

# ENRIQUE LIHN Y LOS JUEGOS EXCÉNTRICOS DE LA IMAGINACIÓN<sup>1</sup>

*Carmen Foxley*

Universidad de Chile

No podemos decir que la aparición de la obra de Enrique Lihn haya sido silenciada por la crítica. A veces fue puesta en el banquillo de los acusados por su negatividad, pero siempre fue apreciada. La calidad de diversos estudios y tesis universitarias lo confirman. Lo que sí falta es una visión global que integre no sólo la secuencia de la producción de Lihn sino su movimiento, y la constelación de significados y modalidades discursivas que constituyeron su exploración. Sin embargo, importantes modalidades de su discurso ya han sido destacadas por la crítica existente. En efecto, se ha hecho notar el ajenamiento, la extrañeza, el distanciamiento y el desdoblamiento del sujeto productor enmascarado bajo la figura del mendigo, el voyerista, el horrible bufón, el visitante en tránsito y el histérico. Habría que incluir al charlatán, el meteco, el energúmeno y el fantoche, explícitamente nombrados en sus poemas. La crítica se ha referido a los procedimientos de la superficie textual, mencionando gran variedad de recursos estilísticos y la maestría de Lihn en el uso de figuras, ritmos fónicos y prosódicos, y ha destacado algunos rasgos de la intertextualidad y de las combinaciones genéricas. En general, la crítica se ocupa de los efectos de sentido y enuncia algunas conjeturas acerca de las motivaciones del histriónico y provocativo proyecto poético de Enrique Lihn.

Sabemos que el propio autor elucidó la índole de su escritura en interesantes textos y entrevistas, en los que va exponiendo progresivamente su autoconciencia poética. En esos escritos hizo ver su desconfianza en las concepciones mecánicas de la representación y de la realidad, y en todas las manifestaciones automatizadas del lenguaje social. Recalcó su intención de pensar la literatura sin dejar al mismo tiempo de hacerla, subrayó el carácter experimental y artificioso de su escritura, su opción de poner a prueba el lenguaje y de potenciar desde ahí el engendramien-

<sup>1</sup> Proyecto Carmen Foxley, FONDECYT 92-0870.

to del sentido. Destacó el gesto casual y circunstancial de su escritura e insistió en su propósito de trabajar la concreción material de la significancia en la materialidad del lenguaje, con el fin de retener el sentido y activar "síntomas" reveladores de la realidad sociohistórica. Señaló, también, su intención de impugnar desde adentro los discursos de la sociedad, en sus aspectos impositivos y en su falta de renovación.

Teniendo en cuenta estas observaciones críticas, y con el propósito de llenar algunos vacíos existentes en los estudios de este gran poeta chileno, me propongo rastrear estrategias específicas que caracterizan su trabajo, para definir algunas transformaciones que contribuirían a caracterizarlo como creador en el ámbito de la literatura chilena, y permitirían acaso definir mejor las relaciones entre las estrategias textuales y las zonas de la existencia humana y de la realidad social que el poeta explora poéticamente.

Me propongo diseñar una suerte de topografía de conjunto y abrir algunas redes de correspondencias discursivas, para discernir el significado de las transformaciones y del ordenamiento virtual que se va engendrando. Pretendo indagar en los énfasis provisorios y los manejos cambiantes de su discurso. Esto es importante si tenemos en cuenta la conciencia del poeta acerca de la transitoriedad de la palabra y del discurso social, y su proyecto de abordar la poesía como un modo de conjurar la precariedad y el automatismo del lenguaje, mediante la experimentación continua.

Por otra parte, quiero destacar dos experiencias que me motivaron a elegir este tema. Una es mi interés por la insistencia del autor en discutir la responsabilidad que le cabe al creador a la hora de decidir el rumbo que le dará a su creación. Enrique Lihn nunca confió en la expresión natural o espontánea del poeta, sino en el lugar que el creador decide asumir como respuesta lúcida a las condiciones de la circunstancia coyuntural en la que le toca actuar, ya sea en el contexto de la literatura o en la de la historia personal y colectiva. Él mismo lo expresó muy bien al referirse a *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda. Habló de "la tierra", una y otra vez incógnita de la escritura, sobre la cual cada nuevo ocupante debe extenderse a la aventura, para instaurar su propio orden surgido de un doble e imperioso movimiento de solidaridad y desolidarización con los antiguos ocupantes de la poesía. Es la soledad de una Lengua que no le ofrece el amparo de una institución establecida de una sola vez y para siempre<sup>2</sup>. Éste es otro aspecto importante de su concepción de "poesía

<sup>2</sup> Enrique Lihn, "Residencia de Neruda en la palabra poética", *Mensaje*, N°s 224-225, Santiago, 1973.

situada” más allá de su relación con la circunstancia inmediata, como lo explicó certeramente Mauricio Ostria<sup>3</sup>, sino aquella proveniente de la autoexigencia de delimitar el terreno que al poeta le corresponde ocupar en la literatura. Por lo demás, Lihn exigía similar conciencia a todos los poetas, y a ellos se dirigió con rigor insistiendo en lo imperdonable que resultaría ocupar lugares ya transitados o caer en anacronismos. Esto me hizo pensar, que además del interés que representa definir el lugar que Enrique Lihn construyó para sí por oposición a la literatura anterior y a la de su tiempo, convendría observar cómo se manifiesta este mismo criterio de renovación en el interior de su propia producción. La hipótesis es que el “tránsito por lo desconocido”, que él se propuso como fundamento de su existencia y creación, debió dejar huellas en el conjunto de su obra.

La segunda experiencia que me hizo elegir entrar a la lectura desde el ámbito de las transformaciones y el dinamismo, fue el profundo sacudón que me produjo su último libro *Diario de Muerte*, obra en la cual se reiteran con interesantes matices, variaciones y correlaciones, muchos enunciados y supuestos de su poesía anterior. Se me hizo evidente que, además de la lectura secuencial y cronológica de su obra, había que reexaminarla en los vaivenes entre sus propios textos, tratando de captar el conjunto de relaciones reflejas que van transformando y modificando la percepción de la realidad y de su poesía. Me refiero a citas y alusiones entre textos propios y ajenos, las que producen el efecto de distanciar y fragmentar la referencia, a la vez de problematizar el lugar que cabe al sujeto en la producción de esos enunciados. Porque en ese ir y venir se produce un notable descentramiento del sujeto, del enunciado y de la realidad referida. Los efectos de ese descentramiento se hacen visibles histriónicamente en imágenes “desorbitadas” e insostenibles, efectos metonímicos de la angustia que se experimenta al ocupar “tierra de nadie”, situación circunstancial que a menudo se “da en espectáculo” en sus primeros libros. La prueba de ello se manifiesta desde *Nada se Escurre*, libro en el cual predominan las figuras de la contradicción, la disociación y alteridad del sujeto, las imágenes convulsionadas de la angustia interior, la manifestación del ajenamiento y la obsesión de no pertenencia al pasado ni al futuro. Hay que agregar que ese primer libro centra su escritura en el esfuerzo de dar concreción a lo abstracto con un decidido gesto mitificador que se vuelve escéptico y relativista con posterioridad. Por otra parte, junto al efecto de descentramiento, en Lihn opera la vuelta refleja del

<sup>3</sup> Mauricio Ostria, “Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta”, en *Actas del 5º Seminario Nacional de Estudios Literarios*, U. de Chile, Santiago, 1988, y en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N° 35, Lima, 1992.

lenguaje sobre sí mismo y sobre el sujeto, lo que hace doblemente opaca su escritura y produce un reenvío a la pregunta sobre la significación. En términos de Pedro Lastra, se produce el fenómeno de una “doble seducción: la de un referente (posible) que lo atrae hasta el borde de un vacío que desearía llenar, y la de un distanciamiento que lo niega mediante el reenvío irónico a la literatura”<sup>4</sup>. Lo que queda son las vibraciones latentes de la pregunta por las libertades y dependencias, las afinidades y extrañezas, las continuidades y discontinuidades entre el sujeto, la palabra poética y la institución de la lengua, en el tiempo y la circunstancia cultural.

Quiero enfatizar, por último, que una vez aparecido *Diario de Muerte* no se puede evadir la lectura retroactiva de la obra, y con ella las remisiones entre los diarios de vida, las notas de viaje, los apuntes de Poética y una amplia y diversa “marginalia”. Destacables son el registro de sus diferencias respecto a otra poesía, las notas casuales en las que al referirse a la plástica está pensando en su poesía, y al mencionar lugares y personajes de la ciudad está mostrando diversas formas de enajenación, monstruosidad y contradicción del discurso social y de la vida, las que a su vez saturan la secuencialidad del discurso y lo vuelven inextricable y recargado, enteramente volcado a producir la más fascinante y provocativa incertidumbre generalizada. Releer *Poesía de Paso* (1966), *Escrito en Cuba* (1969), *Paris Situación Irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979), *Estación de los Desamparados* (1982), *Pena de Extrañamiento* (1986) desde *Diario de Muerte* parece imprescindible. No hay que olvidar algunos textos de *Poemas de este tiempo y de otro* (1955), en especial “Celeste hija de la tierra”, de *La Pieza Oscura* (1963) los poemas “Gallo y Zoológico”, de *La Musiquilla de las Pobres Esferas* (1969), “Mester de Juglaría”, “Rimbaud”, “El escupitajo en la escudilla” y “Por qué escribí”, textos a las que hay que agregar, entre otros, los poemas autorreflexivos de *Paris Situación Irregular* y *Escrito en Cuba*, en los que se retoman las vicisitudes y modalidades del propio trabajo de escritura. Imprescindible resulta vincular entre sí las variaciones en la percepción de la temporalidad, la caducidad y la muerte, el amor y las monstruosidades humanas, en las que se regodea con crudo humor negro. Sobre esto enfatiza el autor, “A título personal, obvio es decirlo, (me) aconsejo una doble tarea complementaria: 1) observación y experimentación en el lenguaje de y con los aspectos teratológicos de lo real y 2) el estudio del pasado como una manera de oponerse al pasatismo acrítico que nos invade, mera falsificación del pasado en los modos de la reviviscencia y de la restauración sentimentaloides”<sup>5</sup>. Otro

<sup>4</sup> Pedro Lastra, “Primera noticia sobre un libro de amor de Enrique Lihn”, en *Relecturas Hispanoamericanas*, Ed. Universitaria, Santiago, 1986, pág. 109.

<sup>5</sup> “Lihn, dossier literatura”, en *Revista Cal*, N° 3, 1979.

aspecto importante que hay que evaluar son las menciones a lo real, porque desde ahí se desencadena el trabajo del texto y se hacen visibles “las anomalías y monstruosidades de lo real”. No podemos sino preguntarnos, ¿cómo consigue producir en la escritura el efecto de metamorfosis al mencionar lo real? Ciertamente es que Lihn nos da algunas pistas entre líneas. En *Escrito en Cuba*, por ejemplo, alude a “nombres de personas que sólo tú conoces y de ciudades de todas conocidas en las cuales se espuman tus impresiones personales, ruidos y fechas, letras de tango, el diccionario, la oscuridad total”<sup>6</sup>. Sospechamos desde aquí que los nombres y las menciones inscriben los significados convencionales con los que cuenta el pacto de intersubjetividad cognoscitiva en que se funda la poesía de Enrique Lihn, pero sobre él espuma la significación poética como un exceso. Para que ésta se engendre hay que evitar el anacronismo de la naturalidad e individualidad expresiva. Y es una necesidad imperiosa de su proyecto poético y de su inconformismo personal adoptar el disentimiento como un modo de relación con lo real y los significados codificados de los que se distancia crítica y reflexivamente. Disenso sobre el que se establece la dinámica del cambio y la transformación revitalizadora<sup>7</sup>. Este gesto torna doblemente excéntricas las referencias y las escenas montadas en el enunciado. El centro productor aparece a su vez disociado o desplazado, y con él la experiencia personal fechada y contingente, incluidas las actitudes subjetivas e ideológicas que atrae, entre las cuales está ese mismo disentimiento reactivador de la reflexión. Ciertamente que una serie de supuestos colectivos fundan y dan coherencia al disentimiento y al espíritu de negación, que consiste “en abarcar el carácter intolerable de una situación”<sup>8</sup> desde esta actitud negadora. La inscripción latente de esos supuestos hace “espumar” una deformidad a la escritura, una suerte de anamorfosis corporal de la que brota esa materia espumosa que lucha por salir al exterior, como en los cuadros de Francis Bacon mencionados en *A partir de Manhattan* y extraordinariamente analizados por Gilles Deleuze<sup>9</sup>. En *Escrito en Cuba* la relación entre elementos heterogéneos imposibles de asimilar genera no una “espuma” sino “Esa joroba”, o un “par de alas de ángel discretamente fálico”, o bien, “mi saco de alma a la espalda, / ese monstruoso hongo que ha crecido a mis expensas esta / joroba estos muñones de alas envueltos en trapos / sucios embebidos de gangrena / que me cierra el acceso a lo

<sup>6</sup> Enrique Lihn, en *Escrito en Cuba*, Eds. Era, Cuba, 1969, págs. 13 y 14.

<sup>7</sup> Cfr. Jean-François Lyotard, *La Condición Postmoderna*, Cátedra, 1986.

<sup>8</sup> Enrique Lihn, *Álbum de toda especie de Poemas*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Editions de la Différence, Francia, 1984.

real"<sup>10</sup>. Por eso nos inclinamos a ver la poesía de Enrique Lihn como exudaciones, desechos o restos de la palabra social situada cultural y circunstancialmente, los que generan una opacidad, un gesto inconducente para representar lo real en el lenguaje, pero eficiente para abrirnos el acceso a los supuestos implicados en esa histriónica manipulación del lenguaje.

Desde luego que el descentramiento de la mirada a diversos focos de atención, y la conciencia de fragmentación y discontinuidad que ello implica son importantes actividades articuladoras de la palabra. No olvidemos la vuelta de la palabra sobre sí misma, un movimiento ineludible de la acción escritural de Enrique Lihn, sin dejar de lado, por cierto, la percepción de la energía, esa "espuma" que bulle o late retenida, "esta cosa de nada y para nada", "esta exageración casi una mala fe / por la que entre las palabras y los hechos / se abre el vacío y sus paisajes cismáticos"<sup>11</sup>, como se dice en *La Musiquilla de las Pobres Esferas*.

En el fondo, me interesa una lectura que atrape varias dimensiones de la articulación discursiva simultáneamente. Porque esta poesía incluye el espacio textual y la dinámica de la organización como unidades significantes. Hay que tener en cuenta, entonces, además de la impresión de energía que emerge del vacío construido por saturación lineal del lenguaje, la impresión de movimiento, que se desprende del ademán autorreflexivo de rotación sobre el propio eje. Esta imagen se concreta a veces en la figura del "laberinto", o en la de "la serpiente en su celda de vidrio", o en la del pez muñón de *Paris Situación Irregular*, "carne de pez muñón, cuyas evoluciones compulsivas sólo permiten asociarlo a un feroz miembro humano arrancado, por sí mismo, de cuajo, al transformarse en el pez que lleva ese nombre, y cuya dentadura gira dos o tres veces, por fuera y por dentro de una especie de hocico sin profundidad, relleno siempre de una carne que se autodevora —saignante—; ausencia aparente de ojos y otros rasgos faciales"<sup>12</sup>. Un monstruo hecho de carne que se autodevora, y no encuentra una salida, para una insoportable sensación de ausencia, indiscernible identidad y compulsivo movimiento de resistencia a las fatalidades y futilidades de la existencia y los lenguajes de la sociedad, ni apaciguamiento, para ese ineludible ejercicio inquisitivo y de búsqueda de lucidez.

Además de la energía y el movimiento, no hay que olvidar el vacío mismo, es decir, ese espacio saturado en el que se inscriben los ejes

<sup>10</sup> *Escrito en Cuba*, op. cit., págs. 12 y 14.

<sup>11</sup> *La Musiquilla de las Pobres Esferas*, "Master de Juglaría", Santiago, Ed. Universitaria, 1969, pág. 28.

<sup>12</sup> *Paris Situación Irregular*, Ed. Aconcagua, Santiago, 1977, op. cit., pág. 47.

descentrados. El del sujeto y sus condicionamientos perceptivos y cognoscitivos, el del enunciado lleno de manierismos o el de la intolerable realidad que produce extrañeza y distanciamiento, y hace imposible la representación. Me interesa detenerme en las incitaciones del vacío, ese espacio situado “entre” los soportes desde los que se desencadena el enigma, el silencio y la interrogación. Veo que una dimensión de ese espacio es la del pensamiento que se piensa a sí mismo, la del lenguaje que habla del lenguaje y no de la realidad, la del simulacro que se pone en evidencia a sí mismo y, al hacerlo, crea la energía y la dinámica necesarias para abrir una pregunta sobre los supuestos de lo real, expresamente sociales y americanos, según declaraciones del poeta. “El destino individual es indisoluble del destino social”, había dicho Enrique Lihn en 1966<sup>13</sup>, y agrega en 1969 que su preocupación definitoria es “el hombre mudable, existencial que padece Latinoamérica, mucho menos ya entre los brazos de espantosas divinidades telúricas, devoradoras y fatales, que en el curso de una vida amenazada permanentemente por la implenitud, la frustración y el fracaso individuales y colectivos”, y agrega, “el propósito de una nueva literatura latinoamericana sería el de expresar o el de configurar poéticamente una imagen analítica, una visión crítica del hombre; y del hombre en un mundo histórico de situaciones perfectamente concretas y determinadas... que lo enajenan... pero de las que es preciso rendir cuentas, dar testimonio... describir desde dentro, una situación histórica entendida en su doble cara individual y colectiva”<sup>14</sup>. De modo que el vacío tiene un exceso, que está ahí junto a lo que aparece. Es la otra dimensión del espacio saturado del pensamiento en acción, y está constituido por las vibraciones, latencias y fluctuaciones en expansión, cuyo fundamento cognoscitivo es una conciencia americana y nacional.

Ese temblor es la poesía, y depende de nuestra imaginación y sensibilidad perceptiva, el resto tiene que correr por cuenta de la inteligencia y memoria del receptor, quien puede, si quiere, reconstruir el reverso de ese exceso, es decir los supuestos de esas imágenes inestables y espejeantes. El vacío en la obra de Enrique Lihn es un espacio que opera, como el de la perspectiva china, como “un elemento dinámico y operante. Relacionado con la idea de los soplos vitales... lugar por excelencia donde operan las transformaciones... el que introduciendo en un sistema dado la discontinuidad y la reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema sobrepasar la oposición rígida y el desarrollo en sentido

<sup>13</sup> “Definición de un poeta”, *Anales de la U. de Chile* N° 137, 1966, pág. 41.

<sup>14</sup> Enrique Lihn, “Momentos esenciales de la poesía chilena”, en *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, Casa de las Américas, 1969, págs. 187 y 188.

único, y permite, al mismo tiempo, al hombre, la posibilidad de un acercamiento totalizante del universo”<sup>15</sup>.

Debo decir que siempre me he sentido atraída por encontrar un imaginario visual que me permita concretar en mi imaginación la dinámica de interrelaciones del discurso literario. Hace bastantes años, cuando escribí el Prólogo de *Paris Situación Irregular*, imaginé una figura geométrica hecha del recorrido vertiginoso de un punto movilizándose en torno a un espacio cerrado, lo que permitía configurar la figura de un prisma. Esa figura geométrica me permitió pensar, en la década del setenta, la polivalencia significativa y el recorrido incesante que implica la pesquisa del poema. En los noventa, prefiero el imaginario cosmológico de Severo Sarduy, quien acoge esa perspectiva para pensar los movimientos de la escritura del neobarroco latinoamericano, contexto en el cual postulo, hipotéticamente, que podría situarse y hacer inteligible parte del trabajo de Enrique Lihn. Porque, así como la tierra gira sobre sí misma, así el sujeto y la escritura lo hacen sin ver más que la propia mirada que se mira a sí misma. Pero la tierra gira, también, alrededor del sol, esa realidad y presencia luminosa que no está situada en el centro de la elipse de rotación. El centro de la elipse en torno a la cual gira la tierra es un eje ubicuo, invisible, ausente. Un punto “ciego y muerto, el reverso del yang germinador del Sol”. Por lo tanto el fenómeno que se engendra de la relación de diferentes, discontinuos y descentrados objetos en los que se posa la mirada, o el trabajo de la escritura, es el de múltiples y heterogéneas focalizaciones operando en un espacio limitado, el de la escritura del texto, organizada en base a descentramientos múltiples en un espacio saturado y vacío que clama por la gestación de un pensamiento y sus vibraciones poéticas, y por toda la perplejidad e incertidumbre que puedan suscitar. Ocurre, sin embargo, que el receptor, al toparse con ese espacio y con la ilusión de infinitud que sugieren los espejos del texto, lo recorre bordeándolo, incapaz de reconstituir una racionalidad desde los criterios tradicionales de articulación de la significación. Sucede como en el espacio cósmico. Allí el movimiento giratorio de la tierra en torno a sí misma y en torno al sol y “en el interior de un espacio limitado por la esfera de las estrellas fijas, cavidad donde se encuentran la Tierra, el Sol y los planetas”, hacían impensable ese espacio por su infinitud. Kepler pensaba injustificadamente que el espacio cósmico “no existía sino en función de los cuerpos que lo habitaban, de modo que el vacío era un espacio impensable, parecido a la nada, una derivación del horror

<sup>15</sup> Severo Sarduy, *Ensayos Generales sobre el Barroco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 127.

que produce la experiencia del vacío”. A esta imagen cosmológica insuficiente asocio aspectos de la reflexión de Severo Sarduy, quien afirma que, tanto en el barroco europeo como en el primer barroco latinoamericano, es decir en Lezama Lima, el lenguaje se organiza como un universo móvil y descentrado, como una metáfora de una metáfora elidida, igual que en Góngora. Era un espacio poético en el que aún se percibía cierta consonancia con la homogeneidad y el ritmo del logos que organiza sus imágenes y las precede<sup>16</sup>. Pero, el neobarroco actual “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico... un deseo que no puede alcanzar su objeto... para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: en tanto que objeto parcial, se ha convertido en objeto perdido... no sólo salta sobre divisiones innumerables, pretende un fin que constantemente se le escapa... trayecto dividido por la ausencia alrededor de la cual se desplaza”<sup>17</sup>.

Esta proposición de Severo Sarduy me ha hecho pensar en evaluar las transformaciones de la escritura de Enrique Lihn en el contexto de posibles variables manieristas del proyecto neobarroco latinoamericano, en el marco del cual puede encontrar un lugar significativo. Y estas imágenes cosmológicas podrían ser una excelente metáfora para visualizar las modalidades de esa escritura y de la situación cultural latinoamericana. Porque solemos vernos como conciencia que deriva descentrada entre mundos igualmente desconocidos, el de aquí y el de allá, el americano y el europeo. Una conciencia que vuelve insistentemente en un ademán reflexivo sobre su origen, situación e identidad, para encontrar sólo el vacío y el propio deseo de conocer y asumirse como destino. Pienso que esa forma de autoconciencia se ha vuelto ya un automatismo dramático e intolerable, y de ese mismo modo es simulado y parodiado por la escritura de Enrique Lihn. Lo hace esbozando como por azar un discurso delirante, “espejeante, sin reverso aparente, en que los significantes,... parecen reflejarse en sí mismos, referirse a sí mismos, degradarse en signos vacíos... las metáforas pierden su dimensión metafórica: su sentido no precede la producción, es su producto emergente, es el sentido del significante que connota la relación del sujeto con el significante”<sup>18</sup>, como ocurre por lo demás en el neobarroco. Esta imagen me

<sup>16</sup> Carmen Foxley, “Paradiso, un espacio precario para la duración”, en *Revista Chilena de Literatura* N° 21, Santiago, 1983 y en *Paradiso Lectura de Conjunto*, Universidad Autónoma de México, 1984.

<sup>17</sup> Severo Sarduy, op. cit., págs. 211 y 212.

<sup>18</sup> Severo Sarduy, op. cit., pág. 191.

atrae y me permite insistir en una lectura de esta poesía que no busque la transparencia referencial del lenguaje, o la sola reconstitución de la memoria, salvo como ademanes fugaces sujetos a metamorfosis sucesivas. En fin, propongo que nuestra pesquisa siga también el ir y venir "espectacular" del descentramiento, porque en él se inscribe la relación del sujeto con el significante, y ya lo dijo Lihn, el poeta "hace de la palabra un espectáculo". Pero sobre todo no hay que dejar de lado la impresión de espacio vacío. Sin embargo habría que observarlo no como una infinitud inabarcable, sino como el espacio de correspondencias del que surge una ilusión de energía y sentido potencial del que debe hacerse cargo el receptor, para imaginar las implicancias relativas a una identidad chilena o americana. Para ello habría que identificar los supuestos culturales que abarca, es decir, enfocar el reverso de ese peculiar espacio escritural "vacío" por efecto de la saturación manierista y el retorcimiento conceptual.

Para terminar vuelvo al fragmento del pez muñón de *Paris Situación Irregular*, ¿qué es lo que se representa en esa imagen?, ¿acaso un pez, un pedazo de carne animal, un miembro del cuerpo humano arrancado de cuajo, o sólo se está mencionando un nombre, significante de un cuerpo sin forma, arrancado de cuajo, como lo sería tal vez un extranjero que se empecinara en un permanente recorrido por espacios desconocidos? Por cierto que estas y otras fantasmagorías dificultan la lectura, pero suscitan una "experiencia desaforada". De la misma clase de aquella mencionada en "La pieza oscura" y en *Diario de Muerte*. La sensación de estar en peligro de perder pie, y el inevitable dejarse ir angustioso y excitante. Un simulacro de erotismo y muerte es el que despliega esta poesía. Un impulso a desaparecer y a oponer resistencia entre los vericuetos de la imaginación escritural y del horror que ese juego trae consigo.

#### ABSTRACT

*Se trata de una proposición de lectura global de la obra de Enrique Lihn, en la que se destacan los ordenamientos virtuales y las transformaciones textuales. Se postula que la escritura de Lihn podría tener un lugar en el neobarroco latinoamericano.*

*This article is a proposal for a global reading of the work of Enrique Lihn, where virtual arrangements and textual transformations are emphasized. It is postulated that Lihn's writing could have a place in the Latin American neobaroque.*