahogado y cultivado, tienen que padecer muy jóvenes un programa de “enlistamiento” religioso enérgicamente llevado a cabo por sus mayores. Góngora es pronto destinado a la carrera sacerdotal por un tío poseedor de beneficios eclesiásticos, mientras Lihn se ve acosado por las convicciones teológicas de su abuela, con sus inevitables “lecciones en misticismo racional” (Lihn 1978-79, 7):

... my maternal grandmother ... a subtle intelligence formed and deformed by the nineteenth century. Musician and trilingual reader, a natural theologian, intuitive, and blind ... hoped that one of her sons or I, qualitatively her only grandson (and there were many of us), rather than an artist, would be a practitioner of the art of sanctity. The modern world—obviously different from the one she had known— was in need of redemption through the example of a new Saint Francis (Lihn 1978-79, 7).

Quizás de esta misma opresión espiritual nacieron ciertas veleidades de gandería intelectual manifiestas en ambos hombres. En su introducción a los *Sonetos completos* de Góngora, Biruté Cipliauskaitė recuerda los propósitos de José Pellicer, el primer biógrafo de don Luis, quien nos da un retrato del joven cordobés bien distinto del que la tradición literaria

quiere recordar. En vez de un personaje adusto y amargo, se nos ofrece la imagen de un joven calavera, alegre y travieso, algo tahúr, aficionado al teatro, a la música, a los toros, y de ingeniosa disposición para versificar (1982, 14). Tal picardía no deja de recordar lo de Lihn, estudiante en la Escuela de Bellas Artes, hecho un vago y un bohemio por los barrios estudiantiles de Santiago, el Lihn del "Pequeño Montparnasse", también dotado de una particular elocuencia literaria: "I had a certain facility with the written word. I was ignorant and eloquent ... (1978-79, 8). Más tarde, y en eso también se parece a Góngora, conoce períodos de escasez económica y queda reducido a explotar sus talentos literarios con lo que él mismo llama unos "sideline jobs", es decir unos trabajos suplementarios encargados (1978-79, 12).

Del mismo modo que en la obra del poeta cordobés se manifiesta antes que nada un hombre arraigado en las contingencias vitales de un desdorado Siglo de Oro, en la del poeta chileno late el pulso inquieto de una realidad social e histórica desasosegada. Lihn nos comunica en efecto la imagen de un mundo aleatorio, en que las formas de cognición han sido deslegitimizadas; su palabra doliente se hace paradigmática de todo el discurso humano occidental para el que se abre la ayermada era de la "represión cognoscitiva" (Fox Keller 1985, 139-49). El discurso lihniano, como el gongorino, se organiza alrededor de tres ejes esenciales: la solitaria peregrinación de vida, el desamor y la reflexión sobre el lenguaje.

Peregrino es como se aprehende Lihn cuando evoca su estadía en París: "when in 1965 I finally met up again with Alejandro Jodorowsky in Paris, I was a modest pilgrim dazzled by the City of Lights" (1978-79, 12); peregrino también es el poeta "de paso", y el extranjero de *París, situación irregular*; peregrino, en fin, el hablante de *Estación de los Desamparados*, el de *Al bello aparecer de este lucero*, y el de *Pena de extrañamiento*. El viaje real —a Francia, al Perú— y el exilio físico, la "peregrinación solitaria" (PP 3), no tardan en cobrar dimensiones obviamente metafóricas en toda la obra poética: "... para siempre, estoy de paso / como la muerte misma: poeta y extranjero" (PP 9). Su odisea, entonces, no deja de ser un simulacro homérico, si bien desprovisto de punto de anclaje fijo al cual volver:

Ah soledad para la cual no hay freno ni otro
camino que el que a ti me devuelve
El sonido del mar a una cierta distancia tenga por línea de rompiente esta voz
y yo seré su lamentable Ulises
ansioso de no importa qué sirena.
(M 54)²

Y se resume a un periplo sin fin ni meta, cuyo rumbo parece tan sólo imantado hacia la soledad magnética del páramo:

error y horror de un viaje a cuyo término no
llego (PSI 36)

² En el poema "Messaline", también evoca la absurdidad de algunas escenas de la *Iliada* y de la *Odisea* (PSI 43).

Esta dolorosa aflicción de transitoriedad viene a ser complicada, además, por la agudización, en el hablante, de un sentir marginal y enajenado, manifiesto primero en la insistencia pleonástica en su extranjerismo. Ya exiliado (*PP*), ya “meteco” (*PSI* 71), ya “vagabundo” (*PSI* 87) o náufrago errando “entre plásticos restos de un naufragio” (*PSI* 93), siempre está destinado a la exclusión y al desencuentro, a la participación “por exclusión, entre paréntesis” (*PSI* 66) como los gitanos de *Poesía de paso*:

... forzados
a un nuevo exilio por los caminos de Provenza
bajo ese sol del viento que se ríe a mandíbula
batiente del verano y sus pequeños negocios
(*PP* 84)

Últimamente, está destinado al desamor y a la incomunicación —encarnados al principio de la trayectoria poética por Nathalie:

Desconocidos que se hacen reconocer
sin aportar nada a ese reconocimiento
como no sean las señales del mismo.
El ritual vacío de un reencuentro que antes
bien es
el encuentro con una persona doblemente
desconocida
en la medida en que para nada para nada
nos obliga a reconocerla
antes de haberla conocido.
(*PSI* 65)

Su “pasión de la derrota” (*M* 49) le hace pregonar incluso: “El mensajero de la nada soy” (*ALB* 36), le hace lamentar su “aspecto de empleado público de una provincia de Ninguna Parte” (*PSI* 67), y:

la angustia de saberse en esta angustia
el salir a la noche
porque ya no se tiene otra salida
este mundo mortalmente deshabitado para
mí
como si alguien me hubiera quitado el saludo
masivamente
Puente de qué
roto entre yo y las gentes
Qué delgadez la de mi pobre sangre
por no mezclarse, en realidad, a nada.
(*M* 63)

Llevado al paroxismo de aquella angustia, el hablante lihniano se siente irremediablemente desamparado y abandonado:

Nadie puede anidar en una fosa
 y en ese nido de sepulturero
 me abandonó, mientras dormía, Febo
 como el lector a las historias ciegas
 como el tapiz a los dibujos muertos
 como Teseo a Ariadna en una isla (*ALB* 43)

Como el peregrino de Góngora, el de Lihn cierra sobre sí el círculo de su propio soledad: “At the end, the pilgrim is exactly where he began: alone, incomplete, lost” (Beverley 1980, 84).

La experiencia, durante la larga jornada, de exclusión y de privación —desencuentro, desamor, silencio y ausencia— engendra un modo de escritura esencialmente fragmentado: la obra entera de Lihn es en ese respecto un diario de viaje sin principio ni fin, ni coherencia cronológica u objetiva, una metanarración, es decir, un *corpus* narrativo que, sin ser propiamente dicho “narración”, funciona sin embargo como tal.

La fragmentación discursiva se manifiesta, en el poeta chileno, a tres niveles: primero, en el campo morfo-sintáctico (alteraciones rítmicas, proliferación de guiones superfluos, incongruencias, metáforas, metonimias, etc.);³ segundo, en el campo semántico (fractura de la coherencia textual mediante la multiplicación de rápidos cambios de enfoque, la confusión en las voces poéticas, los bruscos desplazamientos en el tiempo y en el espacio, las súbitas interrupciones, etc.), y tercero, en el dominio pragmático (necesidad, para el lector, de recontextualizar —sin garantía— un texto descontextualizado).⁴

Nótese que el fragmento no sólo significa “ruptura”, sino también expresión nostálgica de una entereza perdida y echada de menos. Según confirman los diccionarios, un fragmento es, en el sentido propio, un pedazo separado de un todo por fractura y, en sentido figurado, es sea un trozo de texto conservado de una obra —un todo— perdido, sea un trozo cuidadosamente seleccionado, revelando así simultáneamente la huella de una unidad original, de una integridad perdida, y lo ausencia actualizada de un conjunto anhelado. Por eso, puede interpretarse el tema del viaje, tan ubicuo para Lihn, como el elemento deseante y nostálgico que intenta enlazar las muchas soledades desparramadas por las páginas con el sujeto disuelto en los versos: “... el viaje es un cambio de escenario que corrobora la persistencia del sujeto que viaja”, nos dice (Lastra 1980, 55):

Cómo te gustaría suspender esta peregrinación
 solitaria
 y retomarla luego que pase, compañera de viaje, la
 fatiga

³ No desarrollaremos más este punto aquí, ya que planeamos explorarlo en un trabajo *ad hoc*.

⁴ A diferencia de lo que ocurre en la comunicación “ordinaria” entre el productor y el receptor, la relación entre el autor y el lector puede definirse más bien como metacomunicación: queda disrumpida, dejando que éste afronte sólo un parámetro particularmente desorientador de perturbación, por estar obligado a interpretar un texto descontextualizado (es decir, al nivel extensional, cuyas condiciones de producción se ignoran, y el nivel intensional, que está aislado del resto del *corpus* textual) para recontextualizarlo en un proceso semiótico.

del extranjero para el cual todo se mezcla a ella,
 ...
 Estabas advertido; había que viajar en compañía, pero
 en cambio viniste del otro lado del mundo
 para mirar tu soledad a la cara (PP 3-4)

El anti-logos lihniano, esa atomización de la unidad orgánica de la experiencia y del discurso llega a perfilarse más bien como síntoma de la obsesión por ceñirse a un todo y alcanzar la Unidad.

El recurso a la intertextualidad es, en este sentido, un procedimiento esencialmente fragmentario, que sigue el mismo paradigma de atomización/destrucción y de remiendo/recomposición. Lihn reconoce la presencia de un elemento traumático y conflictivo en el uso que hace de la palabra ajena: "... although [my poetry] may integrate linguistic elements of the most diverse origins, signs of a traumatic relation with *Literature* prevail" (1978-79, 9). En otra ocasión, afirma, con respecto a la tradición literaria europea:

La Europa que [el poeta] 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" El éxodo hacia Europa parece pues un proceso de fototropismo, o casi. Quienes permanecemos en Hispanoamérica lo hacemos parcialmente en el exilio interior, y el lugar de ese exilio es Europa (Lastra 1980, 50-51).

París, situación irregular es sin ninguna duda el primer texto poético de Lihn que exhibe tan abiertamente ese prurito citacional. Allí, la intertextualidad se da en su forma más exagerada y alcanza un grado extremo de dispersión. Carmen Foxley, en su excelente prólogo, inventaría todas las modalidades de polilogismo presentes en el libro:

Entre esas escrituras se pueden señalar las citas extraídas de periódicos parisinos, los títulos de obras pictóricas, esquemas de las "Correspondencias" del Metropolitano, citas de escritores y críticos de arte, inscripciones en monumentos. También, formas del código de comunicación social: dedicatorias, despedidas, testamentos, instrucciones para el usuario. Formas del código de comunicación estético-literario: las frases antes señaladas, más algunas estrofas tradicionales. Formas de escritura propias de la crítica pictórica, o de la descripción científica. A todas ellas se agregan los signos gráficos, las llaves, ideogramas y palabras invertidas (Foxley 1977, 22).

Como vemos, la retórica lihniana se aplica en recoger no sólo una tradición propiamente literaria sino también el conjunto cultural que configura a ésta en sus manifestaciones más diversas: arte popular, música, medios masivos de comunicación, pintura, graffiti, etc.⁵ Aun cuando evoca textos particulares, se trata más del espíritu que de su letra. Si Lihn no

⁵ Numerosas son, además, las inserciones de palabras extranjeras en *PSI*, tales el ya citado epígrafe, y los vocablos siguientes: "N'importe où" (54), "Clôture électrique" (62), "garçon" (67), "inter nos" (68), por no citar más que algunos ejemplos. Abundan también los galicismos, como "tener la tupé" (70) por "atreverse" (en francés: "avoir du toupet").

vacila en reconocer varias imprecisiones e incorrecciones (Lastra 1980, 55), es porque está convencido de que lo único pertinente en la escritura citacional es el enjuiciamiento realizado, es decir, la dimensión metalingüística así alcanzada: tal escritura es una reflexión acerca de cómo y qué se escribe. La confluencia, por ejemplo, en *ALB*, de varias voces de tradición manierista, responde al deseo de subrayar lo continuidad esencial de la tradición amorosa occidental desde sus orígenes en la antigüedad clásica hasta ahora.⁶ Al recorrer este texto, el lector tiene la ilusión de participar en un diálogo hipertrofiado, en una suerte de *symposium* sobre el amor, en que la situación de Hernando de Herrera, desamado por Doña Leonor, su “ecelsa Eliodora” y “luzero hermoso”⁷ se vuelve arquetípica de la de cualquier amante despechado. Este procedimiento, en un principio fragmentario, tiende luego a subrayar la comunidad de la voz poética, la solidaridad de la palabra y del destino humanos, el “uno” integrado al “vario,” al mismo tiempo que expresa, paradójicamente, la irrisoria soledad del poeta condenado a una absurda empresa poética, pues vano es su intento de poetizar, de (re)crear la experiencia. Así, la poesía representa un antídoto contra la soledad—cada poeta comparte el destino de sus semejantes— a la vez que la enunciación de ésta. Lihn explica el uso que hace de esta modalidad de escritura como:

un doble e imperioso movimiento de solidaridad y desolidarización con los antiguos ocupantes de la poesía. Es la soledad de una palabra en una lengua que no le ofrece el amparo de una institución establecida de una vez y para siempre ... sino que, para el recién llegado, el rastro de otras experiencias de la palabra en el lenguaje, a las cuales se siente ligado en su soledad por una común anarquía (Lihn, *Mensaje* 1973, 552).

En su *Curriculum*, añade: “The ontological impossibility in Spanish America of being what one is, except in a relation of dependence or of independence with respect to Europe and especially to France, has something tragicomic about it” (1978-79, 14). Con desengaño es como baraja las “viejas cartas / marcadas” (*M* 25), aceptando filosóficamente la inescapabilidad del plagio literario:

Total, todas las cosas importantes son gratuitas ...
 incluso nuestras obras literarias frente a las
 cuales todo derecho de autor
 será, aunque bien recibido, insignificante ...
 Soy generoso, declino la responsabilidad de
 firmarlas
 a favor de uno de mis mejores discípulos ...

⁶ En *ALB*, Lihn atribuye, en efecto, unos nombres pastoriles propios al Renacimiento y al Manierismo, tales “Cloris”, “Filis”, “Lisi”—recuérdense los poemas de Quevedo a Lisi— y no deja de evocar el tópico del *locus horridus* (58).

⁷ El mismo título de la colección de Lihn está inspirado de unos versos de la Canción V de Herrera:

El sacro rei de ríos
 que nuestros campos baña,
 al bello aparecer deste Luzero
 cubrió los vados fríos
 al pie de la montaña ...

en cuanto a las criaturas humanas sólo en
 esta materia tan delicada el plagio resulta imposible
 razón por la cual aquí mi fiebre creadora declina
 y recupero mi temperatura normal
 puesto que yo también he transmitido la
 vida.
 (PSI 77-78)

Si el hablante se autorretrata a veces cual un loro ridículo e insignificante, condenado a la repetición:

Un mundo de personas que yo ignoro
 como me reconozco en la ignorancia
 que ellas tienen de mí con su abundancia
 de igualdades me igualan: canto en coro.

Sus voces son las que repito: un loro
 inigualable por la resonancia
 con que pela su grito, la distancia
 así rasgada por un pico de oro.
 (PSI 95)

deja adivinar, otras veces, la convicción de que, al recuperar una lengua ya usada y anticuada, ha contribuido a conservarle aliento vital:

Voz que de España vino, vuelve a España
 vieja pero no muerta ni extenuada,
 por obra nuestra lengua deslenguada
 rápida como un corte de guadaña.
 (PSI 102)

Particularmente ambigüo es, pues, para Lihn, el estatuto de la palabra en la que invierte tantas esperanzas de salvación al principio de su trayectoria poética. Recuérdense los versos que cierran la colección de *La musiquilla de las pobres esferas*, en los que apenas se imisce —en la penúltima línea— la presencia espectral de la soledad:

Porque escribí no estuve en casa del verdugo
 ni me dejé llevar por el amor a Dios
 ni acepté que los hombres fueran dioses
 ni me hice desear como escribiente
 ni la pobreza me pareció atroz
 ni el poder una cosa deseable
 ni me lavé ni me ensucié las manos
 ni fueron vírgenes mis mejores amigas
 ni tuve como amigo a un fariseo
 ni a pesar de la cólera
 quise desbaratar a mi enemigo.

Pero escribí y me muero por mi cuenta,
 porque escribí porque escribí estoy vivo
 (M 83-84)

Sin embargo, el párrafo inicial de “El escupitajo en la escudilla” puede considerarse ya como el embrionario *ars poética* que ha de aclarar el conjunto de la producción lihniiana:

Estoy lejos de querer significar algo. Escribo porque sí, no puedo dejar de hacerlo. Escritura de nadie y de nada, adiós, quiero decir hasta mañana a la misma hora, frente a esta espantosa máquina de escribir, poesía, será el acoplamiento carcelario entre tú y yo: serás hasta de cuyo sexo se puede dudar, me incrusto en mi rincón a esperar el deseo (M 73).

Aquí se edifican los pilares de su *credo* poético: la impotencia del escritor junto a la ineficacia e ilusoriedad de la palabra, debido al inexorable desajuste entre ésta y la experiencia. La empresa verbal llega pronto a destacarse en toda su dimensión exploratoria, como una instancia crítica y denunciadora por una parte, y, por otra, como una redención imposible. En sus conversaciones con Pedro Lastra, expresa su búsqueda del siguiente modo: “*París, situación irregular* me parece algo más que un libro de viaje ... la reflexión poética es uno de sus motivos, si no el motivo principal, de modo que el tránsito del viajero por un espacio irreconocible (pero que debe reconocer) es también el tránsito de la palabra por el papel” (1980, 63). Dicho “tránsito de la palabra por el papel”, dicha peregrinación lingüística mucho tiene que ver con el profundo deseo de colonización verbal sentido por el autor, quien admite que su poesía representa la “afirmación de una personalidad que quiere ser, en fin, la defensa de un sentido de la existencia sucesivamente contradicho o abortado por ese destino colonial que siempre ha parecido irreversible” (Padrón, *Antología de poesía hispanoamericana*, 1984, 22). Este impulso sería entonces un modo de anular o de compensar la colonización histórica antes padecida, a la vez que un intento de crear un nuevo juego de códigos propios para expresar el sentir del poeta hispanoamericano que acaba por percibirse como un viejo usuario de la palabra: “... la palabra me suena a cosa vieja y gastada, casi como un insulto. Con esta trompeta rota nada puede anunciarse, ningún juicio” (M 77). Manifiestamente, topamos aquí con otra instancia de un encuentro incierto con la *ratio difficilis*:

Así todo problema insoluble, por cualquiera que sea, toma
 automáticamente el camino de la poesía
 que no lo resolverá, para empatar el tiempo
 (ED 36)

El estilo refleja más que nunca todas las incertidumbres del poeta:

... el estilo ... por cierto no es el hombre
 sino la suma de sus incertidumbres
 la invitación al ocio y a la desesperación y a
 la miseria
 (M 28)

Muy irónicamente, las piezas más manieristas de Belli son las que tratan del problema de la usura de la palabra. Así, con un tono reminiscente de los retruécanos escatológicos de las letrillas burlescas de Góngora,⁸ declama:

El soneto de forma recoleta
con sus catorce caras recortadas
no es un resumidero de cagadas
a menos que se escriba a la maleta.

Yo que soy por ejemplo pura jeta
—una lengua de víbora afamada—
dejo en el sonetear la mala hablada
de lado y me resigno a la receta.

Con elegante gesto, a la española
hablo de lo que no me importa un bledo:
cincel en mano dejo en paz al ego

y me tercio el soneto en banderola:
Lope de Vega, Góngora y Quevedo
como quien dice Pedro, Juan y Diego.
(PSI 92)

En estos versos, pues, si bien afirma conformarse a la receta carcelaria del soneto y así compartir las "glorias" de una retórica en la que Lope, Quevedo y Góngora se hicieron peritos, se entretiene, dialécticamente, en destituir a aquéllos del pedestal literario, por hallarse, al igual que él y el resto del *vulgus pecum* literario, sujetos a las mismas contingencias miserables: el espejismo de la palabra. En el soneto "Plumífero y vestido de payaso ..." desarrolla hasta el paroxismo la imagen del poeta con apariencia de loro grotesco, o mejor dicho, de albatros mitómano, orgulloso e impotente, víctima, como sus congéneres, de una horrorosa carencia verbal, en un mundo prosaico en que todos están condenados al uso comunitario del mismo patrimonio roído y ensuciado de la palabra poética:

Plumífero y vestido de payaso
con la elegancia de un harem completo
el loro si bien pájaro, incompleto
que apenas vuela y siempre con retraso;

ni menos tonto que un cachiporrazo
ni más inteligente que un panfleto

⁸ Recuérdese en particular la letrilla XXVI:

Si en todo lo qu'hago
soy desgraciada
¿qué quiere qu'haga?
(Jammes, *Letrillas*, 1963, 186)

de dos o tres palabras bien repleto
y mucha labia el gran mariconazo.
Monosapiente al modo de los locos
que de una idea fija el mundo entero
llenan torciendo el cuello sabiamente

para escarbarse en realidad los mocos
u obligar a que tráiganle el sombrero;
el loro, el loro, igual a tanta gente.
(*PSI* 98)

A pesar de sus empeños en conjurar esta maldición, en renovar la retórica antigua creando algo nuevo con lo viejo,⁹ no tarda en percatarse el poeta que, en cualquier lugar y sin que importen las posibles renovaciones retóricas efectuadas, la única realidad válida es la inanidad del signo lingüístico. La escritura, para Lihn, es un rito solitario e inútil, una yuxtaposición de “tropos, pavoneos de nada” (*ALB* 31): “Palabras que se desplazan continuamente incurriendo en todas las discontinuidades, subiendo o bajando de un nivel a otro, abarcando varios espacios a la vez con las consiguientes dificultades para avanzar, razonablemente, en alguna dirección” (*PSI* 75). Es un ejercicio intelectual por el que el poeta logra tan sólo penetrar un espacio ilimitado de vacío y de ausencia, un signo mallarmeano de “inanidad sonora” que oscila entre “una mudez inicial y final” (*AA* 13):

Es una asfixia hablar, dar las explicaciones
que nunca aclaran nada, des-
truir con la palabra lo que se ha
construido sin ella: el poema
de circunstancia la alegría de un momento es
una asfixia
(*M* 38)

en fin, es una configuración que concretiza y anula:

En el [soneto]¹⁰ que yo escribí se hace uso de la palabra como el momento de desaparición del objeto, como el instrumento que da cuenta de su propia inanidad. Quise hablar en ese soneto sobre la impotencia de una operación en círculo vicioso que consistía en postular una presencia con los medios mismos que consuman su desaparición (Lastra 1980, 72).

Con una tragicidad contenido, se insurge contra la falacia del lenguaje denotativo:

Quienes insisten en llamar a las cosas por sus nombres
como si fueran claras y sencillas
las llenan simplemente de nuevos ornamentos.
No las expresan, giran el torno al diccionario,
inutilizan más y más el lenguaje,

⁹ Véase el poema ya citado “Voz que de España vino, vuelve a España ...” (*PSI* 102).

¹⁰ “Qué sería de mí sin mis palabras” (*PSI* 114).

las llaman por sus nombres y ellas responden por sus nombres
pero se nos desnudan en los parajes oscuros.
(AA 16)

Se rebela contra la "musiquilla de las pobres esferas", que por su condición "sublunar" — en términos bellianos— no puede acarrear más que trivialidad, carencia, horizontalidad y frustración cognoscitiva:

La poesía ... es ...
una voz parecida a lo contrario
de la llamada música de las esferas,
parecida a sí misma hasta hacerse olvidar
por lo imposible de metaforizar
(AA 13)

Últimamente, la palabra/espejismo se vuelve muda:

Y yo también dispongo de ese mismo
artefacto que llaman el soneto
para el uso discreto e indiscreto
de quevedear sorteando en el abismo

de unas cuantas palabras, el mutismo
de las cosas que entrampo en dos cuartetos
y bajo doble llave en dos tercetos
creo encerrar cazando un espejismo.
(PSI 108)

Y las flácidas curvas verbales pasan de la atonía a la afasia permanente:

El verbo en cambio padece de una afasia
permanente
es el mismo animal de hace cincuenta mil años
habiendo perdido por el camino cada una de sus
formas.
(PSI 125)

Este mutismo desgarrador de la palabra llega a ser un doloroso grito sin voz,¹¹ es decir un silencio cuyo espacio se organiza cual un gigantesco neumático recargado de significación. Lihn describe lo no dicho del modo siguiente: "La página en blanco por falta de espacio. Una asfixia que sólo permite respirar" (PSI 56).

El poeta se siente disminuido, como tal, por la mudez y la sordera:

¹¹ Maurice Blanchot califica esa prolepsia de "cri sans voix" (1980, 86).

Yo le dije al autor de estos sonetos
que soy una camisa de once varas
gato de siete vidas y dos caras
nada que ver con rimas y cuartetos.

Informal, mis secretos son secretos
y no palabras ni palabras raras
de *éestas* que cuestan poco y son tan caras
a un roedor de oscuros mamotretos.

Pero el tal, sordo y mudo, me escribía
con el hueco orejero de una mano
pegado al rastro de una borradura

sobre el desierto del papel que hervía
de mi cólera suya: andar en vano
detrás del propio ser sin su escritura.
(*PSI* 101)

No es más que un “escribiente” que se desgrana “bajo el peso del mundo” (*M* 75), en una labor que compara a la de las hormigas:

... estamos condenados a escribir,
y a dolernos del ocio que conlleva este paseo
de hormigas
esta cosa de nada y para nada tan fatigosa
como el álgebra
o el amor frío pero lleno de violencia que se
practica en los puertos.
(*M* 25)

o que asimila a la de la oruga:

La oruga es una trabajadora infatigable, mata
con su apetito sin boca algunos centenares de hojas
...
No deja más que huecos a su paso tal como lo pinta esta tarjeta postal.
(*AA* 29)

Escribir, para él, es desangrarse y sufrir una “anemia perniciosa” (*ALB* 85). Por eso se aprehende tal “un fantasma de rostro enloquecido / por la autotortura” (*PSI* 105).

Nunca se halla capaz de vencer la ansiedad infundida por la incertidumbre; así, su último libro, *Pena de extrañamiento*, concluye: “Estas líneas fueron escritas / con el canto de la goma de borrar” (57). Ni puede asumir tampoco su radical extranjerismo frente a la palabra. Sugerido primero por su condición real de extranjero en París, este tema cobra una dimensión obviamente alegórica en el resto de la obra:

Vámonos vieja, vámonos a España
del exilio pasemos al exilio,
pero quizá de allí venga el auxilio,
de nuestra propia lengua ...

Quienquiera oírnos, voz, y tenga oídos
pero para otra lengua y no la mía
ni la tuya, oírá sólo ruidos;
(*PSI* 103)

Así, está irremediablemente condenado a:

La tristeza de no poseer este idioma.
La alegría que sienten las palabras al coincidir con su lengua,
ese despliegue de la voz como la cola de un pavo real
después de extrañar todas sus plumas
(*PSI* 51)

En última instancia, las palabras llegan a simbolizar su inexorable "impotencia" verbal.

... yo en pie de qué,
en pie de poesía, en pie de nada ...
robo a la angustia horas de mi razón,
muriéndome
en el trabajo estéril del poeta,
en su impotencia laboriosa.
Sin mujer, con espanto,
laborioso.
(*M* 58)

Nótese aquí cómo, al igual que para Góngora y Belli, el acto poético, "el coitus interruptus de la escritura" (*PSI* 59), es asimilado al acto o al no acto eróticos:

Qué sería de mí sin mis palabras,
sin mis pequeños signos de impotencia,
yo a quien ni tan siquiera la impaciencia
de una espera es posible. Mientras labras

tu ausencia aquí, a mi lado, sordamente
mudo a lo menos yo no estoy: te escribo
y en el morir de la palabra arribo
al pasivo delirio en que demente

voy llenando este hueco que me haces
en carne propia con la tuya, el cuerpo
de una escritura que se te parece

y no se te parece, escrita yaces
 hecha de nada en un cuaderno muerto
 en el que mi palabra desfallece.
 (PSI 114)

En este respecto, el proceso de la escritura simula la dinámica de ruptura, de desunión y de desencuentro del que es objeto el hablante en el plano amoroso.¹²

Poesía deseante o deseo poetizado ambos reflejan una obsesión por el no cumplimiento y la desconexión que pueblan la esfera (des)amorosa del sujeto poético cuya imaginación engendra una serie de situaciones paliativas, entre las cuales se destaca la siguiente:

Yo soy la Virgen y tú el Ángel de la Anunciación
 —viene a decirme que voy a concebirte—
 y el Espíritu Santo es la Literatura
 ...
 no se sabe si usando de puertas o ventanas
 entras a mi interior un misterio gozoso
 para ser concebido en mí, la Virgen
 no el poeta maldito
 ni el sabio ni el ilota: la mente virginal
 la mente vaginal
 y el bolígrafo intacto: en un principio era el falo
 (ALB 45)

En un espacio resueltamente desprovisto de trascendencia,¹³ ni la mujer, con su promesa virtual de amor y de unicidad, puede colmar las aspiraciones del hablante: éste se halla condenado a cumplir, abandonado de todos, su largo naufragio solitario. Venus no es lucero de este mundo, pues, y la mujer que cruza su camino no es más que una “fulana” cualquiera, prosaica, que ni le tiende siquiera una mano soliviantadora:

No era siquiera una mujer fatal
 bella, sí, pero espuma del oleaje
 un simulacro de la Diosa ausente
 Ni de pie sobre el mar: en la bañera
 ni espuma: algo de carne, algo de hueso ...
 ni tuvo al mar por mítico escenario ...

¹² Recuérdense aquí las palabras citadas anteriormente en este estudio: “poesía, será el acoplamiento carcelario entre tú y yo: seres hasta de cuyo sexo se puede dudar, me incrusto en mi rincón a esperar el deseo” (M 73).

¹³ Recuérdense los versos siguientes:

El cura, si lo hubiera, practica la absolución
 ante un espejo roto que multiplica su cara
 los guardianes del Orden establecido, esperan
 que alguna vez ese caos nos sea desfavorable.
 (PSI 123)

En la ciudad más fea de la tierra
se hizo humo a la hora de los quiubos
Era fulana, y eso, simplemente
y yo, el imbécil que escribió este libro.
(ALB 62)

Es muy significativo que el fresco pintado como trasfondo a las andanzas del sujeto lihniano esté poblado por una multitud de pobres diablos malamados y condenados a cumplir, en la más angustiosa soledad, unas viles funciones fisiológicas: en *París, situación irregular*, por ejemplo, desfilan sin parar travestistas, homosexuales y prostitutas. Parece que el amor mismo no es más que una falaciosa perspectiva de unión de dos irreductibles diferencias, una promesa ilusoria de escapar de la soledad; así, el hablante confiesa: "mi soledad babea tango a tango / el repertorio de las que se fueron" (M 16), y, amargamente, observa la inadecuación del vocablo "nosotros", "esta palabra llena de artificio / que siempre vuelve a significar / tú y yo" (M 52). Amor y soledad llegan a formar, como si matrimonio y el aburrimiento, "una pareja metafísica" (AA 27), desde el comienzo de los tiempos. A este respecto, *Al bello aparecer de este lucero* es una suerte de elegía a todos los amores fallecidos, "muertos" por no consumados, de la tradición estética occidental —trátese de la Lisi de Quevedo o de la Leonor de Herrera— una elegía, en fin, al lucero despiadado y ausente:

Tú y yo bajamos con los demás a la playa
pero tú ya eras otra y la otra allí estaba
—recién se había ido— a unos pasos de ti
Nos tomamos del brazo y ya tú no eras Filis
ni tampoco, porque eras, la sombra de ti misma
...
Yo sentía la ausencia presente de la otra
y tu presente ausencia como crueles gemelos
enemigos ...
puesto que yo veía en medio del oleaje
repetirse, y distinto, el nacimiento
Filis, de Venus, y tú sólo el recuerdo
de lo que había sido ese acontecimiento
años atrás.
(ALB 18)

El amor, según el hablante, no deja de ser una palabra (ALB 59), y por lo tanto un concepto tan insignificante e inane como el signo que lo representa. En consecuencia, este signo debería ser borrado del vocabulario humano, y sustituido por una serie de vocablos de determinativos negativos o privativos, pues las mujeres sólo tienen, para el hablante, la "tarea / de privarnos del ser en la existencia" (PSI 109), de decepcionar,¹⁴ y de huir: "¿Poco importa que nuestros dedos entrelazados sean / los dos juegos de cuchillos?" (ALB 14).

¹⁴ Véase la serie de poemas titulados "Decepciones" (ALB 72-73).

El yo lamenta obsesivamente esa constante “identidad del corazón y de una bala imaginaria” (*ALB* 16), la inevitabilidad del desamor —del “amor y desamor enamorados” (*ALB* 33)— y del desencuentro —“... encuentros y desencuentros ¿en qué se diferencian?” (*ALB* 20)— mientras predice y proyecta su destino trágico:

Graves inconvenientes se han constelado
en el bello momento de tu aparición
Me costarás, lucero, un ojo de la cara
(*ALB* 54)

En efecto, el amante despedido, ese lastimoso Minotauro (*ALB* 84), se desmorona y desenfrena su indignación con el mismo patetismo que Polifemo:

Me cogoteaste el corazón, vampira
y lo golpeo ahora con un combo
para darle otra forma que la tuya.

o ¿no seguiste en eso por horror
al vacío que soy, verdad, paloma?
(*ALB* 21)

La carencia de amor significa para el hablante su propia carencia y su desaparición virtual de la escena vital, pues el deseo de ser amado refleja, a un nivel distinto, el ansia primordial de ser reconocido por el otro:¹⁵

Qué ausencia, querida, ocupé en mi presencia
desfasado, en realidad, de la trama
de la que tú eras la figura central y la gran tapicera a
la vez en el sitial de honor
desalentada pero no vencida
por la impotencia real de incorporarme al tapiz
(*ALB* 37)

De modo que la ausencia de la mujer amada acarrea consigo una variedad de desórdenes psicológicos en el sujeto, cuyo proceso de formación síquica aparece fragmentarizado, abortado y, últimamente, no cumplido.

Como el lenguaje que le configura, el hablante cobra de repente unos contornos evanescentes, atomizados e inanes:

Tú y yo no somos más que palabras
Nuestros nombres no le dicen nada a nadie
identidad ilusoria de cada cual ... (*ALB* 66)
no se trata de escepticismo sino de hechos
las palabras como siempre están de más ante ellos.

¹⁵ Nos valemos aquí, obviamente, de una premisa lacaniana.

Nos hemos desdoblado en estas absurdas figuras
 o ellas
 se han desdoblado en nosotros, para el caso es
 lo mismo.
 (PSI 124)

Y no tarda en operarse un colapso de la identidad por el cual el yo deja de experimentar la extensión de sus propios límites. Primero, se desdobra el sujeto:

Y como Pedro por su casa angustia
 te me paseas con el paso lento
 de un viejo huésped frío y macilento
 que en todo deja su mirada mustia.
 (PSI 115)
 Vas navegando, un tren sobre las nubes
 se te pierde contigo en la cubierta
 y por el ojo de la cerradura
 te ves en tu lugar ...
 (M 23)

Luego, su habla: "Hasta las palabras tienen que desdoblarse / esralbodsed" (PSI 55). De repente, se pulveriza, no llega a percibir más que "las piezas del mosaico / deshecho de [su] cara" (M 22), y pierde la noción de su individualidad: "Hoy me siento el extranjero, descifro / otra mano en la palma de la mía" (M 24). Su visión se altera, acarreado así una disolución del tiempo y del espacio fenomenológicos:

Como si en un lugar nos encontráramos en
 distintos sitios al mismo tiempo
 Imágenes superpuestas que a veces coinciden y otras no
 (PSI 41)

Se multiplican las metamorfosis, por las que el hablante aparece ora bajo los rasgos de la amada:

En mi sueño de transformista despierto convertido
 en ti
 sobreexcitado por esa transformación que no dura
 más de unos segundos pero me desvela
 y me arroja a la escritura, un modo
 aunque insuficiente de prolongar el misterio:
 la representación del otro por su ausencia
 que encarna en la palabra.
 (ALB 55)

ora cual página de libro:

También el cuerpo se descompagina
 porque lo hojeen distraídamente
 Soy un imbroglio de maltratado papel
 entre las manos de una lectora poco atenta
 un magazine en una sala de espera
 que irá a parar en unos días más
 a la bolsa negra de polietileno
 Antes de que esto ocurra, lee en mí
 el último capítulo de nuestra historia en común
 para que sepas.
 (ALB 57)

o cual pez, a punto de ahogarse:

Un pez algo más chico que una botella con agua
 en forma de pez
 donde está en trance de ahogarse
 pues no puede ponerse de cabeza
 y su boca coincide con el gollete.
 (ALB 75)¹⁶

La pesadilla, en que ve atomizarse totalmente los límites entre su dominio privado y la esfera pública,¹⁷ pronto se transforma en realidad oprimente y ubicua de la que la ciudad es el marco privilegiado:

Un tubo de azulejos que hace caracolear al
 cuerpo comprimido
 por la escalera en que el cuerpo pierde su
 espacio
 (PSI 56)
 Deténgase el mundo entero quiero verificar
 mi dirección
 sin tenerlos a todos pisándome los talones
 medio millón de accidentes de tráfico.
 Así los quiero ver convertidos por unos ins-
 tantes en medio millón de estatuas
 un enorme friso subterráneo
 (PSI 40-41)

Una realidad que ha de culminar en el poema “Locus horridus”, al hallarse traspasado el cuerpo del sujeto por unos médicos inquisidores: “cinco o seis médicos entran y salen de

¹⁶ Nótese de paso la afinidad entre estos versos y los siguientes, sacados del soneto XXI de Herrera:

Por esso no os ofenda mi flaqueza
 bella Estrella d' Amor; que mi tormento
 no cabe bien en vaso tan estrecho.

¹⁷ En alguna instancia, el yo poético afirma: “... soy el público y el autor, los actores y el escenario / deshaciéndose el todo sobre mi cabeza” (ALB 53).

mi cuerpo / sin obtener informaciones precisas / Y no puedo irme ni quedarme de aquí" (*ALB* 59).

Con una inaudita anarquía, se realiza, en la relación (des)amorosa, una fragmentación corporal violenta, en que los órganos están por completo trastocados:

Vuelvo a París con el cuaderno vacío,
tu trasero en lugar de mi cabeza,
tus piernas prodigiosas en lugar de mis brazos,
el corazón en la boca no sé si de tu estómago o del mío.
Todo lo intercambiamos, devorándonos: órganos y
memorias ...
(*PP* 75)

Como para Belli, se manifiesta, en fin, la obsesión esquizofrénica de la máquina deseante, de modo que el yo puede imaginarse a veces íntimamente conectado a una máquina, en este caso, se trata de la maquinaria telefónica:

Pour téléphoner
enfundarse en esos tubos de es-
malte
meaderos telefónicos
donde puede explotar el miedo a
la agresión.
Telefonar o/y mear.
(*PSI* 55)

Como es lógico, parecido dislocamiento síquico no deja de afectar la cosmovisión del hablante poético. La inexistencia de un hilo narrativo "coherente", el salto continuo entre un pasado y un futuro que no son más que dos modalidades de un presente absoluto, ilustra la destrucción del tiempo y del espacio fenomenológicos, sustituidos por el reino de la "no experiencia", del "afenómeno",¹⁸ y de la incertidumbre. Tanto el reconocimiento de la indeterminación del fenómeno y de la influencia del observador, como el interés por explorar, no el fenómeno en sí, sino el conocimiento que se tiene de él, son preocupaciones esenciales de la poética de Lihn.¹⁹

La noción absoluta del Tiempo, por ejemplo, es un concepto ilusorio y vacío, tan sólo creado por el sujeto. Así, Carmen Foxley nota cómo "... la combinación sucesiva de los fragmentos no depende de algún tipo de temporalidad 'cronológica' del 'diario de viaje'" y sugiere la noción de "contagio" (1977, 26). En efecto, la organización temporal se debe, para Lihn, a un procedimiento asociativo cuya dinámica, como en el de la metaforización, reside en un encadenamiento metonímico.

¹⁸ Términos prestados de M. Blanchot (1980), quien habla repetidamente de "hors expérience" y de "hors phénomène".

¹⁹ Nótese cómo estas tres premisas son las mismas que rigen las empresas de la física cuántica.

Por otra parte, la concepción filosófica del tiempo halla su justificación teórica en un razonamiento algo sofista. Las premisas del sofismo son las siguientes; en primer término, el tiempo es una configuración de la memoria, la cual, a su vez, viene engendrada por la palabra; en segundo término, la palabra es inane; en tercer término, el tiempo es inane e inmaterial; por lo tanto, el tiempo también queda inane y abolido:

... años
 ... que a la larga nadie llegará a recordar.
 El mañana no existe.
 Pasado y futuro se han invertido, el mañana
 será alguna de las otras escenas agolpadas en mi memoria.
 (ED 13)

Así es como el sujeto puede exclamar: “Ya no estoy aquí. Me fui en dos o tres días más” (PSI 69), y reducirlo todo a un inmenso presente:

... La que esté allí
 es sólo una visión a la espera de un taxi de hace diez o
 quince años
 sin haber envejecido porque en ese país
 no se vive ni se muere
 (ALB 20)

Según el mismo Lihn, “El tiempo actual reitera el pasado, lo presentifica. Se trata de un tiempo, pues, que pasa y no pasa, que se extiende más y más hacia ese pasado a medida que avanza hacia el futuro” (Lastra 1980, 34). Así, en su poema “Laberintos”, menciona “... una historia que fue [y] llega a su fin / porque está en el pasado su futuro” (ALB 23).²⁰ Ese presente, con su extensión infinita, se hace tan agobiante e insondeable como el mar —“mar y tiempo se unen por la partícula de” (ALB, 67)— y llega a invalidar cualquier noción de *carpe diem*, puesto que el único fluir temporal existente es el regulado por los recuerdos:

Los aparentes días de verano
 que por la superficie del mar fluyen
 y que como las nubes se diluyen
 cuando no sopla el viento, en lo lejano

²⁰ Octavio Paz comenta el mismo fenómeno en el conjunto de la poesía posvanguardista en los términos siguientes:

La visión del ahora como centro de convergencia de los tiempos, originalmente visión de poetas, se ha transformado en una creencia subyacente en las actitudes e ideas de la mayoría de nuestros contemporáneos. El presente se ha vuelto el valor central de la triada temporal. La relación entre los tres tiempos ha cambiado, pero este cambio no implica la desaparición del pasado o la del futuro. Al contrario, cobran mayor realidad: ambos se vuelven dimensiones del presente, ambos son presencias y están *presentes* en el ahora El fin de la modernidad, el ocaso del futuro, se manifiesta en el arte y en la poesía como una aceleración que disuelve tanto la noción de futuro como la de cambio. El futuro se convierte instantáneamente en pasado; los cambios son tan rápidos que producen la sensación de inmovilidad (1974, 204-205).

ni son hijos del tiempo cotidiano
ni de la eternidad de quienes le huyen
destemporalizándolo y arguyen
como si todo fuera en vano un vano.

Empozando los días con los días
la veraniega ociosidad nos mete
de cabeza en el fondo de una noria;

se nos olvidan las cronologías
y aquí abajo las cosas se entrometen
todas en la crueldad de la memoria.
(*PSI* 112)

Últimamente, todo fenómeno queda, para Lihn, configurado por la memoria, madre genitora del otro/s, o del desencuentro:

Tú no eres mi recuerdo de ti
Tu recuerdo es tu aparición de cada día
...
Éste es un día hecho, no más, de tu recuerdo
(*ALB* 50)

una memoria que se halla a la raíz de todas las proyecciones espaciales percibidas por el hablante poético:

La memoria llena de no recuerdos.
Nada, no recuerdo nada de estos lugares
que me esforcé hace años en retener
en la memoria, y me parecían irreales,
y lo serán mañana por el mismo motivo
como lo son ahora, ¿ahora? ¡ahora! ¿aquí?
¡dónde!
(*PSI* 53)

No obstante, la memoria, que "todo lo sabe en materia de sombras" (*PSI* 83), no produce más que un espejismo de realidad —"... la realidad es un espejo de feria" (*PE* 51)— dejando al hablante, una vez más, frustrado y sentenciado a sólo poder asir una ínfima partícula de ella, y aun así, una partícula fugaz e incierta: "Es un pez o algo así lo que esperamos pescar / algo de vida, rápido, que se confunde con la sombra / y no la sombra misma ni el Leviathan entero" (*AA* 17).

Ambos, Góngora y Lihn, ven en su escritura poética el modo de expresión más adecuado para procesar la discontinuidad inherente al proceso cognoscitivo. Más aun, la página poética llega a representar la misma disolución del fenómeno: "... se hace uso de la palabra como el momento de la desaparición del objeto, como el instrumento que da cuenta de su propia inanidad ... [es como] postular una presencia con los medios mismos que consuman su desaparición" (Lastra 1980, 72).

Para Lihn, tanto la retracción verbal, el no decir, ese conjunto de criptas verbales significantes, como la expansión vertiginosa del signo lingüístico, vienen a simbolizar las dos instancias de una misma realidad el doloroso planteamiento de la duda como principio noseológico:

Desconfianza de todo en todo, el arte
de evitar la no está en ninguna parte
Salvo en la desconfianza de sí misma
(PSI 116)

A este respecto, la atonía verbal y su correlato inexorable, la ausencia, anuncian, en la retórica de Lihn, la realización de los primeros pasos hacia lo que Maurice Blanchot llama “la escritura del desastre” (1980).²¹

²¹ Véase el título de su libro: *L'Écriture du désastre*.