

Roberto Brodsky: LA CASA QUE FALTA. CATÁLOGO DISCURSIVO DE ENRIQUE LIHN, 1980-1988. New York: Peter Lang, 2019: 230 pp.

En este estudio de Roberto Brodsky sobre Enrique Lihn hay que ponerle atención a todo. Primero, al título mismo donde se concentran tres conceptos centrales del análisis: el de la casa (la casa chilena entendida como casa tomada), el de la falta, y el del catálogo. Pero no solo eso, ya que el periodo importa sobremedida; al abarcar los años '80, el libro refiere a los últimos ocho años de la producción de Lihn, destacando no la producción poética (ya suficientemente estudiada) sino lo que el mismo Brodsky llama “un discurso *desbaratado*”. Este se construye a partir de los trabajos más experimentales de Lihn, lejos de la palabra poética que le era tan habitual al poeta. Se trata aquí de analizar qué constituyen, qué dicen, cómo entender los poemas callejeros, proyectos de cine que son no-cine, happenings convertidos en archivos, y puntadas sin hilo en los cuales Lihn ocupó sus últimos años de vida.

Dos son las hipótesis que propone este libro y que se plantean como tales por primera vez en los estudios lihnianos. La primera de ellas es que esta práctica discursiva en los 80 “*hace sistema*”. Tesis que quiere eliminar la visión magazinesca que se le ha dado a esta parte de la producción de Lihn. La segunda hipótesis es que esta práctica significativa —Brodsky echa mano aquí a Julia Kristeva— se desplaza hacia la carencia de lugar estable, indicando así que lo que falta en el Chile de los 80 es precisamente “la palabra (su autenticidad, su sentido, su jerarquía, su legitimidad, su verdad y su mentira [...])”. Desde allí, entonces, estos discursos errantes, desbaratados, no textuales, constituyen un Catálogo, un no-libro que se entiende —o debe entenderse— como “la casa en el momento de su falta” (4). Este discurso opera también como un despliegue (valga la aclaración en este punto), o sea, un hacerse en un cuerpo social sitiado, el Chile de la dictadura, pero también como un discurso que se hace con el cuerpo, como locus de una praxis artística que tiene la particularidad —una entre varias— de arruinar cualquier hermenéutica expeditiva.

La casa que falta es un estudio de orden teórico de principio a fin, y Brodsky así lo advierte de entrada cuando nos dice, al principio del texto, que se propone “irse de tesis”, considerando la relativa ausencia de trabajos críticos que asuman como un todo orgánico la última etapa de Lihn. Desfilan por estas páginas Agamben, Bajtin, Bourdieu y Didi-Huberman, entre otros teóricos. Todos usados con mucha precisión para analizar este catálogo de prácticas discursivas y errantes, obsecadas y hasta anegadas por cierta disforia que caracterizaron los últimos años de Lihn. Mención aparte

merece la presencia algo sorpresiva de las ideas de Jacques Lacan, cuyos postulados se justifican paso a paso a través de los detallados análisis que vinculan algunas de sus tesis con las enfermedades de la palabra que pone en práctica Lihn y son destacadas a lo largo de las 229 páginas del libro.

El Catálogo que propone Brodsky está compuesto de siete discursos: arranca con el auto-catálogo *Derechos de autor* (1981) y cierra con el “Discurso póstumo” (1989), desplegado en la forma de un *ars memoria* que alcanza incluso la publicación del cómic *Roma, la Loba* (1992, 2011). Una particularidad de este Catálogo es que no se trata de un álbum ni de un archivo, sino más bien de un *espacio de contagio* entre objetos y discursos. Tampoco se busca que este espacio proponga una jerarquía. Brodsky establece más bien un recorrido, como si fuera este el campo de acción y entendimientos de las operaciones discursivas de Lihn. Por lo mismo, el autor nos advierte de algo que es esencial para entender el análisis propuesto: se trata de referirse a una “producción discursiva” y no a un “discurso poético” (23). Esto resulta de suma importancia para no equivocarse la lectura de un catálogo que es renuente tanto a la exhibición cronológica como a la producción de un sentido final y cerrado, cuestión que iría en total contradicción con una obra -la que va del 80 al 88- que se ofrece abierta, desbaratada, fantasmal a ratos, objetual y profundamente provisional, y hasta deliberadamente efímera en algunos casos. La idea misma de catálogo debe ser completamente redefinida para el caso Lihn. Escribe Brodsky: “El Catálogo del que aquí se trata es un proyecto de habitabilidad de un discurso anti-utópico que se niega a ser habitable, y que por lo mismo encuentra en la categoría del fantasma su paradójico punto de apoyo” (25). Con estas advertencias teóricas y sin jugarse por un marco teórico clásico (esta es una de las grandes inteligencias del libro), Brodsky reconstruye el trayecto discursivo de Lihn en los años 80 con la idea de habitar lo inhabitable una vez realizado todo el recorrido de *La casa que falta*.

Ejemplo de lo anterior es el capítulo titulado “Autocatálogo, la falta”, donde Brodsky relativiza el narcisismo obvio asociado a un ejercicio que tiene por centro a su propio autor. Esta colección de copia y pegado debe entenderse entonces con respecto a dos elementos contextualizadores. Uno, la recepción de la obra de Lihn en Chile en ese momento y, dos, lo que Lihn pone en juego, esto es, el “tipo de enunciación e implicaciones discursivas” (30) que emerge de este despliegue. Aún así, pareciera que ambos elementos se combinan en una suerte de práctica de resistencia de un autor que se siente nadie y que ocupa ningún lugar. Al mismo tiempo, ese lugar deseado y del deseo —me refiero al campo literario chileno— es ocupado abruptamente por Raúl Zurita cuando en 1975 el crítico del *El Mercurio*, Ignacio Valente, escribe el primero de los artículos consagratorios de un poeta que nunca más volvería a abandonar el sitio literario encontrado tempranamente en su carrera. No era solo Zurita sino también la consagración de un tipo de poesía que poco o nada tenía que ver con la de Lihn, la de la “gran poesía” y su monumentalidad sacrificial. Así el no-libro *Derechos de autor* (un

anillado que Lihn compiló en fotocopias y él mismo refirió como “una olla podrida”) responde al “ninguneo” (36) de un poeta que se ubica con su discurso crítico, carnavalesco y burlesco en las antípodas de una poesía del dolor y la redención del pueblo de Chile. El análisis de Brodsky nos lleva a recordar irremediamente la tensión estructural de la literatura latinoamericana, escindida entre la práctica de una literatura política y otra de carácter artística, la llamada escritura del arte por el arte. Aun cuando este no era completamente el caso de Lihn, basta echar una mirada a Pompier, “ese venerable esperpento”, como lo definió él mismo, para saber que nada tenía que hacer con la figura profética y militante de un Zurita consagrado por el poder mismo del campo cultural del momento. Habría que pensar a partir de este análisis si este cajón de sastre (45) que nos propone Lihn es la verdadera avanzada de lo que después iba a ser un arte y una literatura más atentas a las expresiones marginales y espurias de la cultura nacional. Para Brodsky el proyecto *Derechos de autor* representa aquel lugar donde Lihn se pone en los límites de su obra y donde mejor se transparenta la falta, en tanto “impronta de algo que no fue” (47).

El Capítulo 3 está dedicado al “Discurso Pompier, el fantasma” o como el mismo Lihn lo llamó “sombra de una sombra” (51). El autor, siguiendo a Lihn, ve en Pompier una estrategia: la del autor entrecomillado que abre paso a una “teoría de la cháchara” (54). Un Pompier paródico, artefacto y fantasmal que Brodsky lee a la luz de Lacan como el modo en que “el sujeto (Lihn) se encuentra capturado por la relación con un significante (Pompier)” (56). El largo análisis lacaniano nos conduce aquí a una interesante reflexión con visos conclusivos: “La errancia es el Discurso de Pompier. [...] El discurso Pompier es el discurso de los discursos” (59), ya que persistirá más adelante en su juego de apariciones y reapariciones con distintos formatos en otros discursos lihnianos. Interesante es el paralelismo entre un Juan Luis Martínez que tacha su nombre con un Lihn que se duplica —para decirlo de una manera aproximativa— en un fantasma que, desde la perspectiva lacaniana, es un espectro que no cesa de acosar a los seres vivientes. O para ser más exactos, a Enrique Lihn, el otro fantasma de esos años. La alteridad Lihn-Pompier, parece decirnos Brodsky, solo puede existir como paradójica dupla en cuanto este último exista como discurso; el fin del fantasma, su auto-aniquilación, es el fin del discurso, pero quizás también el del autor que lo crea. O de un cierto Lihn, en este caso.

Otro capítulo llamativo es el “Discurso primitivo, cine no-cine”. La negación que se anuncia en este título nos advierte de entrada qué esperar del discurso del no-cine de Lihn: un “proyecto contra-artístico” (97). Este no-cine se regocija en la precariedad, el performance y el humor. Brodsky ve en la trilogía de filmes caseros *Adiós a Tarzán* (1984), *La (ex)cena última* (1985) y el corto *Basuras* (1985) una constante que es posible agrupar bajo la idea del “discurso del sobreviviente”, el cual está centrado en la categoría del fantasma como figura preminente de los performances y los happenings urbanos (7). Es aquí donde Brodsky realiza otro aporte al incorporar el concepto de *iustitium*

(tomado de Bourdieu y de Agamben tanto en su valor jurídico como funerario), concepto con el cual el análisis de *Adiós a Tarzán* cobra una nueva luz, ya que al “festinar la muerte de Johnny Weissmüller” tiene, desde esta perspectiva, una inscripción política en el *iustitium* y es, a todas luces, “un ‘funeral sedicioso’ por donde se lo mire” (102). Otra vez estamos aquí frente a Lihn el *bricoleur* (Lévi-Strauss), el hombre orquesta, el maestro chasquilla, concepto acertadísimo para definir la dirección de los proyectos de no-cine que emprende Lihn. Películas y happenings se intercambian mutuamente en lo que Brodsky también llama “el discurso primitivo”. Vale aquí un ejemplo: “si *Adiós a Tarzán* es un cine que se niega a *ser lo que hace*, por su parte *La (ex)cena última* es un cine que *hace lo que no es*” (114). Cara y cruz de una misma moneda; cine que resulta en otra cosa de lo que busca, cine que se niega a sí mismo lo que hace. Cine fallido, en suma, como dice Brodsky con certeza sobre el no-cine de Lihn.

En el capítulo 6, “Discurso desbaratado, Lihn nomoteta”, Brodsky abre la puerta a la biografía del poeta: crisis emocionales, rupturas afectivas, ganas de irse de Chile, carta a los amigos en busca de ayuda y respaldo y nuevos proyectos, muestran a un Lihn acorralado y, en cierto modo, asfixiado en el horroroso Chile. La precariedad vital y creativa lo persigue, o él a ella. Brodsky apela aquí a la noción de ‘nomoteta’ —concepto tomado de Agamben y Bourdieu— para esclarecer el rol que desempeña Lihn al interior del campo “bajo condiciones de excepción como las existentes en Chile durante los años 80” (144). Son los años de *El Paseo Ahumada* (1983), donde el discurso hace gala de “una hibridez inquietante”, al decir de Carmen Foxley. Aquí el tema de ‘la casa que falta’ se hace aún más evidente a la luz de los análisis de Brodsky, ya que ésta es al mismo tiempo la palabra que aparece “tomada” y clausurada por la prohibición de nombrar. Conceptualización que tiene su correspondencia teórica directa con el estado de excepción estudiado por Agamben, o, más bien, con lo que significa escribir bajo estado de excepción, según el uso que le da Brodsky en su análisis. No hay casa; la palabra poética no se puede habitar ni pensar en la casa chilena, pareciera decirnos Lihn. Y si acaso se puede, es sólo en la medida que los discursos logren desbaratarse al tiempo que surgen, pues todo ha sido intervenido, sacudido, expropiado. Se trata de un campo literario y cultural transfigurado al cual Lihn no contribuye a corregir sino, más bien, a proyectar como deformidad en un Catálogo de discursos de toda índole.

Interesante es, sin duda alguna, la relación de distancia y sospecha (supongo) de Lihn con respecto al grupo neovanguardista CADA (Colectivo de Acciones de Arte). Otra vez esta relación puede verse en términos de estrategia, pero también de vaciamiento. Para Lihn el CADA era “un grupo de gente más formal y teórica” (151). Lihn va por el camino del esperpento o la risa, y también del espanto. De allí que Lihn considerara los proyectos del CADA como acciones de orden monumental; de alguna manera, parte del “gran arte” que se llevaba a la calle como performance, pero sin puntos de coincidencia con los discursos esperpénticos, burlones o autoperódicos que él propugnaba con figuras como la de Pompiet, por ejemplo. Lihn era, como lo

llama Brodsky, “un nomoteta sin casa” (151), un hombre solo, generador de su propia palabra, borrado o, más bien, borroneado. Nada provechoso puede salir de “los lenguajes especializados de la neovanguardia” (153). Mejor lo dice Brodsky cuando, al finalizar el capítulo, describe a Lihn como “el anti-héroe por excelencia de la casa chilena bajo estado de excepción” (157).

Otro de los discursos desbaratados es, por supuesto, el del teatro. Si el cine de Lihn es el no-cine, aquí el histrionismo de la palabra se despliega como precariedad escénica, con el mismo autor convertido en actor y personaje de sus propias creaciones. Resulta curioso que un poeta como Lihn haya necesitado tantas máscaras para ser él mismo. Lo dice Guadalupe Santa Cruz cuando recuerda su concepción teatral de la vida: “Todo era construcción, puesta en escena...” (165). Un teatro crítico, pero como advierte Brodsky, esencialmente dramático y satírico. Aquí Lihn vuelve a sus recursos de parodia, humor negro y excesos. Un teatro que desbarata el poder y también la política, pero que aún —nos recuerda Brodsky— sigue en gran parte inédito.

Imposible no llegar al final de este recorrido al ya clásico *Diario de muerte* para preguntarse qué es lo que cambia en la lectura de la obra de Lihn después de leer *La casa que falta*. Uno se siente tentado a pensar que el *Diario* seguirá el mismo camino del Catálogo que ha venido desarrollando Brodsky en su estudio. ¿Cómo es que el *Diario* de Lihn cierra los últimos ocho capítulos del libro con sus discursos? Brodsky propone aquí la idea de la doble muerte. Primero la biológica que ocurre en julio de 1988, y luego la simbólica que ocurre *antes*, “cuando Lihn (auto) ejecuta a Pompier en escena el año 1977-1978”. Esta segunda muerte, que es la primera cronológicamente hablando, marcaría el comienzo o la apertura hacia un sujeto poético que puede tomar la palabra sobreviviente del fantasma para desplegarla como borradura. Esto significa que, paradójicamente, a la muerte de Pompier lo que sobrevive y persiste, más que el autor, “es el despliegue del discurso en su modalidad póstuma, tachada” (187). La situación es muy clara; la muerte de Pompier permitiría a Lihn hacerse pasar por quien no es, un cúmulo de máscaras o, para seguir la idea de Brodsky, un catálogo de discursos.

Lo que queda claro en este extenso y detallado estudio de *La casa que falta* no es la existencia de un último Lihn, sino las fronteras que separan a este Lihn, el de los últimos ocho años, con el Lihn anterior, al que todos identificamos como el poeta Enrique Lihn. Un libro necesario y que, para decirlo con las palabras del mismo autor, un libro que *faltaba* en la extensa bibliografía crítica acerca de Enrique Lihn. El análisis de estos discursos nos lleva de la mano a la única conclusión posible; la de un catálogo de discursos quebrados, astillados, escindidos, y que funcionan en correspondencia casi ontológica con un sujeto que ha hecho de su biografía un texto o un performance. Sujeto acorralado que —para decirlo con las palabras de Sánchez-Latorre (207)— elige personificar mejor el combate antes que al vate.

Marcelo Rioseco
The University of Oklahoma