

Contrapunto de sobrelibro

ENRIQUE LIHN — PEDRO LASTRA

NOTA INTRODUCTORIA

Esta entrevista, escrita en Santiago en 1979, estaba destinada a figurar como "Post Scriptum" en un libro misceláneo de Enrique Lihn —*Papeles de Manhattan y otros*— que se disponía a publicar la Editorial Nascimento en el curso del mismo año.

La no realización de ese proyecto relegó el diálogo que lo comentaba a la condición de mero ejercicio de taller para uso privado, pues algunos intentos posteriores para publicarlo en revistas de azarosa existencia se han visto igualmente frustrados, por razones diversas. Entre otras: la naturaleza misma de esas revistas y el carácter de este diálogo, que supone la realidad de aquel libro nonato.

Sin embargo, nos parece que el contrapunto puede tener todavía interés para algunos lectores preocupados por los problemas que suscita o genera la llamada actividad literaria, cuando quien reflexiona sobre ellos es un practicante dispuesto (por decirlo así) "a no dejarse engañar" ni por estos ni por otros espejismos.

Lo que iba a ser el *libro-ekoko* se explica con claridad en el texto que sigue. Sólo agregó ahora seis notas, aclaratorias de algunas referencias que pueden resultar un tanto misteriosas para el lector de esta publicación.

P.L.

Stony Brook, N.Y., 21 de enero de 1981.

P.L. La suma de estos papeles pone en evidencia tu sistema de trabajo. Nada resumiría mejor, creo, tu concepción de la literatura como productividad incesante: pluralidad de versiones y/o variaciones sobre temas que están siempre en vías de reaparición. Hemos hablado de “intertextualidades reflejas” y encuentro aquí, entre otras muchas —ya que el libro es precisamente eso—, una buena muestra de tales procedimientos en el “Curriculum vitae” que lo cierra y que es y no es otra forma de las “Conversaciones” que iniciamos el año pasado: las primeras páginas de ese apartado y la “Prehistoria de un poeta” en el libro que estamos editando en México, por ejemplo¹. El acercamiento de los dos textos en la memoria me depara al mismo tiempo la familiaridad y la sorpresa.

E.L. El “Curriculum” por su parte pertenece y no pertenece al libro-despensa que tenemos entre manos. El núcleo del mismo lo forman mis cuadernos caligrafiados en Manhattan el 78. El “Curriculum”, que acaba de publicar *Review* 23², fue escrito el 77 para el “Focus” de esa revista dedicado a mi aparición en inglés como autor de *La pieza oscura*. *Papeles de Manhattan y otros* quiere ser el corte transversal a una “obra literaria” interminablemente inacabada; el escenario en que se den cita, para confusión o iluminación de un lector presunto, los distintos tipos de discurso que practico. El fenómeno de “intertextualidad refleja” como tú lo has llamado (relación de escritos con escritos en un mismo autor) no es algo que me ocurra involuntariamente: se me antoja hasta cierto punto premeditado de mi parte. Ese concepto tuyo y tus descubrimientos en ese orden me hacen pensarlo así. El espacio literario propio no abunda en novedades; es rico en el retorno siempre distinto de lo mismo. El registro gráfico de la palabra es la materialización de un fantasma que tomó previamente la forma ya repetida de la escritura oral. Practico la intertextualidad refleja como género.

P.L. Esta formalización me parece muy feliz. ¿Reconoces algunos antecedentes ejemplares en la materia? Por otra parte, no es la primera vez que tú te inscribes en la práctica de ese género, aunque sí sea la primera

¹Pedro Lastra. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa, Veracruz, México, Ediciones del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, 1980.

²Publicación del Center for Inter-American Relations, de New York. El “Focus on Enrique Lihn” apareció en el número 23 de esa revista (1978, págs. 5-37).

en que las diversas textualidades convergentes se disponen en un mismo escenario, por así decirlo.

E.L. No sé si este libro responda en primer plano al fenómeno de la intertextualidad refleja, que es más visible en la puesta en relación de él con las *Conversaciones...*, *La orquesta de cristal* y *París, situación irregular*. Pero esa relación de implicaciones mutuas puede ocurrir específicamente entre las notas de viaje y los poemas.

P.L. ¿Como la que ocurre entre los “Recortes de un viaje a Europa”, de 1965, y los textos de *Poesía de paso*?

E.L. Exactamente. Este libro agénere reúne piezas de distintos géneros concentrados en un mismo cuarto de guardar. De todas maneras, tenemos una publicación que otorga el rango de un libro único al poema, el artículo, las notas para un ensayo, la declaración de la dificultad para escribir un poema, el cuento que no se decide por la ley del género junto con uno más resignado, y fragmentos varios: meros sintagmas o estilemas de dos palabras. Por ejemplo, “Boca tapiada”: algo del género que podríamos llamar título.

P.L. Se nos escapan los antecedentes posibles.

E.L. Los géneros literarios canónicos, e incluso los que surgen de la impugnación de aquéllos, hacen que sus practicantes desestimen las marginalidades de su literatura. Poe usó la palabra *Marginalia* para reunir sus notas al margen de otros autores, reveladoras de su propia teoría poética. Pero no hablamos del género fragmento sino del intertexto que puede inscribirse en distintos géneros, o constituir quizás un género en sí mismo.

P.L. Ese es otro problema, marcado también en este libro, que es como un camino empedrado de fragmentos. Porque no sólo hay convergencias aquí, sino también eso: fragmentarismo. He leído hace poco que esto último es un “signo de los tiempos”, pero creo que se trata de una observación en sí misma fragmentaria y que ignora una tradición en la cual aparecen Poe, Baudelaire, Hawthorne, y algo más acá Cyril Connolly, pero sobre todo Kafka. En Hispanoamérica ha sido Cortázar el que ha llevado más lejos estas prácticas.

E.L. Es cierto. También estoy lejos de postular la originalidad del "libro-ekeko".

P.L. Aunque un libro de esta naturaleza es intrínsecamente original, porque nadie puede generar los mismos textos a partir de distintas matrices ni mucho menos combinar los mismos fragmentos en la misma forma. Pero me gustaría que me aclararas eso del "libro-ekeko".

E.L. El *ekeko* es el dios boliviano de la abundancia. Como ídolo, funciona siempre que te lo regalen en su rol de auspiciador y realizador de tus deseos, todo a cambio de un modesto cigarrillo que le das a fumar el día viernes. Tiene el aspecto de un gordinflón erizado de los signos del deseo, como un *clochard* de sus bienes muebles e inmuebles, en la medida en que unos y otros constituyen su propia casa. El *ekeko* es un muestrario de esos signos o iconos en miniatura: un avión = viaje; un colchón = sueños propicios; un saco de arroz = corazón contento; billetes, ojotas, instrumentos musicales; toda la cachivachería de las virtualidades del sujeto en el orden del deseo. Así se ha pensado este libro.

Ahora, respecto al fragmentarismo, conviene distinguirlo por una parte del intertexto y por la otra del mero pedazo escrito.

P.L. Que ya no es nada, porque ningún pedazo escrito es memorable por el solo hecho de ser eso. Cuando se lo recuerda es precisamente porque se lo reconoce como fragmento.

E.L. A pesar de todo lo cual Cervantes se escribió lector de los pedazos de papeles rotos que encontraba en la calle.

P.L. Sólo que ésa es una cita y un fragmento de un capítulo, que define al narrador ficticio de ese texto.

E.L. El fragmento es un microorganismo verbal, una microestructura, una unidad en sí misma, incluso cuando da cuenta de su propia incompletud o registra la discontinuidad de un sujeto inquieto, que responde simultáneamente a varios estímulos y que se pone en el lugar de su agenda. Ejemplo, Baudelaire:

"Plans. Fusées. Projets.— La comédie à la Sylvestre. Barbara et le mouton.

Chenavard a crée un type surhumain.
Mon voeu à Levaillant.
Préface, mélange de mysticité et d'enjouement.
Rêves et théories du Rêve a la Swedenborg".

P.L. Intertextualidad y fragmentarismo como fundamentos de esta operación; pero no sólo eso, porque desde otros puntos de vista se podrían agregar nuevas instancias caracterizadoras. Tú has mencionado más de una vez, en relación con este proyecto, factores decisivos para el desencadenamiento de esta escritura, como la dependencia del azar y su condición sustitutiva del diálogo.

E.L. El sistema de notación o de respuesta inmediata a los estímulos sólo puede funcionar azarosamente. Este tipo de notación es a la literatura lo que la instantánea a la fotografía o el documental al film, valga la comparación aproximativa: mi estilo de respuesta no es precisamente documental.

P.L. Pero tampoco se trata de escritura automática, según la versión del surrealismo ortodoxo.

E.L. No creo que la palabra sea el medium que utilice el inconsciente para hacerse revelación. Pertenezco a lo que un argentino llama en mis notas "el lumpen lacaniano". El inconsciente no puede dejar de insistir en el lenguaje: lo constituye, consiste en el lenguaje.

Desde hace años (Parra me dio el ejemplo) siempre ando con un cuaderno de apuntes, aunque lo use menos para retener el objeto que para anotar mis reacciones ante él, en una dialéctica —como te dije— de estímulo y respuesta. Cuando era alumno de Bellas Artes usaban la misma forma mis cuadernos de dibujo (lamento haberlos destruido). Tú no sabes lo que te va a salir al paso. Por cierto se trata, ante todo, de una escritura solitaria. Si vas en compañía de alguien, o te encuentras con otra persona, el diálogo intercepta, como es natural, el flujo caligráfico. Sin embargo, en estos cuadernos hay notas tomadas, por ejemplo, en el Jardín Botánico del Bronx, sobre plantas o pájaros que veíamos con Adriana Valdés y David Unger³. El me dictaba nombres

³David Unger, poeta y narrador residente en New York (nació en Guatemala), es uno de los traductores de la poesía de E.L., reunida en el volumen *The Dark Room and Other Poems*. New York, A New Directions Books, 1978.

en inglés que seguramente reproduce mal. Mi amigo poeta había llevado también su cuadernillo. Es el riesgo de la grafomanía que se corre cuando se adquiere el hábito de la literatura.

P.L. A diferencia de algunos otros libros emparentados con éste, y que hemos tenido presentes al mencionar a tal o cual autor, tus *Papeles de Manhattan* no son mera acumulación de escritos, sino una disposición realizada según el orden de las resonancias de unos textos en otros: el lector virtual deberá situarse en una encrucijada por la que van y vienen los distintos hablantes empleados por E.L. Es la impresión que tengo al leer reunidas aquí todas las notas que constituyen el discurso sobre Monet. ¿No habías pensado también en algunos fragmentos de cartas enviadas y recibidas por esos mismos días?

E.L. Un mismo escritor puede ser varios autores. Esta proposición me la formuló, en forma de pregunta, uno de mis alumnos en la Escuela de Ingeniería. Esto le ocurre también al sujeto individual: eres alternatively el profesor de literatura, el interlocutor de un diálogo de sordos o no, el padre de familia que debe jugar verbalmente su papel, el sujeto que se defiende de una agresión repentina y gratuita por parte de un loco suelto en las vecindades de su casa, procurando disuadirlo mediante ciertas palabras... En este libro se reúnen los distintos hablantes en los que me he visto obligado a subdividirme por otros tantos motivos. Los poemas líricos sobre Monet, por ejemplo —diversos entre sí—, se refieren con emoción al aura irradiada por la vida y la obra de un maestro de la vieja escuela. Fueron escritos en el Museo Metropolitano⁴. La entrevista con Marcelo Coddou⁵, hecha en esos mismos días, extrapola a un nivel más “teórico”, reflexivo, la alianza señalada por el poema en la pintura de Monet, de lo visible y lo invisible, asignándole a esa alianza un lugar en una cierta poética. “A través de esa juntura divisoria/ pasa de un lado a otro la mano del mago”, dice el poema. Esto es: en su madurez, casi en su muerte y en su

⁴Los poemas sobre Monet pueden leerse ahora en el libro *A partir de Manhattan*, Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1979.

⁵Marcelo Coddou. “Lihn: A la verdad por lo imaginario”. Entrevista a E.L. hecha en New York en mayo de 1978. Aparece en *Texto Crítico*. Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, Año IV, número 11, septiembre a diciembre de 1978, págs. 135-157.

corrupción, el naturalismo copia la realidad, pero efectuando de hecho un simulacro de la misma que ya no tiene correlato concreto en ella. En el artículo, escrito últimamente, se adopta el estilo de la autobiografía de un crítico de pintura que recuerda —también en forma anecdótica— sus años de practicante como alumno de la Escuela de Bellas Artes. Este tema lo abordamos, ¿verdad?, en las *Conversaciones...*, en el capítulo titulado “Prehistoria de un poeta”.

En cuanto a las cartas que envié mientras escribía los cuadernos, no he decidido todavía incorporarlas al bagaje del “libro-ekeko”. Me refiero, es claro, a sus fragmentos menos privados. Podría ser; pero aunque parezca raro, para mí la literatura no es la expresión de la privacidad ni de lo que se avecina a ella. El autor puede ser todo lo intimista que se quiera, pero no es el individuo privado.

P.L. La descripción del procedimiento que has empleado en este libro sugiere que en su origen la cantidad de notas tiene que haber sido considerable. Dos preguntas a propósito de esto: ¿Cuál ha sido el criterio para la selección final? ¿En qué grado has corregido o reescrito las notas iniciales?

E.L. Los poemas son casi exactamente los mismos que escribí, quizás porque no escribo poemas: lo reescribo desde el comienzo. Las notas, en cambio, salvo error o excepción, siempre son transformables y muchas de ellas se quedaron en una condición de larvas.

En cuanto a la selección, uno lee al escribir y borra al leer escribiendo lo que no le parece productivo. No puedo poner un ejemplo, so pena de instalar en esta línea un borrón.

P.L. Pero yo puedo apuntarte uno: sé que los textos que escribiste en Buenos Aires —o alrededor de ese viaje— fueron muchos más que los recogidos aquí. Desde luego, la palabra y las musarañas de Pompier han sido esta vez expurgadas.

E.L. Pompier se encuentra, en relación a este libro, en el destierro. Su próxima aparición tendrá lugar en *El arte de la palabra*, una novela que publicará este año la Editorial Pomaire⁶. Pero ese caballero hablante dejó para mí de funcionar en Manhattan porque es la personificación o el concepto de una situación exactamente localizada en Santiago de

⁶Apareció en 1980.

Chile o en la República Independiente de Miranda. En Buenos Aires escribí sonetos en los que él hablaba, pero no era suficientemente hablado en ellos. Por eso, en general, fallaron. Así me lo hicieron ver mis amigos y críticos argentinos. Por otra parte, a diferencia del papel, el ekeko no lo soporta todo. Es el dios de la abundancia; no el de la promiscuidad ni del caos.

P.L. ¿Qué ocurre en el interior del taller de E.L. al realizar un trabajo de esta naturaleza? ¿Se vive entonces allí la sensación de una mayor libertad de acción, la del encuentro con la posibilidad de un diálogo más radical con el lector, ambas cosas a la vez?

E.L. Yo creo que como el taller y el libro son una y la misma cosa, tomarse estas libertades significa transformar las condiciones de trabajo, alterarlas, producir consecuencias inmediatas y posteriores en los modos de producción literaria. Puede ocurrir que reaccione escribiendo un libro dentro de un género tradicional: por ejemplo, el ensayo; pero en cualquier caso estaré bajo la influencia directa o indirecta del "libro-ekeko", errátil, azaroso y torrencial.

En cuanto a la alternativa de un diálogo más abierto con los presuntos señores lectores, ellos dirán.

Santiago de Chile, 14 de mayo de 1979.