

**«LA RESURRECCIÓN DE LA CARNE PUEDE ESPERAR»:  
PARA UNA RELECTURA SITUADA DE CINCO POEMAS DE  
ENRIQUE LIHN<sup>1</sup>**

«THE RESURRECTION OF THE FLESH CAN WAIT»:  
FOR A SITUATED REREADING OF FIVE POEMS BY ENRIQUE LIHN

**ANDRÉS FLORIT CENTO**

Pontificia Universidad Católica de Chile  
aafiorit@uc.cl

**Resumen:** En este artículo propongo revisar cinco poemas de Enrique Lihn, escritos en 1980, en relación a un caso específico de violaciones a los derechos humanos ocurrido durante la dictadura militar, que ha sido motivo de recientes rememoraciones. El objetivo es desentrañar el testimonio —en tiempo real y desde el plano de lo imaginario— que estos textos pueden ofrecer de la situación en que fueron concebidos y que hasta ahora no ha sido atendido en las lecturas que se han hecho de ellos. Publicados originalmente en la antología *Ganymedes/6*, sexto título del sello fundado por David Turkeltaub en Valparaíso en 1978, los poemas serían incluidos luego en los libros *Derechos de Autor* (1981), *Pena de extrañamiento* (1986) y *La aparición de la Virgen* (1987).

**Palabras clave:** Poesía chilena; dictadura militar; derechos humanos; memoria; censura.

**Abstract:** In this article I propose to review five poems by Enrique Lihn, written in 1980, in relation to a specific case of human rights violations that occurred during the military dictatorship, which has been the subject of recent remembrances. The objective is to unravel the testimony—in real time and from the level of the imaginary—that these texts can offer of the situation in which they were conceived and that until now has not been addressed in the readings that have been made of them. Originally published in the anthology *Ganymedes/6*, the sixth title of the publishing house founded by David Turkeltaub in Valparaíso in 1978, the poems would later be included in the books *Derechos de Autor* (1981), *Pena de extrañamiento* (1986) and *La aparición de la Virgen* (1987).

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) / Subdirección de Capital Humano / Beca de Doctorado Nacional 2022 - 21220262.

**Keywords:** Chilean poetry; military dictatorship; human rights; memory; censorship.

*Recibido: 12/05/2024. Aceptado: 21/10/2024.*

## Introducción

A mediados de 1980, el poeta y editor David Turkeltaub decidió emprender la publicación de una panorámica de poesía chilena actual y le solicitó a una veintena de poetas sus textos más recientes. Dieciséis respondieron a la invitación y más de la mitad con poemas escritos durante el segundo semestre de ese mismo año. El resultado fue *Ganymedes/6*, sexto título publicado por el sello fundado en Valparaíso en 1978. El volumen, ilustrado por dibujos también recientes de Nemesio Antúnez, apareció a fines de 1980 e incluyó cinco textos inéditos de Enrique Lihn: «Migratorios», «Alicia en el país de las pesadillas», «Que los muertos no entierren a sus muertos», «Los peregrinos de Emaús» y «La disputa». Se trata de un conjunto unitario, titulado *Restricción de los desplazamientos nocturnos*, que posteriormente se publicaría sin ese título, de manera íntegra o parcial, en la revista mexicana *Vuelta* y en los libros *Derechos de Autor* (1981), *Pena de extrañamiento* (1986) y *La aparición de la Virgen* (1987).

Cada uno de estos cinco contextos incide en el sentido de los poemas: si en *Ganymedes/6* Lihn ocupa un lugar crítico dentro del panorama, posicionándose de manera singular respecto a poetas mayores y menores que en Chile ignoran o atienden las circunstancias políticas a su manera, en la revista *Vuelta* estos textos pueden ser leídos como el testimonio de un poeta latinoamericano que ofrece su mirada política desde el ‘exilio interior’ chileno para reclamar la atención de la intelectualidad en el extranjero; a su vez, en *Derechos de Autor* los poemas entran en relación con otros recortes poligenéricos de su propia obra, dentro de un compilado que abarca un periodo de doce años, entre 1969 y 1981; allí son una pieza más de un rompecabezas que tiene diversas aristas políticas, legibles en su insistencia y su intermedialidad. Luego, en *Pena de extrañamiento*, se incluyen cuatro poemas de la serie, que conforman una suerte de epílogo político-situado dentro de un libro heterogéneo, donde predominan los poemas ‘de paso’, a partir de anotaciones de viaje. Y el quinto poema de *Ganymedes/6*, no

incluido en el libro anterior, se suma a *La aparición de la Virgen*, donde apoya la parodia de esos sospechosos éxtasis místicos protagonizados por un menor en Peñablanca a mediados de los 80.

Los poemas de Lihn en *Ganymedes/6* han sido leídos, fundamentalmente, en relación con los dos últimos conjuntos mencionados, de manera casi exclusiva, omitiendo sus contextos anteriores.<sup>2</sup> Este artículo revisará los poemas atendiendo, sobre todo, las circunstancias de su escritura y su circulación inicial, dentro de las tres primeras publicaciones que los recogen, con el fin de establecer otros correlatos políticos que hasta ahora no han sido explorados.

David Turkeltaub contribuye a contextualizar el momento que busca documentar con esta publicación en la nota introductoria a *Ganymedes/6*: si en 1978, al fundar el sello editorial, le sorprendía «la escasez de publicaciones de poesía: apenas cinco títulos en el último lustro. Las revistas y los juegos brillaban igualmente por su ausencia» (p. 6), en 1979 en cambio

<sup>2</sup> Así, por ejemplo, lo hace Óscar Galindo en su artículo «Dos libros de la realidad. *El Paseo Ahumada* y *La aparición de la virgen* de Enrique Lihn»: «Escritos desde ‘el país de las pesadillas’, definición del escenario represivo de uno de sus más notables poemas políticos: ‘Alicia en el país de las pesadillas’ (*Pena de extrañamiento*, 1986: 53). *Aunque posterior a El Paseo Ahumada* el poema sirve alegóricamente para denunciar la represión dictatorial» (2005, p. 255, énfasis añadido). También Matías Ayala, en su libro *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*, de 2010, escribe que, a diferencia de *El Paseo Ahumada* y *La aparición de la Virgen*, cuya «fuerte ligazón con la situación» deriva en un discurso poético que puede parecer «demasiado explícito», «los poemas ‘políticos’ que se hallan al final de *Pena de extrañamiento* son quizás los mejores de Lihn: más controlados, sucintos y certeros» (p. 139). Dentro de los seis poemas finales de *Pena de extrañamiento* hay cuatro de *Ganymedes/6*: «Los peregrinos de Emaús», «Alicia en el país de las pesadillas», «Migratorios» y «La disputa».

Por su parte, Arriagada Zubieta menciona este grupo de poemas en su artículo dedicado a la dimensión política de *Pena de extrañamiento*, argumentando que «es en aquellos poemas finales donde se juega la politicidad del libro, y que hasta el momento no han sido puestos en relación con el resto del conjunto por quienes han comentado esta obra» (2023, p. 287), aclarando en nota al pie que «Esos poemas son ‘De lo mismo’, ‘Los peregrinos de Emaús’, ‘Alicia en el país de las pesadillas’, ‘Migratorios’, ‘La disputa’ y ‘Disparan en la noche’» (p. 287).

A su vez, el poema «Que los muertos no entierren a sus muertos» es incluido, con variantes, en *La aparición de la Virgen* (1987) y Christopher Travis, en su libro *Resisting alienation. The literary work of Enrique Lihn*, de 2007, lo lee solamente en relación a este nuevo contexto. También sucede esto en la antología *La aparición de la Virgen y otros poemas políticos*, de 2012, que estuvo a mi cargo. Allí se incluyen los cinco textos de *Ganymedes/6*, pero el orden cronológico del libro los considera parte de los corpus de 1986 y 1987, por lo que se ubican a continuación, y no antes, de la selección de *El Paseo Ahumada*.

aparecieron «una decena de libros, varias revistas que pasaron del segundo número y se celebraron concursos que premiaron poemas notables de los jóvenes» (p. 7). Ello lo impulsó a emprender esta publicación, «un enfoque a lo que están haciendo los poetas chilenos hoy» (p. 7). Ese *hoy* corresponde al séptimo año del régimen militar, que acaba de convocar a un plebiscito para aprobar ese mismo año una nueva Constitución. Turkeltaub adhiere a la postura —también defendida por Lihn— de que las circunstancias han dado lugar a respuestas literarias inesperadas:

Creemos no equivocarnos al sostener que la poesía chilena moderna es uno de los hechos literarios más importantes del mundo de habla hispana, *y que la actual situación del país ha estimulado en ella desarrollos imprevistos y aguzado su creatividad*. Nuestra editorial, que nació como una necesidad de documentar esta proposición, se enorgullece de ver confirmada en este volumen su línea de trabajo. (pp. 8-9, énfasis añadido)

Lo que se menciona cuidadosamente como «la actual situación del país» incluye la censura, que demanda aguzar la creatividad para eludirla y no ser requerido por los servicios de seguridad. En su artículo «Poesía chilena actual: Censura y procedimientos poéticos» de 1983, Juan Villegas sostiene que, a partir de 1973, «el poeta residente en el país se ha visto abocado a restricciones y limitaciones que, en muchas ocasiones, han silenciado las voces antiguas o les ha forzado a utilizar procedimientos por medio de los cuales el verdadero mensaje aparece disfrazado o disimulado» (p. 145). En 1979, Adriana Valdés ya había advertido esto en su artículo «Escritura y silenciamiento», donde propone que quienes realicen en el futuro lecturas acerca de la producción de este periodo tendrán que recurrir a una «curiosa especie de ‘filología’ contemporánea, a la recreación de una situación o de circunstancias: sin ello probablemente se quedarían sin dar cuenta de la totalidad del sentido de una obra» (p. 41), pues se trata de «una palabra escrita que incorpora las señales de su propio silencio. Para aclarar un poco o para repetir: una palabra que da cuenta de las circunstancias de silenciamiento en la cual fue escrita» (p. 41).

Esto es legible en los poemas de Lihn desde el que inicia la serie, «Migratorios», en el cual se atiende la situación de los exiliados sin mencionar ese término, con ambigüedad y amargura, formalizando la asfixia de quie-

nes permanecen en Chile:

Los transformistas emigran hacia las zonas templadas  
—plumas y mostacillas por barrer  
en la entrada del Opera—  
pero también se fugan los cerebros  
las prostitutas, los escépticos, la gente de bien  
que prefiere el silencio a la retórica  
jóvenes que prefieren la retórica al silencio y no se dejan persuadir por  
la obligación de envejecer  
en una eterna puerilidad  
ellos y otros que se nos escapan  
buscan en otras latitudes  
la irrestricción de sus desplazamientos nocturnos.  
(Lihn, 1981, «Migratorios», párr. 1)

Lihn habla colectivamente de la «fuga» de distintas personas que animan una diversidad social reprimida y «se nos escapan» hacia zonas donde no hay toque de queda y pueden caminar tranquilas por la noche, sin temor a ser detenidas. A pesar de que Lihn mantuvo una relación polémica con los exiliados, sugiriendo que en algunos casos salían del país sin que nadie los persiguiera,<sup>3</sup> en el poema hay otro tono, una melancolía dada por su calidad de testigo y sobreviviente en un lugar que deviene ‘pueblo fantasma’.

Dentro de los poetas que siguieron residiendo en el país tras el golpe, Enrique Lihn fue uno de los que tuvo que ajustar sus procedimientos para dar cuenta de lo que estaba pasando sin que recayeran sospechas sobre su trabajo. Su adhesión a una ‘poesía situada’, que no se confunda con ‘la música de las esferas’ sino que acompañe al individuo de situación en situación, como ya declaraba a fines de la década de 1960 (Fuenzalida, 2005, p. 38), lo llevó a distintas respuestas formales durante el régimen militar, el

<sup>3</sup> Por ejemplo, al conversar con el escritor mexicano Enrique Krauze en 1979, le dice: «“¿Cuál es el costo de lo que escriben los de afuera? Todos quieren hacer la gran novela del golpe” e inventar una epopeya que justifique su situación personal: “Corría la sangre por las calles”, escribe uno que no vio ni una mancha de sangre en su camisa y que salió, seguramente, para dejar a la esposa o burlar a los acreedores”. Yo le digo que la mayoría no puede volver, pero Lihn no concede que esa situación les confiera ninguna superioridad moral sobre los que padecen al régimen desde dentro, y mucho menos justifica el uso de ella para construir una literatura menor» (Krauze, 1979, «Chile, 1979: el exilio interno», párr. 4).

cual, según Óscar Galindo, acentuó su perspectiva crítica y política:

El desarrollo de una «poesía situada» permite en la escritura de Enrique Lihn un registro testimonial de carácter político, percibido como reflexión sobre la historia y sobre la realidad contingente. El problema no es solo una respuesta al régimen dictatorial vivido durante casi dos décadas, pues se trata de una preocupación presente en la poética lihniana desde *Poesía de Paso*, pero ciertamente se acentúa en su poesía producida en este periodo. (2003, p. 197)

A pesar de que durante toda la dictadura hubo represión y persecución política constantes contra personas opositoras, al ser un periodo tan extenso (casi dos décadas, como dice Galindo) se vuelve necesario precisar distintos momentos y énfasis dentro del periodo dictatorial para una adecuada recreación de las circunstancias de producción literaria y artística. Esto facilita, como sugería Valdés en 1979, una mejor comprensión de los sentidos de esta producción, cuya lectura se enriquece al ser contrastada con la situación particular de la que da cuenta.

### **El país de las pesadillas**

En 1980 no se vislumbraba el entusiasmo que, tres años más tarde, animaría a la oposición durante el despliegue de las primeras protestas públicas contra el régimen. Seguía siendo la versión más sofocante del «país de las pesadillas» en el que Lihn sitúa a la popular<sup>4</sup> Alicia de Lewis Carroll:

En el país de las pesadillas, la pobre Alicia  
no tuvo ocasión de experimentar con su lógica:  
empequeñeció realmente al disminuir de tamaño  
La espantosa reina de corazones era allí un cero a la izquierda  
el terror, la otra cara de la apatía

<sup>4</sup> Hay una amplia presencia de la obra de Lewis Carroll tanto en la poesía chilena (Jorge Teillier, Juan Luis Martínez y otros) como en la cultura popular, desde la película animada de Walt Disney de 1951 que se basó en los libros sobre Alicia. Vale la pena mencionar, en este contexto, la coincidencia de un tema de la banda argentina Serú Girán, “Canción de Alicia en el país”, lanzado también a fines de 1980, en el que Charly García acude a la misma historia para referirse de manera velada a la dictadura argentina.

embotaba el ingenio en lugar de constituirlo  
y, a sus espaldas, un espejo roto por el que era imposible regresar,  
la abandonaba a siete años de mala suerte  
en el mundo del divorcio de la poesía y del absurdo  
(porque hay delirios prosaicos).

La niña, que por su nueva situación no lo era, llegó a una madurez precoz  
pues hasta ahora no había visto los barrios pobres de Londres  
de los comienzos de la era industrial, ni los prostíbulos ni los hospitales  
en que hacen cola los agonizantes  
Eso y otras insuficiencias londinenses fue lo que vio ahora en un país  
subdesarrollado  
y salvadores de salvadores de la patria, inútiles como el rey  
o fascinados como la reina por la decapitación  
Charcos de sangre en lugar de rosas pintadas de rojo

Escribió un diario del que fue despojada cuando la arrastraron a la  
violencia a la tortura.

Cabe constatar que, en 1980, los «siete años de mala suerte» calzan de manera exacta con el presente de la dictadura, tras el golpe que quiebra el espejo: ese verso, leído en el libro de 1986, tiene una resonancia alegórica distinta, pues al ser publicado sin fecha en *Pena de extrañamiento* pierde su correlato histórico preciso. El «país de las maravillas» de Alicia se revierte en el de las «pesadillas» de Lihn, manteniendo la misma cantidad de sílabas; allí el absurdo y la poesía que Carroll une en su obra, se divorcian para dar paso a un delirio prosaico, violento, en un país subdesarrollado, dominado por gente inútil o fascinada, como la reina de corazones, por la decapitación: la «pobre Alicia» pierde la inocencia y no tiene posibilidad de experimentar, pues «el terror, la otra cara de la apatía / embotaba el ingenio en lugar de constituirlo»: aquí se alude a la misma «apatía que nos ha frecuentado desde el 73» (Lihn, 2020, p. 109) que menciona el autor en una intervención posterior, de 1983, a propósito de una variación esperanzadora en el contexto.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Las protestas multitudinarias que se desencadenan tras el paro convocado por los trabajadores del cobre en mayo de 1983 cambian el contexto de enunciación, transformán-

Pero en el poema, la historia se escribe en pasado, es decir, el hablante da cuenta de hechos consumados, de una historia inactual que elude la ‘deshistorización’ del régimen, dando testimonio de lo que este quiere borrar: los «charcos de sangre en lugar de rosas pintadas de rojo» y ese final brutal, en el que Alicia «escribió un diario del que fue despojada cuando la arrastraron a la violencia / a la tortura». La alegoría permite enlazar la contingencia política y retórica, marcada por «salvadores de salvadores de la patria», a una temporalidad más amplia, tanto en términos históricos como culturales; a la vez, deja registro y memoria del terror, sin tener que glosar los hechos: ‘deshistoriza’ la circunstancia, como dice Juan Villegas, quien describe el procedimiento de crear

un mundo esencialmente acosador cuyos factores negativos no apuntan necesariamente a la realidad chilena inmediata, pero que el lector intencionado entiende como alusión directa. . . . El procedimiento, aunque puede oscurecer el mensaje directo, implica en potencia la posibilidad de obviar y trascender la limitación implícita en la necesidad del lector cómplice. Es decir, la deshistorización de la circunstancia del poema lo proyecta a situaciones universales. Permite, a la vez, la lectura de los textos en dos niveles interpretativos. El tema del toque de queda, por ejemplo, sirve de motivo recurrente en algunos poemas recientes de Enrique Lihn. Veamos el caso de «Los peregrinos de Emaús» . . . Aunque el poema adquiere toda su posible significación con la colaboración de un lector cómplice y el conocimiento del referente real —el toque de queda—, su trascendencia y capacidad comunicativa proviene de la proyección de una situación inmediata a un estado de cosas más general. El hablante logra crear una imagen del mundo en que hay seres humanos

---

dose en «un hito en la lucha contra la dictadura, abriendo el ciclo de luchas y protestas que culminó en 1986, dando paso a la fase de transición pactada» (López, 2021, párr. 9). Lihn escribe sobre este fenómeno en tiempo real: «Sea como fuese en los últimos tiempos, se advierte con sorpresa y entusiasmo cómo se manifiesta, se fortalece y se educa la voluntad de oponerse pública y masivamente al régimen imperante —algo que habría resultado inaudito hace dos o tres años, hasta hace un año atrás. Este fenómeno, que queremos apoyar y al que hemos prestado alguna colaboración, es el acicate de nuestra esperanza y el antídoto de la desesperación y el desaliento o de la apatía que nos ha frecuentado desde el 73». (Lihn 2020, pp. 108-109, énfasis añadido). Este cambio de contexto permite un cambio de estrategia textual en la obra de Lihn, como ha señalado Gloria Favi (1992, p. 91), que se materializa en obras como *El Paseo Ahumada*, de 1983, que critica abiertamente el nuevo modelo económico y está menos ‘silenciada’ por la censura. Un libro así hubiera sido impensable apenas un par de años antes.



acosados, sin los derechos que otros poseen —recorrer las calles por la noche, por ejemplo—, y que pese al temor, se disponen a rebelarse. (pp. 148-149)

Juan Villegas es uno de los pocos que lee políticamente la serie de poemas de *Ganymedes/6* antes de su inclusión en libros posteriores; observa con atención el procedimiento evasivo de Lihn, que demanda una lectura cómplice y atenta a las alusiones veladas, propio de un momento en el que la censura es más fuerte, como lo era a inicios de la década de 1980. Un contexto distinto al de 1986, tras años de manifestaciones masivas y reportajes de denuncia en la prensa de oposición.

La figura de Alicia retornaría en el libro *Al bello aparecer de este lucero* (1983), donde al final de uno de los poemas amorosos del libro, Lihn escribe: «Disminución de Alicia al ir creciendo / al otro lado de un espejo roto / en el país de Nada y Nunca Más / reverso exacto de esas maravillas» (1997, p. 164). Aquí, el 'Nunca Más' antecede los trabajos de la memoria posdictatoriales; es una constatación en tiempo real del horror, la devastación y la antiutopía, el *No Future* que no se puede soslayar ni siquiera en el espacio amoroso.

En el caso del poema «Los peregrinos de Emaús», citado por Juan Villegas, el referente al que alude no es solo el toque de queda, sino principalmente el terror ante quienes no necesitan acatar esa restricción y sí están autorizados a circular de noche, es decir, militares y agentes de la policía secreta que ingresan de madrugada a las casas a arrestar opositores:

Quiénes son los que pasan, del otro lado del muro  
Por qué esa libertad en sus desplazamientos nocturnos?  
Si fueran ángeles no les abriría la puerta  
Si animales de mi misma camada les estaría reservado  
el terror de oír a otros desplazarse en la oscuridad  
como los lobos que acuden a dormir junto a la majada  
Tendrían que atravesar los muros sin tocarlos  
para hacernos creer en su identidad celestial  
Pero lo cierto es que si se detienen aquí  
será para desfondar esta puerta a patadas.  
(Lihn, 1981, «Los peregrinos de Emaús», párr. 1)

En el poema, la autoridad 'celestial' de quienes se desplazan libremente

de noche es motivo de terror e incredulidad; solo cabe esperar que no se detengan frente a la propia puerta. El intertexto bíblico es, al mismo tiempo, una intertextualidad refleja con el poema anterior de la serie, «Que los muertos no entierren a sus muertos», el más extenso y el único fechado al pie, el 11 de agosto de 1980, día relevante para el contexto que se abordará hacia el final del artículo. Los peregrinos bíblicos son los discípulos que se encuentran en la calle con Jesús tras la crucifixión y tardan en reconocerlo, cuando ya ha resucitado. Dicha crucifixión se menciona en el poema anterior, que también interactúa con escrituras bíblicas. La primera estrofa dice:

Que los muertos entierren a sus muertos ya no es un imperativo evangélico  
Eso se dijo quizá cuando en vísperas de la Redención  
el peso muerto de la tradición aconsejaba ese operativo  
En el día de hoy la metáfora resulta confusa  
pues la Iglesia no puede delegar en los sepultureros del más allá  
la responsabilidad de enumerar y reconocer los cadáveres  
La frecuentación de la morgue es tarea de Cristo  
La resurrección de la carne puede esperar, pues ahora se trata de la exhumación de la carne  
y Cristo se interpone entre la fosa común  
y esos cuerpos desclavados a prisa de cruces anónimas  
Golpea a las puertas del laboratorio médico-legal  
Toma nota de los estigmas y moviliza a sus abogados  
No ya ángeles y discípulos, abogados con sus maletines de mano  
y anteojos cromáticos para no ser reconocidos en las calles por los entusiastas del Gólgota.  
(Lihn, 1981, «Que los muertos no entierren a sus muertos» párr. 1)

La cita del conocido pasaje bíblico en que Cristo responde «Deja que los muertos entierren a sus muertos», ante la súplica de un hombre que, antes de seguirlo, quiere enterrar a su padre y despedirse de los suyos, adquiere otro sentido al contrastarla con el contexto represivo chileno: Lihn alude veladamente al trabajo de la Vicaría de la Solidaridad, organización ligada a la Iglesia que otorgaba «asistencia jurídica, económica, técnica y espiritual a las personas perseguidas por el régimen militar y sus familiares, además de defender sus vidas y buscar la libertad de los detenidos ... De forma paralela, esta institución se dedicó a recopilar información sobre torturas,

muertes y desapariciones de los perseguidos políticos, hechos que denunciaba en sus informes mensuales» («La Vicaría de la Solidaridad (1973-1992)», párr. 4-5).

La disputa por la interpretación política de las escrituras bíblicas no es nueva para Lihn, quien ya desde la década del 60 opone el sentido social y revolucionario de la figura de Cristo a las lecturas más conservadoras y literales de las clases dirigentes, gesto que continuaría en *El Paseo Ahumada* y en *La aparición de la Virgen*, de 1987, donde vuelve a incluir el poema «Que los muertos no entierren a sus muertos», con leves modificaciones. En este nuevo contexto lo lee Christopher Travis, acentuando que la parodia de Lihn no es un mero sacrilegio, sino que subraya la ‘apropiación indebida’ de la Virgen por parte de las autoridades ilegítimas:

The parody of religious claims regarding the Virgin’s apparitions or of the Gospel itself is not sacrilegious just to be sacrilegious. He makes reference to the Gospel: «Que los muertos entierren a sus muertos» [Let the dead bury their dead] but follows that «Ya no reza así el imperativo evangélico» [The evangelical imperative no longer goes like that] (16). Now the living are causing the burial of the dead, before their natural time has come. Religion can become crime in the hands of the corrupt. The implication is that the Virgin has been misappropriated by unworthy authorities. (2007, p. 231)

Este sentido dado por el nuevo contexto que acoge al poema, oscurece o atenúa, sin embargo, los sentidos anteriores de su escritura situada. Estas connotaciones circunstanciales se reactivan sobre todo al leer el texto dentro del libro *Derechos de Autor* (1981), donde se reproducen las versiones que Lihn publicó ese mismo año en la revista mexicana *Vuelta*, acompañadas de otros recortes con los que entran en relación. Antes de atender esas circunstancias y connotaciones, es bueno tener en cuenta la segunda y última estrofa del poema:

La Lengua de fuego —señal del Espíritu— no alumbra un futuro mejor:  
se ahoga humeando en el pasado  
como en el hueco de un brasero o en una estufa a parafina  
y cae sobre cabezas que no deben hablar lenguas  
al menos no con la imprudencia de los apóstoles  
Hay que retroceder a una época respetuosa de la identidad de los cuerpos

independientemente de la inmortalidad de las almas  
pues el alma no es inmortal en las circunstancias actuales  
O bien no es eso lo que importa sino prevenirse contra los torturadores  
anónimos  
y quienes no lo son, prevenirse  
contra los rigores de la crucifixión.  
(Lihn, 1981, «Que los muertos no entierren a sus muertos» párr. 2)

La 'identidad de los cuerpos', los 'torturadores anónimos', la 'exhumación', la 'morgue', el 'operativo', la 'fosa común', el 'laboratorio médico-legal', son vocablos del presente que tensan la aparente atemporalidad de un texto que comienza bajo la forma de una exégesis bíblica; son elementos testimoniales que ingresan al poema desde la prensa o la calle, transfigurados al plano de lo imaginario.

### «La situación de los secuestros de agosto»

*Derechos de Autor*, la obra autoeditada por Enrique Lihn a fines de 1981 que incluye los poemas de *Ganymedes/6*, es un anillado artesanal y misceláneo de 374 páginas no numeradas, compuestas a partir de fotocopias. Lihn lo llama de distintas maneras: cuaderno de recortes, álbum, muestrario, cajón de-sastre, e incluye diversas autorías:

Parte numerosa de los papeles que he reunido aquí tan como se sustancia un proceso, en una especie de memorándum, son de otros autores y están fotocopiados, como se verá, de los originales de esas notas, artículos, reseñas o ensayos, o de las publicaciones en que aparecieron. («Instrucciones para hojear este cuadeno de recortes», párr. 7)

En una nota de prensa publicada en diciembre de 1981 en la revista *Hoy*, Lihn es entrevistado sobre este trabajo y define la publicación como «una mezcla de prontuario y *curriculum*» (p. 60). Más allá del humor negro de la analogía, si la palabra *prontuario* se suma a la palabra *proceso*, quien habla no es solo un escritor 'ninguneado' que quiere reafirmarse, como han sugerido algunas lecturas de la obra: habla alguien que está dejando un registro impersonal de su tiempo, documentando un presente en el lenguaje. Ese registro no es, ni puede ser, explícito. En carta enviada el

23 de marzo de 1981 a su amigo Rigas Kappatos, conocida de manera póstuma, dice Lihn:

Supe que la CNI, la policía del señor Pinochet, había preguntado por mí al decano de mi Facultad, acusándome de haber escrito un poema contra el ejército y de que se me seguía un proceso. Se trata, con seguridad, de los versos que publiqué en una antología de *Ganymedes* (creo que la tienes). Lo más posible es que se valgan de esa acusación para expulsarme de la universidad; esto lo han hecho ya con decenas de funcionarios y profesores. (Sarmiento, 2001, p. 80)

Lo mismo le escribió el 20 de marzo del 81, en otra carta, a Pedro Lastra, confesándole que «una sesión de tortura —con perdón por la frivolidad— me vendría muy mal para el sistema cardíaco» (Brodsky, 2012, p. 66), aludiendo al infarto que había sufrido en España dos meses atrás: «Los censores saben leer —hay muchos civiles lectores de por medio— y el libro [*Ganymedes/6*] ha circulado bastante» (p. 66).

A pesar de estas aprensiones, pocos meses después decide fotocopiar los mismos poemas de *Ganymedes/6* para su reproducción en *Derechos de Autor*. Pero la versión que se reproduce en fotocopias no es la de *Ganymedes/6*, que ‘ha circulado bastante’, sino el mismo conjunto que, con el título más genérico de «Poemas», se publicó en la revista *Vuelta* de México en julio de 1981. En la revista, como ya se planteó, los poemas adquieren el sentido testimonial de una experiencia del ‘exilio interior’ por parte de un autor reconocido a nivel latinoamericano, que potencialmente puede llegar a lectores preocupados por la situación chilena en el extranjero.

A diferencia de otros recortes incluidos en *Derechos de Autor*, estos poemas fotocopados se leen con claridad, aunque sin aclarar su procedencia, como sucede con casi todos los demás documentos del anillado, que incluyen referencias manuscritas al margen. Aquí solo leemos «Enrique Lihn: Poemas», tal como aparecen en las páginas de la revista mexicana, lo que los hace legibles e ilegibles a la vez, es decir, irreconocibles para quienes hayan hojeado el libro de *Ganymedes*, donde el conjunto tenía otra diagramación y otro título: *Restricción de los desplazamientos nocturnos*. En las notas bio-bibliográficas de *Ganymedes/6* se informa que este título ha sido tomado de un poema de Óscar Hahn y «transferido a E. L. para un libro en preparación» (Turkeltaub 60).

Dentro del montaje de *Derechos de Autor*, Lihn incluye en la página anterior a estos poemas la fotocopia de su texto para el catálogo de la exposición *Un desnudo*, de Claudio Bertoni, realizada entre septiembre y octubre de 1981. Allí, Lihn habla de la oposición entre lo ‘censorio’ (de censura) y lo ‘sensorio’ (de sensibilidad) en los desnudos de la exposición y de cómo —a pesar de que las fotografías nacen de una experiencia amorosa («Estos son los trozos de una mujer que quiero mucho», dice el artista en el mismo catálogo)— la ambigüedad de las imágenes permite asociar, en *ese* momento, erotismo, violencia y crueldad:

Otro tipo de censura, la de quienes todavía no han sido agentes —pasivos o activos— en una cámara de tortura, pero que presienten esa alternativa en sí mismos bajo la influencia del reverso de la actualidad, podrían ver en estas imágenes del cuerpo una incitación a la tortura o una mimesis revulsiva de la misma. (Lihn, 1981, «Un desnudo», párr. 7)

De esta manera, va dejando un rastro testimonial de la situación política de manera oblicua, sin anunciarlo de antemano, con alusiones que los ‘lectores cómplices’ a los que se refería Juan Villegas pueden decodificar. De hecho, otra página de *Derechos de Autor* incluye un extracto del artículo «Escritura y silenciamiento», de Adriana Valdés, citado anteriormente. La lectura y puesta en relación de unos recortes con otros va develando sentidos que bien podrían dar forma a un ‘prontuario’ desde el punto de vista del Orden que rige en ese momento el país.

Así, ocho páginas después de la nítida reproducción de los poemas de *Ganymedes/6* en su versión de la revista *Vuelta*, hay otro recorte que presenta mayores dificultades para su lectura, pues se trata de una reducción de dos páginas que se ajustan a una sola plana. La letra, por ende, queda más pequeña y algo borrosa, pero todavía legible. Se trata de una entrevista de Ana María Foxley titulada «Enrique Lihn en la jaula de los loros», publicada en diciembre de 1980 en la revista *Hoy*, donde se señala que Lihn «volvió a hacer noticia con la llegada a Chile de su novela *El arte de la palabra*» y con «la aparición, junto a otros quince escritores, de sus últimos poemas en Ediciones Ganymedes» (Lihn, 1981, «Enrique Lihn en la jaula», párr. 4). Solo al final de la entrevista se refiere a ellos:

Esos poemas están ligados a lo que he escrito antes, en un plano perso-

nal y biográfico. Me afectó profundamente la situación de los secuestros de agosto y tuve necesidad de dar cuenta de eso. Aunque yo hablo en el nivel de lo imaginario horrible, no de lo real horrible, creo que los que pueden hacerlo, deben denunciar lo que ocurre, ganándole terreno a la censura o a la autocensura. (párr. 18)

«La situación de los secuestros de agosto» se refiere al accionar de un grupo identificado como Covema (Comando de Vengadores de Mártires), formado tras el asesinato del coronel Roger Vergara, director de la Escuela de Inteligencia del Ejército, el 15 de julio de 1980, a manos de un comando de militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

Luego de ese atentado, el Covema realizó una serie de secuestros, al parecer con el fin de recabar información que les permitiera dar con el paradero de los responsables de la muerte de Vergara. Uno de los secuestrados, el estudiante universitario Eduardo Jara, murió a raíz de las torturas infligidas por este grupo. Era militante del MIR. El 23 de julio de 1980 lo interceptaron junto a su compañera de universidad Cecilia Alzamora, cuando ambos se dirigían en un taxi colectivo al Campus Oriente de la Universidad Católica para matricularse en el último semestre de Periodismo. Alzamora sobrevivió y dio testimonio. Recién en 2018 se condenó a dos miembros en retiro de la Policía de Investigaciones por su responsabilidad en estos hechos. Este fue uno de los casos ficcionalizados en la serie de televisión *Los archivos del cardenal* (2011), incluido también en el proyecto web *Los casos de la Vicaría. Las historias reales que inspiran la serie Los archivos del cardenal* (2014).

El cronista Francisco Mouat había ingresado a estudiar Periodismo en la misma universidad de Jara, cinco meses antes de su secuestro y asesinato. En un libro reciente, reconoce que tiene borrado el episodio de su memoria, tal vez porque no conoció a Jara en persona, o porque en esos días «el miedo volvió a instalarse entre nosotros con fuerza» (2023, p. 69). Para reconstituir los hechos, recurre a archivos y cita una carta enviada por el Covema al director del diario *La Segunda*, publicada el 5 de agosto de 1980, tres días después de la muerte de Jara: «Señores, ante la incapacidad de las fuerzas de seguridad y de policía, con esta fecha hemos formado el Comando de Vengadores de Mártires (Covema). Asumimos las responsabilidades que ustedes y la sociedad han eludido. Dios y patria» (citado en Mouat, 2023, p. 71).

## A la verdad por lo imaginario

Ninguno de estos hechos se menciona de manera explícita en los poemas de *Ganymedes*/6. En una entrevista de 1978 con Marcelo Coddou, que por su extensión quedó fuera de *Derechos de Autor* aunque estuvo seleccionada para integrar el cuaderno de recortes, dice Lihn:

*La tierra baldía* es mucho más *significativo* de toda una época que las muchas novelas documentales que pudieron escribirse sobre ella. La documentación propiamente tal es un recurso del discurso histórico; la posibilidad de penetración en una estructura profunda de una época es propia del Arte de la Palabra, ya se trate de una obra narrativa o de un poema. De pronto, puede surgir la necesidad de un combinatoria entre estos dos o más géneros. (p. 137)

En *Derechos de Autor*, precisamente, Lihn realiza una combinatoria de múltiples géneros, de textos y paratextos, que conviven aunque no se mezclan; llevan a cabo lo que Lihn-Lastra en sus *Conversaciones*, también recortadas y pegadas parcialmente en este álbum, denominaron «inter-textualidad refleja (relación de escritos con escritos en un mismo autor)» (Lihn, 1981, «Contrapunto de sobrelibro», p. 132 del original). Otro fragmento de ese diálogo que se reproduce en *Derechos de Autor* ahonda en la relación entre lenguaje artístico y realidad:

También la palabra realismo hace pensar en la ingenuidad de la teoría del arte como reflejo artístico: como si pudiera haber un acto de creación que fuese una copia artística de realidades ajenas a ese acto, el cual —de alguna manera— siempre las constituye, desde el momento en que se trata de un acto cultural y no natural. Para mí el concepto de realidad se refiere a la relación de una obra con la circunstancia o situación de sus enunciados. (Lihn, 1981, «Capítulo del libro *Conversaciones con Enrique Lihn*», párr. 8)

El despliegue de materiales que permiten una reconstrucción de *la circunstancia o situación* con la cual se relaciona la escritura es un gesto que se reitera en distintos momentos de *Derechos de Autor*, aunque dicha reconstrucción es tarea del lector. En otro documento reproducido en el anillado —el manuscrito a máquina de su presentación de *El diario brujo* de



Sergio Marras—, Lihn escribe: «Respondo a la necesidad básica de hacer historia, que todos sentimos aquí frente a la Historia Dominante cuya misión, masivamente cumplida, es la deshistorización» (1981, «Presentación de El Diario Brujo», párr. 1).

En los poemas de *Ganymedes/6*, Lihn recurre estratégicamente a otra temporalidad y a otras resonancias para dar cuenta del presente histórico: el lema con ecos franquistas, ‘Dios y patria’, con el que terminaba su comunicado el Covema, aparece contrarrestado en los poemas que aterrizan la tradición bíblica a las circunstancias locales, pues «la Iglesia no puede delegar en los sepultureros del más allá / la responsabilidad de enumerar y reconocer los cadáveres / La frecuentación de la morgue es la tarea de Cristo» (Lihn, 1981, párr. 1).

La disputa ideológica ante las vertientes conservadoras-nacionalistas del catolicismo, que apoyaban al régimen cívico-militar, se da en el plano de lo imaginario como medio de llegar a una verdad: «Este es el campo en el que estoy trabajando: a la verdad a través de lo imaginario y no de la documentación que puede falsear ciertamente una realidad» (Coddou, 1978, p. 153). También, cabe recalcarlo, a través del arte de la palabra, que no postula a otro heroísmo que el de arrinconar hasta el silencio al adversario, como se lee en el poema final de la serie:

Ante el triunfador del coloquio de oponentes  
el perdedor debía callar (y no morir)  
sorprendido por fin en contradicción consigo mismo  
A ese silencio —el trofeo del otro— era empujado  
de silogismo en silogismo por una lengua como la suya, diestra  
en la caza de lo insoluble  
Y el duelo apelaba a la lógica y no a la autoridad  
bajo la mirada neutral de un verdadero maestro.

Dichosos aquellos tiempos en que la disputa era un arte  
y no una redada policial.  
(1981, «La disputa», párr. 1)

Estas líneas recuerdan los conocidos versos del Lihn de fines de los sesenta: «Porque escribí no estuve en casa del verdugo [...] / ni a pesar de la cólera / quise desbaratar a mi enemigo» (Lihn *La musiquilla* 83-84). En guardia contra los montajes que falsean la realidad —basta recordar las

conocidas *fake news* fabricadas en dictadura por periódicos como *La Segunda*—, el poeta se refugia en lo imaginario para poder dar cuenta, desde adentro, de la situación represiva y de esta manera deja indicios que posibilitan reactivar la memoria de esa situación:

Me interesa ver qué ocurre para los individuos que escriben *in situ*, en el lugar de la represión, como lo estuvo Cervantes, como lo estuvieron los autores de la picaresca, sujetos todos que *estaban allí*, que no estaban viviendo fuera de España, condenando un *statu quo* desde fuera, sino que estaban en medio de él. Y que, por eso, son *ambiguos*. (Coddou, 1978, p. 149).

De esta manera, los ‘operativos’, la ‘identidad de los cuerpos’, la ‘redada policial’ ingresan en los planos imaginarios del poema, que no se refiere a una situación de manera documental y desde afuera, como algunos autores exiliados con los que, como ya referí, polemizó más de una vez: «Sostiene Lihn que en el exilio se ha producido una ‘literatura de propaganda contra este gobierno, que puede haber cumplido con su objetivo, pero que en lo literario es de poca monta, salvo casos muy especiales’» (Fuenzalida, 2005, p. 161). Su apuesta es dejar marcas históricas en el lenguaje, heridas inscritas en el plano de lo simbólico, que sean legibles para quien investigue en profundidad ese presente desde los presentes del futuro; pero evitando mezclar la poesía con el discurso testimonial que ofrece en entrevistas y crónicas, para combinar, en cambio, distintos géneros que se complementan y dan cuenta en forma amplia de una situación.

La que abordan estos poemas está marcada por el miedo que, como anotaba Francisco Mouat al evocar el año 1980, volvía a instalarse con fuerza. Un miedo que de seguro reanima en muchos la idea de exiliarse, como se puede leer en el poema «Migratorios», pero a la vez alienta la rebeldía en los que se quedan e intentan doblegar tanto la censura como la autocensura. Entrevistado en 1983, Lihn recuerda nuevamente las circunstancias que ‘detonaron’ los poemas de 1980:

Un grupo de poemas que publicó la revista *Vuelta* están escritos un día en que aparecieron unos cadáveres, en Santiago, de un estudiante de periodismo y un médico, pero yo no sabía nada más de lo que apareció en los diarios, entonces muchas veces las noticias periodísticas han servido como detonadores. (Fuenzalida, 2005, p. 164).

En la revista *Vuelta* —y por ende en *Derechos de Autor*—, así como en *Pena de extrañamiento* y en *La aparición de la Virgen*, se omiten las fechas de escritura de estos poemas; no así en *Ganymedes/6*, que ofrece datos precisos y, por lo mismo, peligrosos: la pesadilla de ser inquirido por los servicios de seguridad («Estoy soñando. No es mi cuerpo el que atormentan en esta cárcel secreta / No la he merecido / Soy el escenario y los actores de este sicodrama», Lihn, 1987, p. 16) lo lleva, posiblemente, a tomar la precaución de no volver a fechar los poemas y a incluir las versiones no datadas de la revista *Vuelta* en *Derechos de Autor*.

Y es que las fechas son reveladoras: en *Ganymedes/6*, el poema «Que los muertos no entierren a sus muertos» termina indicando el día en que fue escrito: 11 de agosto, 1980 (p. 21); y luego, en la sección de notas bibliográficas de la antología, se señalan las fechas del resto: «Los poemas sin fechar datan del 10 y 12 de agosto» (1980, p. 60).

La prensa da a conocer desde inicios de agosto que uno de los secuestrados, Eduardo Jara, murió producto de la tortura durante el rapto; pero el documento «Memorias para construir la paz (cronología)» de la Fundación Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad —que recopila eventos acontecidos entre 1977 y 1980 relacionados con la defensa de los derechos humanos por parte de la Iglesia Católica y la Vicaría de la Solidaridad—, informa que fue precisamente el 11 de agosto cuando, en comunicado conjunto, «los ministros del Interior y Defensa reconocen que algunos funcionarios de Investigaciones son responsables de los secuestros realizados por el Covema» (s.f., p. 36). Lo mismo registran Cavallo, Salazar y Sepúlveda en *La historia oculta del régimen militar*:

El lunes 11 de agosto de 1980, en un sorpresivo comunicado firmado por los ministros del Interior y Defensa, Sergio Fernández y César Benavides, el gobierno explicó que en el secuestro de los periodistas y en la muerte de Eduardo Jara estaban comprometidos funcionarios de Investigaciones. (1997, p. 263)

Así, al releer el poema «Que los muertos no entierren a sus muertos» contrastado con este preciso contexto, las alegorías revelan su fundamento: no hay necesidad de nombrar a la Vicaría de la Solidaridad en el poema, cuyo despliegue imaginario reclama una lectura histórica y situada, cómplice y activa por parte de quien lee:

La resurrección de la carne puede esperar, pues ahora se trata de la exhumación de la carne  
y Cristo se interpone entre la fosa común  
y esos cuerpos desclavados a prisa de cruces anónimas  
Golpea a las puertas del laboratorio médico-legal  
Toma nota de los estigmas y moviliza a sus abogados  
No ya ángeles ni discípulos, abogados con sus maletines de mano  
y anteojos cromáticos para no ser reconocidos en las calles por los entusiastas del Gólgota.

(Lihn, 1981, «Que los muertos no entierren a sus muertos», párr. 1).

El Gólgota, el monte Calvario donde Jesús es crucificado, se homologa a un régimen que, apoyado por civiles entusiastas, no tiene piedad con sus opositores, a los que ni siquiera les permite identificar ni enterrar a sus muertos; los deja, hasta hoy, en calidad de desaparecidos.

## Referencias

- Arriagada Zubieta, R. (2023). La dimensión política de la mirada espectral en Pena de extrañamiento de Enrique Lihn. *Nueva Revista del Pacífico*, (79), 264-297. <http://www.nuevarevistadelpacifico.cl/index.php/NRP/article/view/286>
- Ayala, M. (2010). *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Universidad Alberto Hurtado.
- Brodsky, C. (Ed.). (2012). *Querido Pedro: Cartas de Enrique Lihn a Pedro Lastra (1967-1988)*. Das Kapital.
- Cavallo A., Salazar M. y Sepúlveda O. (1997). *La historia oculta del régimen militar: Chile 1973-1988*. Grijalbo-Mondadori.
- Coddou, M. (1978). Lihn: A la verdad por lo imaginario. Entrevista con Enrique Lihn. *Texto Crítico*, (11), 135-157.
- Favi, G. (1992). Las acciones de habla en un texto de Enrique Lihn: El Paseo Ahumada. *Revista Chilena de Literatura*, (40), 91-96.
- Fuenzalida, D. (Ed.). (2005). *Enrique Lihn. Entrevistas*. J. C. Sáez.
- Galindo, O. (2003). Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (58), 193-213.

- Galindo, O. (2005). Dos libros de la realidad. *El Paseo Ahumada y La aparición de la virgen* de Enrique Lihn. En F. Noguerol (Ed.), *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn* (pp. 253-262). Universidad de Sevilla.
- Krauze, Enrique (10 de julio de 2013). Chile, 1979: el exilio interno. *Letras libres*. <https://letraslibres.com/historia/chile-1979-el-exilio-interno/>.
- La Vicaría de la Solidaridad (1973-1992). *Memoria chilena*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3547.html#presentacion>.
- Lihn, E. (1969). *La musiquilla de las pobres esferas*. Universitaria.
- Lihn, E. (1981). *Derechos de Autor*. Yo Editores.
- Lihn «se presenta». (16 al 22 de diciembre de 1981). *Hoy*, (230), 59-60.
- Lihn, E. (1986). *Pena de extrañamiento*. Sinfronteras.
- Lihn, E. (1987). *La aparición de la Virgen*. Cuadernos de Libre [E]lección.
- Lihn, E. (1997). *Al bello aparecer de este lucero*. Lom.
- Lihn, E. (2020). *¿Qué nos ha dado con Kafka?* Overol.
- López, A. (11 de mayo de 2021). 11 de mayo de 1983. Primer paro de protesta contra Pinochet. *La Izquierda Diario*. <https://www.laizquierdadiario.cl/Primer-paro-de-protesta-contr-Pinochet>.
- Memorias para Construir la Paz (cronología)* (s.f.). Fundación Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad.
- Mouat, F. (2023). *Un puñado de cerezas*. Overol.
- Oyarzún, P. (2000). *Arte, visualidad e historia*. La Blanca Montaña.
- Sarmiento, O. (2001). *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*. University Press of America.
- Travis, C. (2007). *Resisting Alienation. The Literary Work of Enrique Lihn*. Associated University Presse.
- Turkeltaub, D. (Ed.). (1980). *Ganymedes/6*. Ganymedes.
- Valdés, A. (enero-febrero de 1979). Escritura y silenciamiento. *Mensaje*, (276), 41-44.
- Villegas, J. (1983). Poesía chilena actual: Censura y procedimientos poéticos. *Hispanamérica*, (34/35), 145-154.