

**UNA POÉTICA DESDE LA MARGINALIDAD Y EL FRACASO:  
*EL ESCUPITAJO EN LA ESCUDILLA DE ENRIQUE LIHN***

A poetics from marginality and failure: Enrique Lihn's  
*El escupitajo en la Escudilla*

*Kristov Cerda Neira\**

Resumen

El artículo presenta una interpretación del texto *El escupitajo en la escudilla* de Enrique Lihn en el contexto de la crisis del paradigma moderno en la poesía chilena contemporánea. Se evidencia cómo, en este texto, el autor propone una visión irónica y marginal de la creación poética desde la experiencia del fracaso del lenguaje por designar otra cosa que sí mismo y de la disolución de las categorías totalizadoras de la poética elaborada por la modernidad literaria.

Palabras clave: poética, modernidad, posmodernidad, marginalidad, escritura.

Abstracts

This article is an interpretation of *El escupitajo en la escudilla* by the Chilean poet Enrique Lihn, in the context of the crisis of modern paradigm in the Chilean contemporary poetry. It shows how in this text the author proposes an ironical and marginal vision of poetical creation from the experience of the failure of language to designate another thing but itself and the dissolution of totalizing categories elaborated by the literary poetics of modernity.

Key words: poetics, modernity, postmodernity, marginality, writing.

I. HACIA EL LUGAR DE LIHN EN LA POÉTICA CHILENA

Desde sus orígenes griegos, la reflexión sobre la estructura y la producción del texto artístico, que llamamos Poética, ha estado estrechamente vinculada a la teoría general del arte o Estética a través de la meditación sobre la figura del poeta o creador artístico, en general, y la relevancia de su oficio. La tendencia hacia el formalismo, presente ya en la poética clásica, relega progresivamente este tema a un lugar secundario respecto del análisis de los géneros y de la composición del discurso, paradigma que viene a quebrarse en el período romántico, cuyo énfasis en la subjetividad creadora viene a poner la personalidad individual como factor determinante en la constitución de la

obra de arte.<sup>1</sup> Esta reacción antiformalista en poética, continuada en el siglo XX por las vanguardias, determina el horizonte desde el que se autocomprende la modernidad literaria, de modo que —habida cuenta del fracaso del proyecto romántico de conciliar la revolución social con el heroísmo individual del poeta, supuesto profeta de los nuevos tiempos— el creador literario se halla, desde entonces, forzado a cuestionarse abiertamente sobre su lugar en la sociedad y sobre la función de su discurso; problema tanto más acuciante cuanto la literatura se ve prontamente desplazada por las artes de consumo masivo en el imaginario social contemporáneo.

Si, a su vez, estamos de acuerdo con el juicio, según el cual la figura paradigmática de la modernidad poética chilena es Vicente Huidobro (Pizarro 1994:21-57), hemos de asumir, también, que los rasgos que vinculan distintivamente la obra de aquél con las categorías estéticas que delimitan lo “moderno” se encuentran estrechamente ligados a su particular concepción de la creación literaria y a la hipertrofia narcisista del sujeto poético, resumidos ambos con precisión programática en el manido verso final de su *Arte Poética*: “el poeta es un pequeño dios”. Desde el período romántico los poetas se han venido concibiendo a sí mismos como seres de excepción, llamados a proferir una palabra absoluta, enteramente creadora, cuya singularidad radical le confiera al decir lírico un poder y un prestigio por encima del resto de los discursos de la cultura, de modo que pueda ocupar el lugar vacante de la palabra sagrada. Esta mitología de la “palabra esencial” mallarmiana, desarrollada ampliamente por las vanguardias, es reelaborada hasta el paroxismo en los textos metapoéticos huidobrianos, de modo que la postulación del creacionismo —cuyo corolario explícito es la inflación del Ego del poeta hasta asimilarlo al Verbo creador<sup>2</sup>— no hace sino continuar, con diversas inflexiones y matices, la aspiración a la total alteridad que, según Octavio Paz (1987:18), caracteriza a la modernidad en literatura.

No obstante, tal exceso de confianza en los poderes con que la poesía inviste al sujeto creador no es compartido con la misma intensidad por las restantes figuras fundacionales de la poesía chilena contemporánea (Mistral, Neruda y De Rokha), pues persiste en todos ellos la tendencia a concebir el oficio poético como un decir de alcance universal, capaz de dar cuenta, globalmente, de todos los niveles de la realidad chilena e hispanoamericana y de hacer proposiciones sobre el sentido oculto o posible de esta realidad, desde una subjetividad, en muchas ocasiones, no menos abarcante y grandilocuente como la que campea en la producción huidobriana. Todos estos poetas se encuentran implicados por el proyecto literario de la

---

<sup>1</sup> Cfr. Antonio García y Teresa Hernández. *La poética: tradición y modernidad*. 1994. 32ss.

<sup>2</sup> Cfr. Enrique Lihn. *El lugar de Huidobro*. 1997. 77-93.

modernidad, en la medida en que la alteridad deseada por esta se articula como el deseo de un orden social distinto salido de la crítica revolucionaria al orden imperante, o bien, como la concepción de un orden metafísico unitario anudado por la analogía (Paz 1987:65-114). El americanismo neorromántico, la pulsión cosmológica y el fervor revolucionario compartidos con mayor o menor énfasis por los grandes poetas chilenos y sus epígonos, indican la forma local en la que se concreta este proyecto así como, también, la vinculación de su horizonte con la ceguera típicamente moderna respecto de las contradicciones de la existencia, veladas por la fascinación narcisista del lenguaje poético consigo mismo.<sup>3</sup> La emergencia de la antipoesía parriana en el horizonte de la poesía nacional contribuirá, por su parte, a disminuir la presión edípica que las figuras fundacionales ejercen sobre las generaciones siguientes de escritores, abriendo así la posibilidad de una poética que rompa con el personalismo y la grandilocuencia, para instalar en su lugar una subjetividad dislocada —que se sostiene precariamente en el absurdo existencial— más un discurso literario escéptico que se cuestiona constantemente a través del ejercicio humorístico (Lihn 1997:111). La singularidad idiosincrásica (casi idiolectal) del camino antipoético imposibilita, sin embargo, cualquier movimiento que aspire a configurar un campo de producción literaria compartido por un grupo o generación de poetas que aporten su individualidad situada a un derrotero común. Ello no impide que la demolición de los presupuestos estéticos de la generación de Huidobro por la antipoesía facilite a los poetas más jóvenes concebir una idea de su oficio a partir del rechazo a la fetichización del lenguaje y del Ego creador. Rechazo que se habría de lograr a través de la insistencia en la crítica de los recursos y las formas lingüísticas, así como en la recuperación de la experiencia personal, pero ahora fragmentada, condicionada por la precariedad de lo real (Lihn 1997:373).

Según Waldo Rojas (2001:28ss.), la promesa de una poética tal se hace realidad en el horizonte de la literatura chilena con la aparición de *La Pieza Oscura* (1963) de Enrique Lihn, cuya obra se caracterizaría de ahí en adelante por articular la conciencia, propia de los poetas del siglo XX, y por la exterioridad del lenguaje. Frente a la creencia moderna en un sujeto omnipotente que manipula las palabras de acuerdo a sus fines, el lenguaje se manifiesta cada vez más como un sistema que impone sus propias reglas al hablante, hasta el punto que la subjetividad queda constituida por aquél antes que darse como una instancia precedente y autónoma. Esta dependencia se

---

<sup>3</sup> Enrique Lihn. "Momentos esenciales de la poesía chilena". 1997. 58-68. Por otro lado, Didier Anzieu (1993:136) conecta la fascinación por el código —el lenguaje, en el caso de la obra de arte literaria— con las fantasías megalómanas y la autoimagen demiúrgica del creador.

manifiesta, también, del lado de la significación, en tanto las palabras no funcionan como entidades transparentes que presentan sin mediaciones una realidad extralingüística sino, más bien, como objetos opacos que imponen su lógica al horizonte de la experiencia y sólo, a duras penas, pueden ser sobrepasados en dirección de un dato puro presignificativo. El fracaso del lenguaje como herramienta de comunicación y representación del mundo —la objetividad resistente de las palabras— es comprendido por Lihn como la “nulidad de la palabra poética para romper e ir más allá del círculo de sus mismos significados, vueltos ellos mismos cosas, propiedades fijas de cada término... nulidad de la palabra poética para comprometer al poeta en tanto tal, y puesto que el hombre es uno e indivisible, nulidad para comprometerlo con lo real” (Rojas 2001:31), de modo que nos encontraríamos en presencia de una poética que —avanzando desde la magia y torrencialidad verbales de la generación de Huidobro— se hallaría en condiciones de superar el fetichismo lingüístico y el narcisismo poético en dirección de una visión desencantada del oficio.

Notoriamente, Rojas describe esta poética del fracaso o el desaliento que atribuye a Lihn apoyándose en ciertos enunciados procedentes de *La musiquilla de las pobres esferas*, de un libro posterior del autor (1969). Por lo que cabe inferir que, si bien en los textos contenidos en *La Pieza Oscura* (1963) dicha poética se encuentra realizada, alcanzaría su formulación más acabada en el texto ulterior. Carmen Foxley (1995:103), por su parte, ha señalado cómo en estos dos poemarios se inicia el intento del autor por renovar el espectro de la lírica nacional en contraposición con la tradición. Contraposición que se define por el cuestionamiento a los supuestos estéticos y poéticos de la modernidad, concretado en dos amplios gestos: ante la poética de la creación pura, una poética del reciclaje o la rememoración de los fragmentos de experiencia desechados por los discursos culturales hegemónicos; en segundo lugar, a la posición central asignada al sujeto por la modernidad, Lihn opone una subjetividad disociada e histriónica, atravesada permanentemente por la angustia y el descalabro existencial (Foxley 1995: 29-34).

El presente estudio intenta establecer el alcance de la mencionada contraposición entre la poética moderna y esta nueva poética formulada por Lihn a través del examen detenido de uno de los abundantes escritos metapoéticos del autor. “El escupitajo en la escudilla” (1969:73-78) pareciera ocupar un lugar secundario entre el conjunto de textos que en *La musiquilla de las pobres esferas* constituyen alguna forma de meditación sobre la poesía y el oficio del poeta. Foxley (1995:89), quien ve en la reflexión metapoética la característica principal del poemario, se limita a ubicarlo en la lista de los textos que tratan explícitamente el tema, pero privilegia en su análisis —como

la mayoría de los críticos— las referencias a “Por qué escribí”, “Mester de Juglaría” u otros textos de expresa dimensión intertextual (Foxley 1995:95-100). Juan Zapata (1994:120-121), en cambio, examina con mayor acuciosidad el texto en cuestión, pero lo pliega a “Por qué escribí” de modo tal, que ambos aparecen trabados al interior de una peculiar dialéctica reflexiva en la que este último vendría a representar la expresión más acabada. Ciertamente, la comparación de estos textos opera en contra del que hemos elegido, por cuanto su forma aforística y su patetismo le confieren un carácter narrativo-confesional que pareciera agotar su significado, mientras que en los restantes poemas mencionados la complejidad formal y el “retorcimiento figurativo” (Foxley 1995:75ss.) articulan múltiples niveles de sentido que dan pie a interpretaciones presumiblemente más fecundas.

Con todo, hemos escogido “El escupitajo en la escudilla” en tanto que su aparente secundariedad a los ojos de la crítica y aún la rareza que —como veremos— presenta en el contexto del poemario, nos parece reafirman el rol gravitante que posee la marginalidad en la concepción poética de Lihn, tanto más cuanto el texto describe un horizonte de sentido en el que tanto el oficio poético como la relación entre escritura y subjetividad se conciben desde la experiencia del fracaso y de la exclusión, conforme a la lectura de Zapata (1994). Esperando que ello sea explícito, luego de una lectura e interpretación más o menos exhaustivas, intentaremos formular algunas sugerencias respecto de la situación polémica de este texto frente al proyecto poético de la modernidad. Tal situación se halla sumariamente representada —según creemos— por una afirmación sobre el creacionismo huidobriano que Lihn desliza en una panorámica de la poesía chilena publicada en 1969 por Casa de las Américas: “Nuestra propia definición como poetas puede surgir por oposición a su teoría... a través del examen del relativo y apasionante fracaso de esa teoría en la praxis poética del propio Huidobro” (1997:65).

## II. UN “ESCUPITAJO” EN LA SOPA DE LOS POETAS

“El escupitajo en la escudilla” es un texto breve, escrito en prosa e impreso con caracteres distintos del resto de los poemas de *La Musiquilla de las pobres esferas*. El rasgo más llamativo, desde la lectura inicial, lo constituye la alternancia de la primera y la tercera personas gramaticales, de modo que el discurso se moviliza pendularmente desde la reflexión del sujeto textual sobre su propia situación hacia proposiciones referidas al poeta y a la poesía en general. Aparece, así, escindido en un texto de carácter confesional o epistolar en el que el hablante exhibe su desazón creativa y existencial —en una instancia dialógica introducida por la apelación a una segunda persona gramatical no bien determinada— y un segundo texto aforístico en el que se

examina esta angustia como condición constitutiva del oficio poético. Como bien lo ha hecho notar Zapata (1994:121), estos cambios de perspectiva son indicios del descentramiento del sujeto textual —si no del “sujeto” sin más— que se intenta explicitar a través de la escritura y sobre el cual el texto (así como el poemario en su totalidad) vuelve, una y otra vez, con una insistencia tan obsesiva como disociada, generando un efecto de alienación que imprime al texto su especial patetismo.

La primera marca significativa se encuentra en el título, que denota una acción y un espacio señalados por su marginalidad social y moral: la escudilla es el recipiente que caracteriza en las tradiciones literarias bíblicas y orientales a los mendigos o a los monjes mendicantes, es decir, a quienes son excluidos por completo de la sociedad o se excluyen voluntariamente, incluso, de las relaciones de producción. “Escupir en la escudilla” representa, por lo tanto, un gesto de sumo desprecio y humillación que reafirma la exclusión en tanto indica que el alimento que corresponde al marginado (la escudilla es también recipiente de alimentos) son los desechos de la sociedad y —particularmente— sus desechos orgánicos. Lihn utiliza el sustantivo “escupitajo” de clara connotación peyorativa, no obstante la expresión aparece en el cuerpo del texto dos veces para sugerir a su vez una actitud de mínimo reconocimiento:

...jamás una comunicación nunca un saludo de cumpleaños, ni la menor señal de vida en común, ni un escupitajo en mi escudilla (1969:73).  
Que alguien se ponga en su pellejo: un escupitajo en su escudilla (1969:74).

Ahora bien, la decisión de titular de ese modo al texto en su conjunto significa, en primer lugar, que aquel es concebido como señal ínfima de reconocimiento ante la comunidad aludida en el texto, la “cofradía” (1969:73) de los poetas, pero que a su vez es una mueca de desprecio, de distanciamiento, en tanto sólo se permite un escupitajo, no una obra mayor, sino un desecho, un texto breve y marginal. El título dice relación, en segundo lugar, con la concepción del oficio poético, que se propone, así, como una palabra fracasada, impotente y desechable, “una acotación en sordina, una mera idea que da su paseíto nocturno” (1969:76). Del mismo modo, como el escupitajo sale de la boca como una excrescencia sin valor, las palabras del autor que constituyen el texto salen sin sentido alguno, son detritus, porquería inútil:

Estoy lejos de querer significar algo. Escribo, porque sí, no puedo dejar de hacerlo. Escritura de nadie y de nada... (1969:73).

Nos encontramos de lleno en un discurso que subvierte la imagen tradicional de la creación poética, que descansa en la concepción implícita, según la cual el lenguaje sería vehículo de expresión de una subjetividad demiúrgica que escribe para registrar y comunicar los estados de su espíritu. Esta concepción supone que la escritura, en tanto conjunto de signos, debe referir algo externo a sí misma, debe articular la significación en torno a un objeto del que se dice (escribe) algo y esta proferición debe, a su vez, designar el lugar de un sujeto, de un hablante (escribiente), que intenta comunicar algo. El texto de Lihn, sin embargo, alude a la condición intransitiva de la escritura, su incapacidad estructural para remitir a algo fuera de sí misma o —como lo enuncia en su entrevista con Marcelo Coddou (1989:164)— la “catástrofe” psíquica que genera la incapacidad del lenguaje de acceder a la verdad. La escritura no significa, no supone una intención o un motivo previos, ni siquiera un sujeto-autor; antes bien, se vuelve sobre sí misma y en este volverse instituye el espacio en el que emerge el sujeto-escriptor. (Barthes 1994: 23-33). Esta constatación, que es la experiencia sobre la que se sustenta todo el texto que aquí procuramos interpretar, se describe en términos de la impotencia para alcanzar con la escritura el objeto de deseo que se designa con la segunda persona a la que se apela y que pareciera corresponder a la “Poesía” apostrofada:

...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: seres hasta de cuyo sexo se puede dudar, me incrusto en este rincón a esperar el deseo (1969:73).

Te escribo, te escribo. No logro que ni una sola palabra se te parezca en lo más mínimo (...) No puedo decir que no te haya abandonado (1969:77).

Julia Kristeva (1999:102-106) señala que el mecanismo de la sublimación opera en la génesis de la creación literaria, en tanto el acceso al orden simbólico supone que el niño —en el momento de la crisis edípica— sustituya el objeto materno del deseo por el lenguaje, de modo que este viene a reemplazarlo también como objeto de goce. El artista invierte su obra con los excedentes pulsionales que restan de su encuentro con los objetos en los otros terrenos de su vida (social, familiar, profesional, erótico, etc.), a fin de preservar la envoltura narcisista del Yo de las crisis derivadas de esta energía pulsional no dirigida, cuya alternativa sería la depresión (Anzieu 1993:236). La constatación de la intransitividad de la escritura poseería, entonces, para el sujeto textual la tonalidad angustiosa de una crisis narcisista de segundo orden: en principio, el lenguaje habría funcionado como sustituto del objeto

de deseo-madre, permitiendo así superar la angustia edípica y avanzar hasta el orden simbólico. En este proceso, sin embargo, la investidura del lenguaje por la pulsión instituye un fantasma que refuerza el narcisismo primario, la Poesía, que funciona en la tradición lírica bajo diversos avatares, todos ellos congregados en torno a una figura femenina con la que se mantienen relaciones eróticas ambivalentes.<sup>4</sup> La sensación de éxito o fracaso al apropiarse de este objeto fantasmático, que dependería en gran medida de la estimulación temprana en la interacción del niño y su madre (Anzieu 1993:83-90), determinaría sujetos que alimentan su narcisismo a través de la obra —Huidobro nos sirve otra vez de paradigma— o bien, otros que reproducen la angustia edípica, ahora ya no dirigida hacia una madre inalcanzable, sino a la inmarcesible belleza poética. Lejos de aventurar una especulación sobre el desarrollo del psiquismo infantil del autor, lo que nos interesa es destacar, a través de la lectura psicoanalítica, que en el texto de Lihn se registra la experiencia de la ineptitud del lenguaje poético como objeto de (deseo y) goce; el acto creador es un “acoplamiento carcelario”, una cópula forzada, estéril, de ambigua sexualidad, cuyo único producto es el “escupitajo”, excedente seminal que no habrá de fecundar jamás la gran matriz de la Poesía.

Esta experiencia es el descubrimiento de la escritura como corporeidad (materialidad) que llena la fractura insalvable entre el sujeto y el objeto deseado. El fantasma “Poesía” es reemplazado por la aspiración al cuerpo (*corpus*) total de la obra, que no puede ser alcanzado, sino a costa de la muerte del escritor.<sup>5</sup> La pulsión de muerte, antes que la de placer es el motor secreto de la sublimación que lleva hacia la escritura como sustituto para el goce narcisista (Kristeva 1999:102-103): Yo me deseo escritor, deseo mi escritura. Este movimiento autoerótico —al que Lihn alude más adelante al hablar del “masturbatorio” como habitáculo del poeta (1969:74)— es el que constituye la obra. La obra nace así bajo la égida del fracaso y de la repetición incesante: mi escritura no me pertenece, se me escurre entre los dedos, debo recomenzarla una y otra vez para reproducir ese goce tan efímero como vacío (Blanchot 1969:20).

Los poetas son, pues, mendigos. “Peor que mendigos. Nos reducimos a la mendicidad” (1969:73), recolectando los desechos discursivos de la cultura para producir sus propios y contingentes dispositivos de goce (Foxley 1995:96). La marginalidad mendicante, sin embargo, es una elección, un acto

---

<sup>4</sup> Cfr. El análisis de la relevancia de la figura femenina en el surrealismo por Julia Kristeva, 1999. 187ss.

<sup>5</sup> Cfr. Maurice Blanchot. 1969:12. Recuérdese la afirmación de “Por qué escribí”: Todos los que sirvieron y los que fueron servidos / digo que pasarán porque escribí / y hacerlo significa trabajar con la muerte.



de autenticidad que se contrapone a cierta escritura inauténtica que se pone al servicio de los discursos hegemónicos de la cultura:

...o será que sólo yo he tomado en serio mi oficio. Bien pensado, veo a otros miembros de la cofradía —jamás una comunicación nunca un saludo de cumpleaños, ni la menor señal de vida en común, ni un escupitajo en mi escudilla— ocupar altos cargos o, en su defecto, abrirse de brazos y de piernas a escala nacional, continental o mundial. Mientras yo, a fuerza de desvivirme, quizás llegue, pero nadie me lo asegura, a sacar de pronto, en lugar de la lengua, la palabra lengua (1969:73-74).

El poeta se margina, también, respecto de sus pares, de la tradición nacional-latinoamericana de los poetas-diplomáticos, poetas-comprometidos, o el sinnúmero de poetas que en algún momento de su vida han creado obras *ad usum delphini*.<sup>6</sup> La exclusión, por lo tanto, es radical. Marginalidad social que no transa con ninguna forma de poder, ni siquiera el poder estatuido por la comunidad letrada; el poeta es un “infeliz” (1969:74), un “intocable” (1969:75), su lugar es el del paria exterior a todas las clases. Esta caracterización invierte el sentido de la aspiración de la poesía moderna a la alteridad: esta ya no se concibe como la novedad absoluta o el decir sagrado, sino que se realiza como exterioridad respecto de los discursos y del poder instituido, ubicada no en un afuera absoluto —lo que sería otra forma de sublimidad (Rojas 2001:33)— sino, más bien, en un camino oscilante (Foxley 1995:31) a través de los intersticios que se abren entre uno y otro discurso dominante:

Su camino es el de la cuerda floja, pero siempre ha sido prudente: transita con pie de plomo entre uno y otro extremo de la noche. No zigzaguea, porque está borracho (1969:74).

Sé que grandes problemas tiene al mundo ocupado como a una letrina. Lo harán estallar, la mierda llegará al cielo, y no me obstino. Esta no es más que una acotación en sordina, una mera idea que da su paseíto nocturno, despavorido, entre uno y otro basural (1969:76).

La marginación del poeta alcanza, en la descripción del texto, ribetes paranoides. La incapacidad para tratar con las palabras como herramientas de comunicación y la exigencia de distanciarse de los discursos de poder arrojan

---

<sup>6</sup> *Cfr.* Los comentarios de Enrique Lihn respecto de cierto episodio protagonizado por Braulio Arenas durante el régimen militar. 1997. 232-234.

al poeta a una soledad angustiosa, “carece de sentido del humor”, “lo eriza el exceso de familiaridad” (1969:64). Esta soledad no se corresponde, sin embargo, con cierta estética espiritualista de la incomunicabilidad, cuyo origen se remonta a los *Diarios* de Pavese (1992), y que fuera explorada cinematográficamente por Antonioni. Se trata de una condición existencial, casi carnal, que se compara con la del anacoreta, ante quien el mundo y el otro aparecen como fantasmas peligrosos, simulacros de una felicidad inalcanzable en este orden de cosas. La marginalidad del poeta se acerca peligrosamente a la alienación: la opacidad del lenguaje que nos dificulta la comunicación, esa fascinación impotente que es el reverso de la fascinación demiúrgica de la vanguardia o del onirismo desatado, incapacita para acceder al otro. El Eros que se ha vaciado sobre el lenguaje en la sublimación, al descubrirse impotente, reaviva el temor a la castración —la “desgarradura” (1969:75)— transmutado en la pérdida absoluta del contacto con el otro debido a la impotencia del lenguaje-órgano/falo simbólico (Kriteva 1999:151):

Él es un fraile, él es un fraile. Dondequiera que vaya estarán el gran desierto, las tentaciones. Nunca seres de carne y hueso a los cuales estrecharse en los momentos cruciales: eyaculación, ternura, muerte, nada más que fantasmas obscenos o los ausentes que le duelen o el mundo entero dejándolo pasar como un intocable (1969:74-75).

La castración-impotencia es el resultado del proceso de subjetivación, de la Ley, el poder social institucionalizado. El poeta —marginado y marginal— es sólo un residuo de sí mismo, materia desechable en el orden mundano, el orden del poder y de las relaciones sociales: “Objeto para los demás de uso efímero” (1969:75). La escritura se concibe, entonces, como rescate de los residuos, operación de reciclaje que intenta reconstruir una subjetividad evanescente, en fuga perpetua, que así puede escapar a las fijaciones castradoras de la Ley. Contra el sujeto omnipotente, el burgués productor autónomo —implícito en la poética moderna— Lihn esboza un sujeto en proceso, que resiste a la heteronomía social y a la castración por los múltiples dispositivos subjetivadores que también han encarnado —como una herencia indeseada— en el lenguaje que el poeta usa para hacer su cuerpo-obra, interminable como la travesía de este sujeto permanentemente descentrado:

Sujeto a todos los vértigos, a todas las náuseas, a todas las desgarraduras del sujeto. Sujeto a la antigua: educación religiosa, amor y odio a la familia, miedo a la vida, ideas fijas, obsesiones, alucinaciones. No es raro que haya elegido esta profesión, escribiente. Bajo el peso del mundo me desgrano, así parezco soportarlo mejor. Me

escribo con minúscula, a renglón seguido, cada palabra es un obstáculo, etc. Casi todo lo que soy está por hacer (1969:75).

“Cada palabra es un obstáculo”. He aquí la paradoja del lenguaje: es la materia que permite la producción poética, pero que, también, instituye al sujeto en su dependencia del discurso social, se ofrece como objeto de deseo, pero se resiste al deseo, causa tanto goce como dolor e impotencia. La salida, si es que existe, es el trabajo de la escritura como descentramiento del lenguaje social; escritura como lenguaje-impotente que se opone (pero que, a su vez, trabaja desde) al lenguaje-poder. En la contratapa del poemario, Lihn menciona una “dialéctica de la nulidad y el poder” como mecanismo ambivalente de desazón y gratificación que se encuentra en la base de la relación establecida con el lenguaje en el momento de la creación de los textos. La capacidad de “escribirlo todo”, es decir, de disponer del lenguaje como una materia femenina, pasiva, que se deja hacer al arbitrio del sujeto, pero también la conciencia de “ese silencio que amenaza a todo discurso desde dentro”. Escritura dislocada, escritura de la imposibilidad de la escritura como piel transparente que deje ver tras de sí, o en sí misma, el resplandor del sentido. Antes bien, lo que la escritura poética hace ver es el reflejo del propio poeta, sus contradicciones, su mortalidad (Rojas 2001:33). Narcisismo de la escritura, narcisismo horrorizado del poeta que se enfrenta a sus miserias en este espejo oscuro que exhibe lo que debiera permanecer oculto, pues ofende a la Ley (al ideal del poeta demiurgo-pequeño dios), escritura impotente que, al exhibir impudicamente su impotencia, se arriesga a la obscenidad:

Digo poeta, porque la palabra me suena a cosa vieja y gastada, casi como un insulto. Con esta trompeta rota nada puede anunciarse, ningún juicio. Servirá, a lo sumo, para descargar los pecados de un testigo de Jehová: la obscenidad del alma (1969:77).

La trompeta rota de la poesía es, desde el punto de vista de la Ley —y, por lo tanto, desde el punto de vista de quien se identifica con la Ley—, escritura obscena y delirante. Tanto más obscena cuanto el poeta mendicante se escribe a través de los residuos que ha tomado de la palabra social, ya no gracias a una inspiración poética que viene del más allá, ni a una idea única que se quiera comunicar, sino en la ausencia de pensamiento como condición de la creación: “Hay cabezas como esta. Deshabitadas y, en ellas, cierto tipo de pájaros, cucarachas...” (1969:76). Es decir, el devenir de una pulsión —pulsión de escritura, deseo del lenguaje— que engendra poemas como fantasmas, animales obscenos, marcas o huellas en el devenir miserable de este sujeto desengañado del poder de la poesía:

El poeta hablará de los animales que no figuran, por pudor de la belleza, en la leyenda de Orfeo. Y ellos, lejos de escucharlo, anidarán en él, serán parte de la obscenidad de su alma, de su trompeta. Todo es intolerable (1969:77).

El poeta en el margen; un Orfeo incapaz de hacerse oír por las fieras, víctima de animalejos que lo habitan como parásitos, así como la escritura habita el habla cotidiana y se alimenta parasitariamente de ella, citándola, transformándola, descontextualizando el discurso del poder, en fin, reciclando el lenguaje de la comunidad una y otra vez. El parásito es la imagen de lo marginal por excelencia, criatura despreciable que no tiene más vida que la que logra extraer de otro, se alimenta de los desechos e, incluso, del organismo de su anfitrión; es improductivo y, muchas veces, vector de enfermedades. Parásito es, también, el ruido que interrumpe o dificulta la comunicación, interferencia o redundancia que, paradójicamente —en tanto corta o distorsiona el sentido— abre la posibilidad de una ruptura creativa basada en el malentendido y en el montaje (Ulmer 2002:149ss). El parasitismo de la escritura es, con todo, una afirmación de la vida, un intento por montar el *collage* que es el sujeto, succionando el poder al lenguaje. Los poetas son, entonces, parásitos que viven sus escasas existencias a contrapelo en la economía de los grandes relatos históricos, residuos inútiles que sólo permanecen en tanto habitan fuera del foco de atención y sólo se vuelven visibles cuando el poder (las editoriales, los centros de conocimiento, las academias, la crítica, etc.) lo requiere

¡Sólo que —individuos de mi especie— el derecho a la inutilidad ha cambiado de precio! Si pudiéramos darnos el lujo de extinguirnos. La Historia, en cambio, nos economiza. Para los gastos menudos. Al nivel de los restos (1969:76).

En los párrafos finales del texto se retoma la apelación al objeto del deseo como objeto de la escritura. El poeta da cuenta de su incapacidad para conciliar su escritura con el objeto deseado, que bien puede ser la amada real y concreta o —como hemos sugerido— la poesía personificada. La escritura es una búsqueda, un deseo insatisfecho, pero también el riesgo de la pérdida definitiva, de la separación irremediable a la que el poeta se siente arrojado como consecuencia de su debilidad constitutiva. Cristo en la cruz se queja del abandono del Padre (la Ley, otra vez); en su agonía: el poeta —Cristo invertido— en su agonía miserable reconoce que él es quien ha dejado el espacio seguro y gratificante del Eros materno simbolizado por la fascinación

del lenguaje (Blanchot 1969:26-27). Sabe, también, que la separación definitiva significaría el quiebre del orden simbólico, el poeta arriesga un paso en la locura:

No logro que ni una sola palabra se te parezca en lo más mínimo. Y para ponerte aquí, por tu nombre tendría que sacar fuerzas de todas mis flaquezas, prepararme para lo peor que una palabra pueda hacernos. No puedo decir que no te haya abandonado. Tendría que gemir, en realidad, en ningún huerto de los olivos como no fuera el huerto de la casa de los olivos, los olivos es la calle del manicomio (1969:77).

Ciertamente, la alternativa que ha tomado el sujeto textual no es la locura, sino la aceptación del fracaso y el trabajo de la escritura (Kristeva 1999: 140-141), pero ello no se verifica directamente en el interior del texto, sino sólo cuando lo tomamos en su integridad como un “escupitajo en la escudilla”; es decir, como sublimación de la crisis en la materialidad de la palabra impresa y —por lo tanto— como una forma de objetivar la angustia y sacarla de la escena consciente, como a un excedente molesto. La negatividad del deseo (pulsión de muerte), vuelta narcisísticamente contra el propio sujeto al constatar la impotencia de la palabra poética, se desplaza hacia el trabajo de la escritura, hacia la puesta en obra del lenguaje que —a pesar de todo— sigue siendo, de un modo irónico o distorsionado, poesía.

El texto se cierra haciendo cuenta de sí mismo como un episodio ominoso, un lamento injustificado que sólo hace patente la mala conciencia del poeta, su aparente costumbre de dudar de sí mismo y dejarse llevar por la desesperanza de un modo neurótico que sólo contribuye a reforzar su inseguridad constitutiva: “A un año de distancia, ¿qué he ganado con ello fuera de perfeccionarme en la culpabilidad?” (1969:77). Este “talento” no es exclusivo del poeta, sino, más bien, un rasgo de la cultura contemporánea. “Se cultiva a escala mundial”, hasta el punto de que llegará un momento en que el propio poeta deberá “bajar los ojos en señal de abyección”, es decir, ya no un escupitajo, sino el abatimiento y el desprecio por partida doble: desprecio del mundo y desprecio de sí mismo. La opción por la escritura se hace, entonces, al precio de una identificación (transitoria) con el orden de la Ley, que impone al discurso de la crisis un comentario desde el discurso social: el poeta asume su marginalidad como una lamentación injustificada, un lapsus de mala conciencia que, en cuanto se escribe, exhibe lo que debiera permanecer oculto a las miradas del público. Escritura obscena, por lo tanto, escritura al fin, en tanto escribir es rebelarse contra el orden de la Ley y representar lo

irrepresentable: el deseo y el goce, las marcas (animales-grafías obscenas) que dejan sobre la hoja en blanco de la piel:<sup>7</sup>

Todas mis justificaciones no son más que otros tantos argumentos en mi contra. Ya me lo dijo un amigo de paso en una maldita esquina del boulevard Saint Michel. Le pareció que una lagartija me recorría el cuerpo. Era mi mala conciencia. Sumarle ahora el muro de los lamentos es algo rayano en la obscenidad. Es lo que hago (1969:78).

### III. ¿UNA POÉTICA POSMODERNA?

La crítica ha destacado (Foxley 1995:29ss; Zapata 1994:230ss.) cómo la escritura de Lihn posee rasgos que la distancian o que se afirman críticamente ante los valores y discursos predominantes en la cultura moderna: el descentramiento del sujeto, la rememoración o reciclaje de los discursos excluidos por el poder, el distanciamiento irónico de los relatos fundadores de la cultura occidental, el fragmentarismo, etc. Si, a su vez, se examina la contraposición explícita entre la visión del poeta y el oficio poético que aparece en el texto que hemos interpretado y aquella esbozada desde el romanticismo que, según hemos sugerido, se traspasa a Latinoamérica a través de la figura paradigmática de Vicente Huidobro, es posible afirmar que —por lo menos en este punto— Lihn se sitúa en un espacio distinto de aquel delimitado por las categorías estéticas de la modernidad. El poeta como un ser marginal, un sujeto dislocado que se resiste a la subjetivación a través de la escritura; la poesía como una palabra impotente, residual, que no alcanza a colmar las expectativas del deseo, sino a costa de devenir otra cosa que ella misma: escritura irónica, obscena, que se alimenta de los desechos de la palabra social. Todos los elementos que surgen de nuestra lectura esbozan una imagen muy diferente del genio creador, cuya demiurgia se empina hasta proporciones divinas para crear un lenguaje absolutamente nuevo.

Se ha señalado cómo la condición de la poesía en la cultura posmoderna es la de rendir cuentas del ocaso del lenguaje, es decir, del debilitamiento de su capacidad para representar la realidad, mientras emerge su capacidad para presentar el silencio, el vacío ontológico o la indecible mortalidad como el lugar desde el que surge la palabra.<sup>8</sup> Experiencia que se

---

<sup>7</sup> Para la discusión sobre la distinción entre placer y goce, en el contexto de una crítica literaria que se sirve libremente del utillaje conceptual del psicoanálisis, remitimos a Roland Barthes. 2000. 33-36.

<sup>8</sup> Cfr. Gianni Vattimo. 1992. *Heidegger y la poesía como ocaso del lenguaje*. 67-84 y 1986. *El quebrantamiento de la palabra poética*, 61-71.

verifica en el texto de Lihn en tanto describe el descubrimiento de la poesía como un decir débil o impotente, privado de sentido, que se articula desde los márgenes de la representación y de la sociedad. La disyunción de instancias enunciativas (primera y tercera personas gramaticales), que indican tanto la disociación del sujeto como el devenir del propio texto —un espacio de montaje de discursos heterogéneos, también, corresponde a las caracterizaciones de la formulación posmoderna del arte, que se tematiza desde la disociación esquizofrénica de lenguaje y realidad (Jameson 2001:46-52). Por último, la afirmación de lo marginal y de la dimensión parasitaria de la escritura —como cita o injerto desde y en los discursos de la cultura— así como también el carácter residual del sujeto, que deviene tal en el intersticio remanente entre los dispositivos de subjetivación y la resistencia (débil) del deseo, definen el ámbito típicamente posmoderno de la experiencia literaria, en el que la interioridad del escritor se define por el plegamiento o invaginación del lenguaje en ciertos puntos del texto social (Ulmer 2002: 125-163).

La crítica velada al posicionamiento de los poetas en las esferas del poder y el ascetismo que se impone como consecuencia necesaria de una soledad relativamente autoimpuesta, remiten igualmente a un cuestionamiento del lugar de la poesía, o de la literatura en general, respecto de las condiciones de producción en la sociedad contemporánea. El escritor ha perdido el prestigio social que se le arrogara desde el Romanticismo, ya no es el educador de los pueblos ni la conciencia crítica de los oprimidos; es un productor casi artesanal, al margen de la economía de los grandes discursos (Barthes 2000:39), siempre seducido por la tentación de venderse a un poder y —por lo tanto— de abandonar la autenticidad supuesta por la conciencia de la impotencia de la escritura. Esta autenticidad se consigue a fuerza de ironía, incluso contra sí mismo. En la encarnación de este desencanto se juega la posibilidad de la escritura en una posmodernidad tan vacía de sentido como pululante de sucedáneos de aquel. El “escupitajo” de Lihn no se ofrece como un calmante, ni siquiera como el deleite efímero de ciertos juegos de palabras que hoy se transan en el mercado poético. Más bien, es un arrebatado de lucidez que nos recuerda que, a pesar del fracaso —o desde un fracaso bebido hasta las heces—, la escritura persiste en la búsqueda de sí misma.

*Universidad de las Américas\**  
*Facultad de Humanidades y Arte*  
*Avenida Manuel Montt 948*  
*Santiago de Chile*  
*kristov.cerda@gmail.com*

## BIBLIOGRAFÍA

- ANZIEU, Didier. *El cuerpo de la obra*. México: Siglo XXI, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1969.
- BARTHES, Roland. *El Susurro del Lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.
- \_\_\_\_\_. *El placer del texto y Lección Inaugural*. México: Siglo XXI, 2000.
- CODDOU, Marcelo. “A la verdad por lo imaginario”, en *Veinte Estudios sobre la Literatura Chilena del Siglo XX*. Concepción: Ediciones del Maitén, 1989. 147-168.
- GARCÍA, Antonio y Hernández, Teresa. *La Poética: Tradición y Modernidad*. Madrid: Síntesis, 1994.
- FOXLEY, Carmen. *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago de Chile: Universitaria, 1995.
- JAMESON, Frederic. *Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Trotta, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Sentido y sinsentido de la Rebeldía*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- LIHN, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago de Chile: Universitaria, 1963.
- \_\_\_\_\_. *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago de Chile: Universitaria, 1969.
- \_\_\_\_\_. *El circo en llamas*. Santiago de Chile: LOM, 1997.
- PAVESE, Cesare. *El oficio de vivir*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- PIZARRO, Ana. *Sobre Huidobro y las Vanguardias*. Santiago de Chile, 1994.
- ROJAS, Waldo. *Poesía y Cultura Poética en Chile*. Santiago de Chile, 2001.
- ULMER, Gregory. “El objeto de la poscrítica”, en Foster, Hale (Ed.), *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2002. 125-163.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Más allá del Sujeto*. Barcelona: Paidós, 1992.
- ZAPATA, Juan. *Enrique Lihn: La imaginación en su escritura crítico-reflexiva*. Santiago de Chile: La Noria, 1994.