

**EXPERIENCIA Y MEMORIA: APROXIMACIONES FILOSÓFICAS
SOBRE LA EXPERIENCIA POÉTICA DE CHARLES BAUDELAIRE Y
ENRIQUE LIHN**

Felipe Roco Z.*

RESUMEN

Entre el antes y el después de la escritura parece haber un estado intermedio. Quien se dedica a dicha actividad tiende a nombrarlo ‘inspiración’. Es importante entonces describir dicha inspiración en términos de *experiencia* poética. Para ello, las poéticas de Charles Baudelaire y Enrique Lihn servirán de pivote. Estos dos poetas parecen trabajar un vínculo entre materia y memoria, sin el cual sus escrituras no tendrían las bifurcaciones que tienen. Dichos recorridos serán emparentados a través del concepto de *aura* en la obra del filósofo alemán Walter Benjamin, por un lado, y del concepto de *Genius*, del filósofo italiano Giorgio Agamben, por otro.

Descriptor: experiencia– aura– genio– materia– memoria

* Licenciado en Filosofía y Licenciado en Educación por la Universidad de Valparaíso. E-mail: felipe.roco.z@gmail.com

*Pero una parte de mí no ha girado al
compás de la rueda, a favor de la corriente.
Decreto, por lo tanto, la irrealidad de
esta ciudad que no rima con mi memoria.*
Enrique Lihn

I. ASPECTOS PRELIMINARES

Tal parece que la *experiencia*¹ baudeleriana se ha intentado explicar de distintas maneras. Las fluctuaciones de su poesía, las relaciones entre biografía y escritura, el infaltable cotilleo de su vida amorosa, en fin, su poética en general, aparece como problemática al intentar comprender el proceso mismo de su escritura. En el análisis que aquí se presenta, aparece como elemental una de las formas en que se ha intentado explicar dicha *experiencia*, esta es, la figura de la creación poética *in situ*. Dicha figura, descrita por Enrique Lihn en sus conversaciones con Pedro Lastra², es elemental, pues allí, el poeta chileno realiza un profundo análisis de la relación entre poeta y materia, en donde se establecen algunas luces que bien podrían hacer menos oscura la comprensión de la *experiencia* baudeleriana. Para conjugar las formas de creación poética de ambos poetas, se han tomado como elementos vinculantes, algunos conceptos que el filósofo alemán Walter Benjamin ha incluido en su obra a propósito de la *experiencia* del poeta francés. A través de dichos conceptos, se habla de las relaciones de Baudelaire con su entorno; su hábitat, entendido como el lugar en el cual se encuentran sus ‘objetos’³ de inspiración, es relevante en la medida que posibilita el lazo entre él –en tanto poeta– y el ‘objeto’ o ‘materia pura’ de inspiración. Ese acto de iluminación, ha encontrado algunas descripciones en la obra de Benjamin, cuyos comentarios, con el tiempo, se han transformado –no con pocos detractores– en una de las lecturas más consultadas a la hora de leer a Baudelaire. Sin embargo, la mención del filósofo, es aquí interesante en la medida en que forma parte de otro elemento que se ha estimado importante: la relación (se diría, el diálogo) entre el sujeto del texto, en tanto sujeto capaz de captar su *ahora* histórico –la forma de la memoria–, y su objeto de inspiración. Me refiero acá al instante –espacio temporal– en el que el poeta escribe su lírica en relación a lo que ve; lo que Enrique Lihn llamará, en sus conversaciones antes mencionadas, ‘tarjetas postales’ entre objeto y sujeto, y que, en adelante,

¹ Experiencia aparecerá en cursiva en la medida que represente el ‘momento’ de creación poética. Aparecerá, sin cursiva, cuando se utilice en su acepción habitual.

² LASTRA, P. *Conversaciones con Enrique Lihn*, Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 2014.

³ Cuando la palabra ‘objeto’ aparezca entrecomillada, hará referencia explícita al elemento de inspiración poética. Cuando aparezca sin comillas, se usará en su forma tradicional, como por ejemplo, el objeto de estudio.

nombraremos también como el fenómeno de la *experiencia poética*. Dicha relación, en lo que toca a este breve análisis, es lo que se pondrá en el centro de estas reflexiones que, seguramente, no atenuarán el constante crepúsculo que ronda la interpretación sobre Benjamin y Baudelaire. Sin embargo, contribuirá a avanzar un poco más en la iluminación de la inquietante obra del prolífico escritor, crítico de arte y poeta, Enrique Lihn.

II. WALTER BENJAMIN Y LA DISPOSICIÓN MNEMÓNICA DE BAUDELAIRE

La obra de Walter Benjamin es fragmentaria. Los elementos que aquí se recogen para la vinculación entre el poeta francés y el poeta chileno, bien podrían ser utilizados para reflexiones sobre el concepto de historia –reflexiones que pueden servir también de vínculo aquí, quizás, forzosamente–, y también, para otras en relación a la obra de Kafka, Proust, Marx, entre otras. Es una obra vastísima que ha puesto al filósofo alemán en una constante relectura; en todo lo tocante a su obra, quizás no sea «posible –ni deseable– la clausura de [sus] textos en un sistema ya resuelto de legibilidad».⁴ Sin embargo, aparecen en su obra ciertos destellos que colaboran en la comprensión del despliegue de la poesía situada.

Entre 1923 y 1939, las preocupaciones de Benjamin en torno a la obra del poeta francés, habrían sido reunidas en su ilustración filosófica de la ciudad del capitalismo tardío; ciudad que Baudelaire conoció en sus albores: de allí, al igual que la escritura de Benjamin, se nutre su poesía. En la obra *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939), se concentran las reflexiones más tardías de Walter Benjamin en relación al autor de *Las Flores del Mal* (1857). De allí, recogemos gran parte de los elementos vinculantes que aparecen aquí.

MATIÈRE ET MÉMOIRE

I. Poesía y psicoanálisis

La vida de Baudelaire, su obra y sus ‘objetos’ de inspiración, generan una tríada con oscuros espacios de lectura. Lo primero, en el intento de esclarecer dichos aspectos, es ilustrar el estrecho vínculo entre la *experiencia* de Baudelaire y sus ‘objetos’ de inspiración, cuya veta de legibilidad se encuentra en el ‘recuerdo involuntario’ descrito por Benjamin en el breve ensayo titulado *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Es de suponer que en aquella etapa el pensador alemán estuviera en un momento oscuro, no tanto por su seguridad e integridad física –sumamente deteriorada según los relatos que se han recogido– como por las dimensiones de sus reflexiones sobre filosofía e historia. Por aquél entonces, según se cuenta, Benjamin elaboraba el *Konvolut III* del *Libro de los pasajes* (obra inacabada). La preocupación del filósofo en torno a la obra de Baudelaire ya estaba madura, pues en 1923

⁴ OYARZÚN, P. *La dialéctica en suspenso*, LOM, Santiago, 2009. p. 7.

ya había escrito algunas reflexiones próximas a la obra del autor francés⁵. Así, mientras escribía su proyecto culmine, se propuso describir el tipo de recuerdo que se hacía presente en la memoria del poeta. Dicho recuerdo –el recuerdo involuntario– reclama algunas aclaraciones preliminares.

Por materia, entendemos los elementos orgánicos e inorgánicos susceptibles de ser observados (extrínseca e intrínsecamente) por el poeta. El concepto de memoria, es analizado en tanto disposición mental que almacena recuerdos. La *Matière et mémoire* [materia y memoria] descrita por Benjamin, define «el carácter de la experiencia de la *durée* [duración] en forma tal que el lector debe decirse: sólo el poeta puede ser el sujeto adecuado de una experiencia semejante.»⁶. El autor es categórico en aquella observación, pues describe una particular capacidad en la figura del poeta, puesto que es éste quien recepciona dicho estímulo en un espacio de tiempo o ‘duración’ determinado. En el mismo texto, lo que se propone Benjamin, es revelar la forma en que Baudelaire se integra en el círculo de lo experienciado dentro de su flujo vital, solo que esta vez la lectura se hará desde la historia; busca entender el elemento que lo hace encarar la actualización intuitiva del devenir –del tiempo lineal–, en una especie de libre elección, dentro de una dilatación vacía, que para otros, es mero transcurso crónico. El filósofo alemán define el espacio de la creación poética de Baudelaire, como creación que nace de una memoria ininterrumpida –quizás, *aionica*– que desprendida del flujo continuo del tiempo, se pone a la tarea de actualizar, es decir, presentificar, un elemento ya ido en la línea temporal.

Benjamin, por aquel entonces, ya había publicado su célebre ensayo *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica* (1925), texto en el que orienta sus reflexiones sobre la memoria hacia una dimensión histórico-política de la obra de arte. Allí, todo objeto (y se podría decir también, toda relación⁷) que se presente frente a la mirada de tal o cual espectador, refleja el *aura*⁸ de su propio valor histórico originario: Benjamin dirá su «aquí y ahora», es decir, los elementos que reflejan la ocasión de su emergencia. De modo tal que la visualización de ese objeto – sea un edificio antiguo, sea una pintura, sea una fotografía o *une passante* – se retrae, si el observador logra captarlo, al ámbito de su tradición originaria, desde la cual el poeta – en este caso, Baudelaire – extrae elementos que ubica en los «espacios vacíos» donde ha «insertado su poesía». Así, y a costa de un dolor traumático

⁵ Véase BUCK-MORSS, S. *Dialéctica de la mirada* (Dir. Valeriano Bozal), La balsa de la Medusa, Madrid, 2001.

⁶ BENJAMIN, W. *Ensayos Escogidos* (Trad. H. A. Murena), El cuenco de plata, Bs. As., 2010. p. 9.

⁷ Algunos comentarios sobre las dimensiones éticas del concepto de aura aparecen en: COSTELLO, D. R. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, (Trad. Alejandra Uslenghi y Silvia Villegas), Bs. As., 2010.

⁸ “Definir el ‘aura’ como “la aparición única de un lejano, por cercano que sea”, es significar el valor cultural de la obra de arte en términos de percepción espacio-temporal. Lo lejano se opone a lo cercano. Lo esencialmente lejano es inaproximable. De hecho, la inaccesibilidad es una cualidad principal de la imagen cultural. Por su misma naturaleza es una “lejanía, por más próxima que pueda hallarse”. La proximidad que puede obtenerse de su materia no deshace su lejanía, propia de su misma manifestación.” Benjamin, W. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica* (Trad. Wolfgang Iser), Casimiro, Madrid, 2012. p. 20.

que Benjamin define a través de los estudios de Sigmund Freud publicados hacia 1920⁹, Baudelaire es capaz de construir su obra en torno a un tamiz histórico, pues ésta, nos dice Benjamin, « (...) no sólo se deja definir históricamente, como toda otra, sino que ha sido concebida y forjada de esa manera». Baudelaire se sorprende a sí mismo, en palabras del pensador berlinés, en un diálogo con un objeto cuya emergencia histórica se ubica en el más acá de su experiencia personal: es lo que Benjamin entenderá como *mémoire involontaire* [memoria involuntaria]¹⁰.

Dicho fenómeno solo podía tener efectos en la persona de Baudelaire en una especie de acto/reflejo, pues como se ha dicho más arriba, sólo el poeta puede ser adecuado a una *experiencia* semejante; solo el poeta, puede utilizar el «hechizo profundo, cuya magia enajena/ devolviendo al presente lo que fue del pasado»¹¹. Sin embargo, Freud, vería allí una veta para sentencias de carácter patológico, pues dicha capacidad de recepcionar un elemento *otro* en forma de estímulo, no podía ser sino la excepción y no la regla. Por otra parte, Enrique Lihn, en su novela, *La Orquesta de Cristal* (1976), sostendrá que

“(...) Antes de convertirse, por la obra de S. Freud, en enfermedades las distintas neurosis (“histeria, neurosis obsesiva, la falsamente denominada neurastenia, la demencia precoz y la paranoia”) y la histeria en particular, fueron celebradas no solamente por algunos artistas como Charles Baudelaire, como estados privilegiados – síntomas de salud literaria – a través de los cuales se podía acceder a la revelación magnética o a un estado de trabajosa y gloriosa inspiración”.¹²

Los efectos de dicha inspiración ‘patológica’ posibilitarían en el sujeto, según relata Lihn, una latente e inconsciente sensación que llevaría a los hombres al exceso y a las mujeres a una sofocante inspiración.

No obstante las opuestas perspectivas de Freud, por una parte, y las de Lihn y Baudelaire por otra, la mirada de Walter Benjamin logra encausar ambas posturas como una sola. Con todo, los elementos descritos aquí, nutren una *experiencia* común: la que se produce en el encuentro del poeta con su ‘objeto’. Para entender dicha relación, la poesía *in situ* [poseía situada], concepto comentado ampliamente por Enrique Lihn (como se ha dicho más arriba) en sus conversaciones con Pedro Lastra y en su texto *París, Situación irregular* (1977), es un instrumento esencial que logra franquear ese lugar constituido por el adentro y el afuera del poeta, pues ese territorio que se nutre tanto de la situación, como de las circunstancias, en definitiva, ese teatro y toda su ornamentación, no pueden sino nutrir –

⁹ FREUD, S. *Psicología de las masas* (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Alianza editorial, Madrid, 2010.

¹⁰ BENJAMIN, W. *Ensayos Escogidos* (Trad. H. A. Murena), El cuenco de plata, Bs. As., 2010. p. 10-16.

¹¹ BAUDELAIRE, C. *Las Flores del Mal* (Trad. Carlos Pujol), Austral, Barcelona, 2012. p. 69.

¹² LIHN, E. *La Orquesta de Cristal*, Editorial Hueders, Santiago, 2015. p. 110.

incluso dentro de un espacio temporal a la vez suspendido y tempestuoso— la *experiencia* poética.

II. POESÍA SITUADA

La descripción benjaminiana de la *experiencia* en Baudelaire, bien puede ubicarse al lado de la *experiencia* poética de Enrique Lihn. Las variaciones serán expuestas en forma aleatoria. Por lo pronto, las declaraciones que extraigo de las palabras del propio poeta chileno sugieren, en sus diálogos con Lastra, que su escritura está bajo el amparo de una práctica en contra de la *poesía poética* y en favor de una *poesía situada*¹³. Allí, la experiencia de creación, se verá emparentada ya no tanto con *su* propia historia como con toda la historia de su vida y la de los hombres. Así, en el poema *Zoológico*, describe una *situación* en la que el antes y el después se nutren mutuamente:

«Olvida -dice- olvida, olvida. Que los muertos entierren a sus muertos./ ¿De dónde viene esta floración, este verdor, sino de tu necesidad de revivir?/ Ni siquiera recuerdas a nadie. Todos los fantasmas son iguales./ ¿Dónde se dice herido quien no siente dolor? ¿Qué es la historia de un hombre comparada con la historia del hombre?/ Eres el hombre, ahora, el individuo, un ciudadano, un joven sin problemas/ que pasea con una muchacha hasta altas horas de la tarde./ ¿Qué es tu pequeña historia comparada con tu historia?/Aquí tienes la vida bajo su única forma: el momento que vives, el día de/ mañana./” Y se está bien caminando a tu lado, del lado de la tierra que hace hablar por/ ella al corazón, sin descanso/ en un viejo lenguaje enjoyado de lugares comunes.»¹⁴

La experiencia poética *situada* se define en lo que tiene de real, es decir, por sus límites materiales y temporales y, posteriormente, en lo que tiene de irreal, pues es susceptible de provocar reminiscencias que desbordan esos mismos límites espacio-temporales. Este tipo de experiencia es lo que diferencia a Lihn, según sus propias palabras, de los poetas más cercanos al romanticismo que Baudelaire definiera como la expresión más bella de su época¹⁵. Sin embargo, lo que aquí me propongo describir no es tanto la particularidad de la obra de Lihn, como lo que tiene de común con otras *experiencias* poéticas. Es un asunto que se muestra mejor en el acto mismo de la inspiración: la *experiencia* pura de la poesía más allá de su talante una vez que se convierte en escritura.

Lihn define la poesía de *La pieza Oscura* (1963) en relación al vínculo entre memoria y lenguaje poético. La comprende como una actividad, diríase experiencia, que se desarrolla simultáneamente entre planos escritos y ontológicos.

¹³ Véase, LASTRA, P. *Conversaciones con Enrique Lihn*, Editorial de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 2014.

¹⁴ LIHN, E. *La Pieza Oscura*, Editorial Universidad Diego Portales, Santiago, 2013. p. 48.

¹⁵ Véase, BAUDELAIRE, C. *Salones y otros Escritos sobre Arte* (Trad. Carmen Santos), La Balsa de Medusa, Madrid, 2005.

En el poema que da nombre al libro mencionado, se desarrolla una narración que desborda el tiempo presente, pues allí, infancia y adultez, aparecen en un juego de presentificación o actualización de una imagen puramente dialéctica que nace a través de la memoria. Es «la memoria la que está produciendo a la par con el lenguaje poético, actividades que se identifican. La infancia es lo que solo existe gracias a la memoria en el presente del texto.»¹⁶ Así, en el poema, relata: « (...) empezó a girar la vieja rueda – símbolo de la vida– la rueda/ que se atasca como si no volara, / entre una y otra generación, en un abrir de ojos brillantes y un cerrar de ojos opacos». Sin embargo, al poco andar del mismo texto, la vida, que se torna esta vez símbolo de la rueda «se adelanta a pasar tempestuosamente/ haciendo girar la rueda a velocidad acelerada, como en una/ molienda de tiempo, tempestuosa.»¹⁷.

La vida, entra allí como componente de la experiencia y viceversa. La diferencia – descrita por Benjamin– entre experiencia vivida y experiencia en bruto, es fundamental. La primera, en tanto experiencia que es llevada a la conciencia, y que Benjamin define a propósito de la poesía de Baudelaire como «propia de conciencias saturadas por el influjo de *shocks*» o estímulos, generan a fuerza de insistencia, la coraza con la cual el sujeto histórico de *El Spleen de París* (1869), se aleja de todo tipo de estímulo que no tienda a mantener su *status quo*. Aquélla, se diferencia del segundo tipo de experiencia, la experiencia en bruto, en tanto que ésta última mantendría un vínculo –espacio temporal– no lineal con sus experiencias, y se dejaría permear por la aparición de otros *shocks*. Baudelaire, ubicaría su *experiencia* poética en ésta última forma, no sin un rasgo de dolor, como decíamos, traumático: « ¡Oh dolor! Es el Tiempo que devora la vida, y el oscuro enemigo que nos roe por dentro»¹⁸. Por su parte, Lihn, establece un vínculo menos pasional con una memoria involuntaria que, tal parece, puede utilizar a su favor sin incurrir en desmesuras ni dolores. Sus reflexiones mnemónicas son más sutiles y menos pasionales. Aparecen y desaparecen, en momentos en los que su poesía parece reflejar en líneas sugestivas, su misión redentora del pasado. Podríamos, entonces, sugerir que existe una conciencia común –en relación al tiempo– en ambos autores. Dicha lucidez, haría que Lihn supiera que su poesía aparecía como un nuevo intento de «crear» [comenta Carmen Foxley en el prólogo a *París, Situación Irregular*] «una poesía de circunstancia, histórica y coloquial.»¹⁹

¹⁶ LASTRA, P. Op. cit. p. 38

¹⁷ LIHN, E. p. 23.

¹⁸ BAUDELAIRE, C. Op. cit. p. 33.

¹⁹ LIHN, E. París, Situación Irregular, Editorial Universidad Diego Portales, Santiago, 2013. p. 17.

III. *GENIUS*

Se pueden establecer otros vínculos a propósito de la *experiencia* en la poesía de los autores que aquí se proponen. Sin embargo, hay una pregunta que quisiera hacer coincidir con este análisis: ¿Qué hay detrás de esa inspiración subitánea, de esa conciencia, tan propia, tan inevitable y de pronto exasperante, del poeta?

Giorgio Agamben, filósofo italiano, recurre al concepto de *Genius*, nombre que, según cuenta, utilizaban los latinos para denotar al dios al cual todo hombre es confiado al momento de nacer. Las relaciones son evidentes, nos cuenta, puesto que entre la palabra ‘genio’ y ‘generar’ ya hay un vínculo que apunta hacia donde se pretende llegar aquí. Sin embargo, el *Genius* que describe Agamben, no se queda solo en su raíz progenitora ni como personificación de la potencia sexual generadora, sino que se entrelaza, prontamente, con la palabra ‘ingenio’, que «designa la suma de las cualidades físicas y morales innatas en aquel que comienza a ser»²⁰. Dicha cualidad, forma parte de lo más íntimo y propio del ser humano, y será necesario tenerla bajo constante inspección, a fin de que sus potencialidades no desborden en cada caso y cada ocasión²¹. Así, y pese a estar atado en su vivacidad, es el *Genius* lo que mueve la propia inspiración del poeta, y es su relación con él, la que dotará a su escritura de su propia verdad.

«A *Genius* es preciso condescender y abandonarse, a *Genius* debemos conceder todo aquello que nos pide, porque su exigencia es nuestra exigencia, su felicidad es nuestra felicidad. Aun si sus –¡nuestras!– exigencias puedan parecer poco razonables y caprichosas, es bueno aceptarlas sin discutir. Si, para escribir, tenemos –¡tiene él!– necesidad de ese papel amarillento, de esa lapicera especial, si necesitamos precisamente aquella luz mortecina que alumbra desde la izquierda, es inútil decirse que cualquier lapicera hace su trabajo, que todas las luces y todos los papeles son buenos. Si no vale la pena vivir [...] sin esos cigarrillos largos hechos en papel negro, no sirve de nada repetirse que son solamente manías, que es hora de ponerse más juiciosos. *Genium suum defraudare*, defraudar al propio genio, significa en latín entristecerse la vida, embrollarse a uno mismo. Y *genialis*, genial, es la vida que aleja la mirada de la muerte y responde sin dudar a la incitación del genio que la ha generado.»²²

Si retomamos la pregunta acerca de qué hay detrás de la inspiración intempestiva del poeta, entonces quisiera responder con las palabras de Agamben: un genio creador. Sin embargo, ese genio creador, pareciera poder moverse de distintas maneras, y en el caso de los poetas, pareciera poder exceder las propias motivaciones de la escritura, a fin de que en dicho ejercicio, a veces, se muestre más la escritura del Dios creador que la del propio

²⁰ AGAMBEN, G. Profanaciones (Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro), Adriana Hidalgo, Bs. As, 2015. p. 8

²¹ *Ibíd.* p. 8

²² *Ibíd.* p. 8-9

canal/hombre/poeta que lo realiza. «Si él parece identificarse con nosotros, es sólo para revelarse súbitamente después como más que nosotros mismos».²³

Volvamos a nuestros poetas. Pareciera ser que Baudelaire se abandona continuamente a la razón de su *Genius*. Los sufrimientos que describe sobre su proceso creativo, que a la vez se ven confirmados por los comentarios Benjaminianos sobre su capacidad traumática de presentificar lo sido en un acto de, ahora entendemos, sumo acercamiento a un *Genius* que gravita en espacios temporales tempestuosos, nos sugieren, al menos, desde un punto de vista etimológico, lo que podría residir en el fondo de la creatividad poética.

El hombre es, para Agamben, un ser que se conforma de dos fases: su fase personal o individuada, y su fase impersonal. Sin embargo lo que subsiste bajo las palabras del pensador italiano, es una motivación por hacer comprender al lector, que en el hombre hay algo más que un Yo y una conciencia individual. Agamben, da noticias de que hay, en el corazón de la creación, un elemento impersonal que persiste. Dicho elemento impersonal, se ubicaría en las antípodas de su percepción individuada, y se mezclaría con un ser que lo obliga a entenderse a sí mismo con una mirada dialéctica.

«Pero la parte impersonal y no individuada no es un pasado cronológico que hemos dejado de una vez por todas a nuestras espaldas y que podemos, eventualmente, evocar con la memoria; ella está presente en todo momento, en nosotros y con nosotros, en el bien y en el mal, inseparable.»²⁴

Palabras que resuenan al *Ángelus novus* que Benjamin describiera a propósito de sus tesis sobre el concepto de historia, y que apuntan justamente hacia un rescate del pasado que Lihn efectúa a través de su poesía. «El rostro de jovencito que tiene *Genius, sus largas, trépidas alas significan que no conoce el tiempo*, que lo sentimos estremecerse muy cerca de nosotros como cuando éramos niños, respirar y batir las sienes afiebradas, como en un presente inmemorial.»²⁵. Dicho *Genius*, es lo que mueve la experiencia creativa de nuestros dos poetas.

CONCLUSIONES

I. AURA

Con todo, parece ser que la *experiencia* a la cual hacíamos referencia al comienzo de este análisis, tiene un talante diferenciador en la estilística de la escritura de cada autor. Sin embargo, insiste en ella un elemento común: la invocación del genio creativo. Dicho genio, que a la postre justifica y moldea la relación sujeto-objeto y, en últimas, la *experiencia* misma, es el elemento transversal en la creación de los poetas a los que se ha dado énfasis en este breve análisis. Tales reflexiones parecen ser vinculaciones extratextuales, sin

²³ Ibíd. p. 9

²⁴ Ibíd. p. 10

²⁵ Ibíd, p. 10, el destacado es mío

embargo ¿no se deja ver en la lectura de estos dos poetas, el rasgo mnemónico que se ha descrito aquí?

Lo que llamó la atención de Benjamin en la escritura de Baudelaire, es justamente la capacidad de actualización de los elementos que sugieren su poesía. La capacidad de aspirar el *aura* de los elementos (orgánicos o no) que observa, y que dota a su poesía de un contacto que Lihn mencionará explícitamente en sus entrevistas con Pedro Lastra:

«El documento inmediato del encuentro del sujeto de texto –el poeta– con un objeto privilegiado que, como diría Benjamin le devuelve la mirada, porque posee *aura*, la consumación del texto en ese diálogo a primera vista que caracteriza los poemas que mencionas. Yo los llamaba peyorativamente «tarjetas postales», en las que, mientras el anverso documenta sobre un lugar turístico en forma convencional, el reverso da noticias «subjetivas» del viajero. Son poemas, en este sentido, visuales y objetivos que combinan e integran el anverso y el reverso de esas tarjetas postales.»²⁶

El fenómeno aurático parece ser, aunque dentro de una nebulosa interpretativa, el elemento que conecta al hombre con su historia o con la historia de los hombres. Lihn hace tambalearse el concepto de *aura* en tanto que él es capaz de escribir sobre objetos cuyo origen histórico desconoce, pero que parece entrever desde un extrañamiento –irregular– propio de un chileno en París. Sin embargo, pareciera ser que el *Genius* del que habla Giorgio Agamben es, en últimas, un ser atemporal o, en palabras Benjaminianas, un ser que se mueve en dimensiones auráticas.

Dicha dimensión aurática es lo que permitiría a Lihn pensar, bajo el esquema poético del poeta francés, «La dialéctica de lo nuevo y lo viejo» que le permitiría entender «la modernidad que dijo Baudelaire./ Fuera de ella, nada hay de viejo bajo el sol».²⁷

Dicha problemática es más compleja de lo que se ha expuesto aquí. No obstante, parece haberse bosquejado un camino hacia una posible respuesta. Por lo pronto, algunos versos del poema *Invernadero* podrían ahora, quedar algo más claros:

«Las hojas nada dicen que no esté claro en las hojas. Nada dice la memoria/ que no sea recuerdo; sólo la fiebre habla de lo que en ella habla/ con una voz distinta, cada vez. / Sólo la fiebre/ es diferente al ser de lo que dice. / Y allí afuera no hay nadie. / Pero ¿qué será de nosotros ahora?»²⁸

²⁶ LASTRA, Op. cit. p. 68

²⁷ LIHN, Op. Cit. p. 37

²⁸ Ibid. p. 37

II. CREAR DESDE LA HERENCIA Y FUERA DE ELLA

La creación poética de Lihn renuncia, en algunos casos, a la herencia –tan presente a veces– de la poesía Baudeleriana. No siempre existen elementos mnemónicos a los cuales aferrarse, y la desesperación parece habitar también la poética del lírico chileno:

«La memoria llena de no recuerdos./ Nada, no recuerdo nada de estos lugares que me esforcé hace años en retener/ en la memoria, y me parecían irreales,/ y lo serán mañana por el mismo motivo/ como lo son ahora, ¿ahora? ¡ahora! ¿aquí? ¡Dónde!»²⁹

Así, es comprensible entonces ese vínculo que, a veces, presenta caminos pedregosos, entre las obras de estos dos poetas. Comenta Carmen Foxley (1977), que dicha relación puede establecerse sólo en los aspectos «negativos o sombríos» de una no residencia en la tierra, «(...) es decir, el *Abismo* y la *Vida*. El primero es ausencia, mudez, vértigo, pesadilla, asfixia, tortura, pánico.»; *Abismo* desde el cual nuestros poetas parecen extraer el elemento esencial de su escritura,

«(...)El segundo [la vida] es pantano, civilización, convenciones, agresión, represión, artificialidad, deslizamiento, etcétera. Permanecen como polos del deseo de los Sueños y el Cielo. El primero estaría conformado por el juego, el arte, la ciencia, la cultura, la reflexión, la energía, lo gratuito, etcétera, y el segundo por algo absolutamente inexistente en esta obra, no así en otras: el mar, la belleza, la serenidad, la voz, la presencia, el amor, la libertad, la potencia, lo cálido, etcétera.»³⁰.

Tanto el abismo como la vida, los sueños y el cielo, parecen ser los elementos circunstanciales que permiten a estos dos poetas, eliminar sus muros históricos, para generar así una escritura *sui generis*, que recoge, en el caso de Lihn, elementos de Baudelaire, para reanimar y recrear una poesía personal y nueva. Sin embargo, para crear dicha novedad, Lihn no puede sino reconocer sus vínculos con la poesía Baudeleriana, pues es ésta la primera en sentar las bases de una *experiencia* que vinculaba una historia atemporal con la creación *in situ*. La apuesta de Lihn no será sino la capacidad de crear desde el no recuerdo, es decir, desde las figuras, que desde la extranjería, es capaz de reconocer a través de un elemento que Baudelaire no pudo conocer: la colonización.

Lihn, como empleado Público de la Provincia de Ninguna Parte (su figura poética del extranjero), es capaz de entender que siempre fue preparado para recorrer los lugares de una cultura que le es y no le es ajena, tanto en lo material como en lo simbólico, pues es incluso el lenguaje un elemento que asegura su persistente extranjería en París. Así, y sólo así, pudo comprender que

²⁹ Ibid. p. 48

³⁰ Ibid. p. 31

«(...) para crear “una escritura sobre la cual cada nuevo ocupante debe extenderse a la aventura, para instaurar su propio orden surgido de un doble e imperioso movimiento de solidaridad y desolidarización con los antiguos ocupantes de la poesía. Es la soledad de una palabra en una Lengua que no le ofrece el amparo de una institución establecida de una vez y para siempre [...], sino que, para el recién llegado, el rastro de otras experiencias de la palabra en el lenguaje, a las cuales se siente ligado en su soledad por una común anarquía».³¹

El distanciamiento histórico que estos dos autores utilizan en su escritura parece ser un elemento a través del cual tanto la poesía como la filosofía encuentran un detonante para una memoria renovadora. Dicha memoria, en sus exponentes más fecundos, parece ser también –al menos para Benjamin– una esperanza para una eventual revolución. Sin embargo, lo que queda claro es que dicho alejamiento suscita una instancia de reflexión. Repensar las estructuras temporales, aparece a través de estos dos poetas, como una alternativa para las relaciones entre el sujeto y su flujo vital.

Tal oportunidad permite al poeta utilizar su memoria y su lenguaje como elementos desde los cuales puede sustituir los elementos vistos por palabras construidas desde una mirada disociada del espacio temporal del ‘ahora’. Ya no sería solo una presentificación del pasado, sino que además –Lihn– establece las normativas para una creación total del lugar de la poesía.

«El distanciamiento y separación de la realidad suscita una instancia reflexiva y crítica; y la particular reorganización de ese material genera un sujeto y una realidad en gestación latente en la diversidad de documentos que reemplazan a los sujetos representados por su escritura. Pero hay que considerar que, si bien la “realidad del hombre concreto no es sino la de su lenguaje [...], ese lenguaje que le da su forma y su existencia no le pertenece, ya que es más bien él quien pertenece al lenguaje que lo caracteriza”. De modo que el distanciamiento es fundamental, y es a partir de él que se gesta una suerte de escritura del “deseo”, una escritura en movimiento hacia el encuentro de una realidad inexistente y anhelada. Búsqueda de “nada”, que puede ser “todo”, si se la mira desde un punto distante al tiempo circunstancial»³².

Con todo, el *Genius* que mueve la creación de Enrique Lihn y Charles Baudelaire, parece moverse en dimensiones que se parecen. La dialéctica de lo viejo y de lo nuevo, parece resolverse en una suspensión aurática que posibilita una creación total en la poesía.

³¹ *Ibíd.* p. 18

³² *Ibíd.* p. 19.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio *Profanaciones* (Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro), Adriana Hidalgo, Buenos aires, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles *Salones y otros Escritos sobre arte* (trad. Carmen Santos), La Balsa de Medusa, Madrid, 2005.
- El Spleen de París* (Trad. Pablo Oyarzún), LOM, Santiago, 2008.
- Las Flores del Mal* (Trad. Carlos Pujol), Austral, Barcelona, 2012.
- BENJAMIN, Walter *Breve historia de la fotografía* (Trad. Wolfgang Erger), Casimiro, Madrid, 2011.
- Ensayos Escogidos* (Trad. H. A. Murena), El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010.
- La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica* (Trad. Wolfgang Erger), Casimiro, Madrid, 2012.
- BUCK-MORSS, Susan *Dialéctica de la mirada* (Dir. Valeriano Bozal), La balsa de la Medusa, Madrid, 2001.
- FREUD, Sigmund *Psicología de las masas* (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Alianza editorial, Madrid, 2010.
- LASTRA, Pedro *Conversaciones con Enrique Lihn*, Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 2014.
- LIHN, Enrique *La Orquesta de Cristal*, Hueders, Santiago, 2015.
- La Pieza Oscura*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2013.
- París, Situación Irregular*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2013.
- OYARZÚN, Pablo *La dialéctica en suspenso*, LOM, Santiago, 2009.
