

## 1.0

En el presente siglo la poesía chilena se ha perfilado como uno de los procesos más significativos e interesantes de nuestro continente; más allá de las obras de Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro o Pablo Neruda, existe el desarrollo posterior de una serie de autores que demuestran las perspectivas y consolidación de un proceso de indiscutible interés. Los nombres, primero, de Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, entre otros, y, luego, los de Efraín Barquero, Jorge Teillier, Miguel Arteche, Armando Uribe Arce y Enrique Lihn surgen dentro de este contexto. Momento este último que ha recibido el nombre de *nueva poesía chilena*<sup>1</sup> como intento de diferenciación de los procesos anteriores, y que inicialmente se desarrolló en torno a una serie de revistas de la época: *Trilce* de Valdivia, *Tebaida* de Arica, *Arúspice* de Concepción, etc.

Nos asomamos a un intento de lectura de la poesía de Enrique Lihn (1929), lo que a su vez implica un intento de lectura de una zona productiva de la lírica chilena e hispanoamericana actual. Hablamos de aquella zona que intenta reivindicar su derecho dentro de la modernidad literaria y sus deudas con la vanguardia europea, asumida dentro de un contexto nuevo. Un arte que reconoce su condición de objeto creado en y por la palabra y no de mera reproducción de la realidad, en cuanto intento de escritura consciente de sus propios mecanismos de expresión. En este sentido nuestro objetivo central consiste, primero, en dar cuenta del contexto en que surge la obra poética de este autor como proceso diferencial de la poesía chilena actual, y, luego, en describir los aspectos centrales de su concepción poética en tanto metalengua<sup>2</sup> programáticamente desarrollada en sus textos. Esto exige observar no sólo sus reflexiones en torno al fenómeno literario, sino también las particularidades del sujeto de la enunciación, en la medida en que éste se concibe no sólo como quien "habla", sino, a la vez, como quien posibilita el despliegue escritural como modo de reconocer y poner en evidencia los mecanismos de producción y significación del aparato discursivo literario<sup>3</sup>. De allí que conciencia y dominio de la actividad escritural como cuestionamiento y discusión de la misma se transformen en parámetros definitorios de la obra de este autor.

## 2.0 Enrique Lihn y la poesía chilena de mediados de siglo

Enrique Lihn surge en la poesía chilena cuando la figura de los llamados "poetas mayores" (léase Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y Pablo Neruda) parecía cubrir todo el espectro; junto a ellos Nicanor Parra se alzaba como el continuador de toda esta tradición, paradójicamente por medio de una nueva forma de ver este oficio: la antipoesía. No podemos tampoco olvidar a Gonzalo Rojas y gran parte del grupo Mandrágora, que de modo diverso asumían los postulados del surrealismo francés. Con posterioridad y en forma simultánea surgen figuras que en el momento que escribimos han alcanzado cierto renombre en base a obras meritorias. Destacan los nombres de Efraín Barquero, Miguel Arteche, Jorge Teillier, Armando Uribe Arce y Enrique Lihn (1929), continuadores y/o negadores de dicha tradición, pero también herederos de la obra anterior de Pezoa Véliz, Angel Cruchaga, Juvenio Valle y otros que contribuyeron indiscutiblemente al proceso de consolidación ya aludido; válidas son las palabras de Jorge Elliott al respecto: "no nacen grandes poetas en forma espontánea, sino más

\* El autor es ex alumno de la carrera de Castellano y actualmente, además de ejercer algunas ayudantías en literatura, estudia en el Programa de Magister en Filología mención Literatura Hispánica de la Universidad Austral de Chile.

bien de un suelo previamente enriquecido por una poesía menor de calidad que es al mismo tiempo la que mantiene viva una tradición después de cada nacimiento o renacimiento poético<sup>4</sup>.

Mientras tanto en el resto de Hispanoamérica surgían los nombres de Ernesto Cardenal, Enrique Adoum, Heberto Padilla, Cisneros, etc., por nombrar algunos<sup>5</sup>. Para Carmen Foxley el punto común entre estos poetas se encontraría en que su preocupación preferente "ha sido la lucidez en el manejo de su lenguaje en una labor de ruptura frente a escrituras anteriores estratificadas, y de reflexión creadora respecto de la propia"<sup>6</sup>.

En este espacio la nueva poesía chilena podía exhibir la obra de Jorge Teillier (1935), quien asume su postura poética en la búsqueda o retorno al espacio de la infancia visto como sagrado. El poeta es ante todo un ser desarraigado y arcaico, el sobreviviente de una edad perdida, de allí que la poesía más que como actividad artística la asuma como una forma de vida: "Porque no importa ser buen o mal poeta, escribir buenos o malos versos, sino transformarse en poeta, superar la avería de lo cotidiano, luchar contra el universo que se deshace, no aceptar los valores que no sean poéticos, seguir escuchando el ruiseñor de Keats, que da alegría para siempre"<sup>7</sup>.

El camino tomado por Miguel Arteche (1923) dista bastante de los presupuestos anteriores, inclinándose más por una poesía de temática religiosa y frecuentemente apocalíptica; al mismo tiempo que el manejo de las formas proviene muchas veces de los clásicos españoles, poesía austera por sobre todo: "lo difícil, al escribir un poema, y luego de escribirlo, es saber lo que sobra(. . .) El Poema debe estar en el hueso. El lenguaje de la poesía debe ser seco, austero, y esto no es corriente en la poesía chilena"<sup>8</sup>.

Por su parte, Efraín Barquero (1931) continúa en principio la línea poética impuesta en la época por Pablo Neruda, poesía de compromiso impregnada de un profundo sentimiento humano, con un lenguaje claro y cotidiano; postura que irá adquiriendo un tono de expresividad metafísica y por momentos de claro sentido religioso en sus últimas obras<sup>9</sup>.

Otro de los representantes significativos de este momento es Armando Uribe Arce, en cuya obra es evidente su intento por escribir una poesía extremadamente vivencial, en textos brevísimos de una fuerte ironía trabajada en temas recurrentes como el amor y el oficio del poeta<sup>10</sup>.

Enrique Lihn<sup>11</sup> programáticamente intenta situarse en una postura diferencial respecto de los proyectos descritos más arriba discutiendo y negando más de una vez cada uno de ellos. El rasgo más particular y propio de su proyecto poético se encuentra en un arte que se define por su constante auto-crítica; se trata, en definitiva, de poner a prueba no sólo los mecanismos anteriores de producción literaria (la retórica anterior), sino, a la vez, la puesta en crisis de los mecanismos por los cuales se construye el arte propio. Es el punto en que sitúa la contradicción y diferencia de un arte que se pretende auténtico en la medida de sus propios cuestionamientos: "Sin proponérmelo, pero concientemente, he terminado por hacer una poesía contra la poesía, como dijera Huidobro, "escéptica de sí misma". El valor de las palabras y el cuidado por integrarlas en un conjunto significativo han sido lo suficientemente abandonados aquí como para constituirse —aquella devaluación y esta negligencia— en los signos de un desaliento más profundo (. . .) En varios de estos poemas la poesía está al centro de ellos como una empresa obligada a reconocer, constantemente su limitación y su vanidad"<sup>12</sup>. Este camino comienza a reconocerse mejor a partir de la publicación de *La pieza oscura*<sup>13</sup>, ya que sus libros anteriores deben ser considerados como de definición y búsqueda; en adelante Lihn hará propia la expresión de Rimbaud en torno a que "La literatura es una idiotez"<sup>14</sup>, pero que en él se transforma en la única alternativa válida para llevar a cabo una vida auténtica. De éste modo la poesía no es un medio para llevar a cabo una transformación de la sociedad, sino una forma de asumir la marginalidad individual: "escribir y excluirse fueron para mí una y la misma cosa al tiempo de los primeros balbuceos literarios y no puedo asegurar que haya superado emocionalmente esta especie de complejo de inutilidad de la poesía, aunque quise creer, desde el primer momento que era necesaria, en lo individual y todo mi trabajo

se orientará, a poco de comenzado, en el sentido de superar el subjetivismo abstracto o, mejor dicho, la simple vaguedad e inexperiencia de una escritura impropia, pero también, esencialmente, las implicancias semirreligiosas o pseudoidealistas que esta escritura tendía a presentar, a inhibir o a rechazar, en el seno de una indecisión de principio, de modo arbitrario, según el estado de ánimo dominante o el carácter de las lecturas del momento”<sup>15</sup>.

A esto hay que agregar su concepción de la literatura como un conjunto fragmentario de discursos diversos provenientes de variados registros culturales, donde el libro (poema, novela, etc.) funciona como un resumidero de dicha suma de desechos lingüísticos, a lo que se agrega el carácter agénrico y marginal que Lihn propone para sus textos: “Los géneros 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”<sup>16</sup>.

### 3.0 Autorreflexividad y Fragmentarismo

Asumidos en su conjunto, los textos de Enrique Lihn presentan un constante proceso de renovación y consolidación de una serie de procedimientos en miras a determinar una postura particular frente al fenómeno de la producción literaria.

Con la publicación de *La pieza oscura* comienza, en forma unánime para la crítica, el lenguaje propio de Lihn. Texto en el que surge la preocupación por el tratamiento de la infancia como un espacio añorado, si bien no carente de una violencia y dolor que lo alejan de toda posibilidad idealizadora; ésta se construye en cuanto rememoranza de sus dificultades y de la experiencia traumática del paso a la adultez por medio del acto sexual:

“¿Qué será de los niños que fuimos? Alguien se precipitó a encender la luz, más rápido que el pensamiento de las personas mayores.

Se nos buscaba ya en el interior de la casa, en las inmediaciones del molino: la pieza oscura como el claro de un bosque.

Pero siempre hubo tiempo para ganárselo a los sempiternos cazadores de niños. Cuando ellos entraron al comedor, allí estábamos los ángeles sentados a la mesa ojeando nuestras revistas ilustradas —los hombres a un extremo, las mujeres al otro— en un orden perfecto, anterior a la sangre”<sup>17</sup>.

El tiempo se alza como el elemento destructor de la realidad evocada por el sujeto, de tal modo que el contrasentido de la realidad nace, justamente, de la certeza que se tiene de que el hombre es un ser para la muerte:

“El cardo ha destronado a los niños que fuimos y fantasmas perdidos en el reino del cardo buscamos una calle en el desierto, la calle de la infancia, el buen camino entre el polvo y nosotros, nuestras lágrimas en los charcos de agua pantanosa”<sup>18</sup>.

Con posterioridad a *La pieza oscura*, Lihn publica *Poesía de paso*<sup>19</sup>, *Escrito en Cuba*<sup>20</sup> y *La musiquilla de las pobres esferas*<sup>21</sup> donde comienza a acentuarse su preocupación por la reflexión en torno a la actividad creadora, de modo que el acto escritural surge de la reflexión y el texto asume la forma de una metalenguaje<sup>22</sup>. En *Escrito en Cuba* que ha sido considerado como una especie de ideario poético, en la medida que reúne una serie de consideraciones en torno a la poesía y al oficio creador, en un extenso poema de tipo fragmentario y por momentos claramente narrativo. Así, leemos en este texto la preocupación preferente por la reflexión sobre el lenguaje poético, que, evidentemente, no es neutra se trata, muy por el contrario, de un lenguaje sumamente irónico de sí mismo, descarnado para referirse al arte de la palabra:

“Por ahora me importa un cuerno la poesía y pruebo a resolver el problema con la ayuda de todo,  
se trata de ordenar un cierto número de ideas o qué sé yo  
para escapar a la asfixia”<sup>23</sup>.

El hablante asume su acto con la conciencia de que lo que hace es literatura y no otra cosa, a partir de cuya certeza trata de evidenciar su posición dentro de la dialéctica “literatura/realidad” por medio de un texto cuya forma fragmentaria constituye también la forma de escritura:

“Una especie de diario  
Anotaciones Fragmentos de lo que fue, impresiones digitales  
Restos de lo que alguna vez será”<sup>24</sup>.

Esta reflexión creadora significa la puesta en crisis de la poesía, a la que se reconoce su utilidad, pero este proceso pasa, además, por desmitificar su propio lenguaje:

“pero, ¿y yo? ¿soy acaso una respuesta a esta pregunta o balbuceo?  
Alguien lo dijo en nombre de los otros que somos: he puesto en circulación mis actitudes”<sup>25</sup>

De tal modo, que el acto creativo se reduce a un autoconfesionalismo autobiográfico realizado en la inmediatez de los hechos a la manera de un diario de viajes.

*La musiquilla de las pobres esferas* no viene sino a continuar este rasgo que venimos desarrollando, de una poesía que quiere marcar su diferencia entre un lenguaje poético desgastado y otro que pretende alzarse como una salida auténtica, al parecer en el mismo establecimiento de dicha contradicción. Se trata de la muerte de los mitos de la poesía y la propugnación de una actitud honesta y ética en dicho espacio. Sin embargo, el hablante asume su propia desmitificación, su condición degradada y desprovista de toda magnificación, en la que la lucha contra la retórica, contra la “Alquimia del Verbo” puede no ser sino la creación de una nueva retórica; pero, finalmente es el acto de escribir la única forma de mantener una actitud auténtica y dignificadora:

“Porque escribí no estuve en casa del verdugo  
ni me dejé llevar por el amor a Dios  
ni acepté que los hombres fueran dioses  
ni me hice desear como escribiente  
ni la pobreza me pareció atroz  
ni el poder una cosa deseable  
ni me lavé ni me ensucié las manos  
ni fueron vírgenes mis mejores amigas  
ni tuve como amigo a un fariseo  
ni a pesar de la cólera  
quise desbaratar a mi enemigo.

Pero escribí y me muero por mi cuenta  
porque escribí porque escribí estoy vivo”<sup>26</sup>

En *París, situación irregular*<sup>27</sup> continúa acentuándose el carácter autorreflexivo y fragmentario del discurso poético. Carmen Foxley observa: “*París, situación irregular* es producto de la imaginación y la inteligencia, y de una emotividad angustiosa y retenida que se escapa a veces bajo la forma de caricaturas, ironías, alusiones, y se concreta otras veces, en un lenguaje “gestual” y “mimético”, creando un producto delirante y arquitecturado, y provocando una negra visión humorística”<sup>28</sup>. El conjunto de fragmentos que componen este extenso poema permiten advertir la intención de plasmación de un espacio angustiante y opresor representado por París como resumen de una cultura y civilización monstruosa:

“Oh, vieja, vieja civilización  
madre fálica en la que  
t-to-todas nuestras monstruosidades pueden decir su nombre  
y son buenos negocios  
situaciones regulares”<sup>29</sup>

El mismo Lihn ha planteado el carácter fragmentario y agenérico de este texto: “*París, situación irregular* es una obra también de tipo agenérico, formada por distintos tipos de textos, que provienen de notas tomadas en cuadernos como los que tú ves sobre la mesa ahora. Las notas de los cuadernos son como respuestas a determinados estímulos, como un diario de viaje”<sup>30</sup>. La fragmentación traspasa todos los niveles del texto: palabras cortadas, fragmentos en prosa o en verso, mezcla de diversos registros de habla, esquemas, citas textuales, etc. constituyen este poema, en el que se acentúa al máximo la búsqueda de una escritura que implique múltiples posibilidades de lectura y en la que el lector se ve en la imperiosa necesidad de intentar reordenar dicho conjunto de notas, pasando a formar parte activa de su proceso de realización, al mismo tiempo que exige su percepción como un producto armado y constituido por el lenguaje.

*A partir de Manhattan*<sup>31</sup> incluye 43 poemas escritos durante el año de 1979, en los que agudiza su preocupación por una suerte de “estética de lo feo”, es la creación del “locus horribus” como él mismo denomina el mundo evocado por estos textos: “Se trata de poemas escritos en Manhattan, el libro se llama *A partir de Manhattan*, entre otras porque efectivamente son poemas escritos, como su nombre lo indica, a partir de ese lugar en una serie de viajes que hice (. . .); pero incluye poemas que no están allí, pero que de alguna manera hacen sistema con los demás, como por ejemplo éste “El vaciadero”, el que comienza el libro que fue escrito un poco antes de emprendido el viaje y que se refiere a una calle de Santiago de Chile, pero que podría ser una calle de cualquier parte de un cierto mundo que es el que yo estoy tratando de transponer al lenguaje, un mundo cuyo nombre en latín sería el de “locus horribus”, el lugar horrible”<sup>32</sup>.

A la manera de un nuevo libro de viajes este texto reúne poemas que tienen como referente diversos espacios físicos (principalmente Manhattan, Nueva York, Madrid, etc.), culturales alusiones a Moñet, Eliot, Poe, etc.) y afectivos (como por ejemplo el poema “Nieves”) que privilegia la escritura de la sociedad contemporánea como espacio vacío: lugares vacíos o espacios vistos a partir del “éxtasis de lo que por fin se pudre para siempre”<sup>33</sup>. De tal modo que en este libro existe una clara intención por aludir al referente extratextual degradado, bajo la forma de observación directa del espacio que rodea al hablante que pretende, por lo demás, una visión a veces fría y despersonalizada de dicha realidad, inclusive en un intento de neutralización de su propia presencia a través de descripciones o “representaciones” de determinados espacios culturales (por ejemplo en “Water Lilies, 1920”). A diferencia de sus libros anteriores en éste ya no se privilegia en un grado tan elevado el carácter metapoético del discurso, ahora como en muchos de sus textos de este momento, la preocupación central está dada por la realidad o referente extratextual como ocurre en *Estación de los desamparados*<sup>34</sup> o en *El Paseo Ahumada*<sup>35</sup>, últimas obras de Enrique Lihn.

#### 4.0.

Como hemos podido observar hasta ahora la obra poética de Lihn se plantea como un proyecto de sumo interés dentro de la poesía chilena e hispanoamericana actual, en cuanto búsqueda de una solución a los problemas que la modernidad literaria plantea. De esta manera, la obra de Lihn debe ser considerada también dentro de un proyecto mayor que define gran parte de la poesía hispanoamericana actual desde Vicente Huidobro en adelante, expresado en una constante preocupación por la reflexión sobre la actividad creadora. Evidentemente que lo interesante de este proyecto no radica en la misma

reflexión, que no ha sido ajena a la historia de la literatura en general, sino a la incorporación de ésta en el mismo producto literario en miras a despojarlo de todo intento mitificador. Quien habla en el texto es un ser asumido en toda la amplitud de sus contradicciones y limitaciones, la idealización y automitificación están definitivamente lejos, los mitos se destruyen o se cuestionan, el poeta regresa a la historia incapaz de alzarse como vate o profeta entregándonos un producto fragmentario e inacabado, pero a la vez altamente conciente de sus limitaciones, así como de su carácter de escritura.

\* El presente trabajo corresponde a una versión sintética y revisada de los aspectos introductorios de la Tesis de Licenciatura del autor: *La situación enunciativa en la poesía de Enrique Lihn*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, 1984. Prof. patrocinante Iván Carrasco Muñoz.

1. Utilizamos este concepto, dada sus ambigüedades, para referirnos a la poesía chilena surgida a partir de la segunda mitad de siglo, que recibió también el nombre de "poesía chilena joven" que hoy, por razones obvias, no nos parece tan adecuado.
2. Tomamos este término en el sentido que le da Mignolo, esto es al considerar las condiciones pragmáticas de un texto literario se observa que éste cuenta con una serie de códigos, con una meta-lengua literaria en la cual se constituye el concepto de literatura y los límites y convenciones que operarán en la misma, pudiendo aparecer tanto de manera explícita como implícita, Cf. al respecto: *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1978.
3. En este sentido, en términos generales, la poesía de Lihn tiende a producir una identificación entre *autor textual* y *sujeto poético*, en tanto este último asume ambas funciones. Sobre estos conceptos puede verse: Carrasco, Iván: "Los títulos en el texto poético", *Estudios Filológicos* 19. Universidad Austral de Chile, 1984, pp. 69-81.
4. En: *Antología Crítica de la Nueva Poesía Chilena*. Publicaciones del Consejo de Investigaciones científicas de la Universidad de Concepción, 1957, pp. 43.
5. Al respecto señala Luis A. Diez: "Todos ellos aseguran y auspician la asombrosa continuidad de un fenómeno literario considerablemente más antiguo (cien años si consideramos *Azul* como arranque) que la tan aclamada "nueva novela". En vez de iconoclastías revoluciones o de insalvables cismas, la poesía hispanoamericana ha seguido un curso de renovación y consolidación: "tradición en la ruptura", en el vívido dictamen de Octavio Paz. Y si en los últimos años parece haber sido opacada por la novela, no es porque haya declinado su vigor, sino porque por primera vez se ve obligada a compartir los baldíos culturales con una viable novelística". En: "La narrativa agenérica de Enrique Lihn (segunda parte)", *Hispanic Journal* Vol. 2, N° 1. Indiana University of Pennsylvania, 1980, pp. 91.
6. En: "Prólogo" a *París, situación irregular*, de Enrique Lihn. Santiago de Chile, Aconcagua, 1977, pp. 11-12.
7. En: "Sobre el mundo donde verdaderamente habito", *Muertes y maravillas*. Santiago de Chile, Universitaria, 1971, p. 13.  
Entre las obras principales de Jorge Teillier se cuentan, además de la anteriormente citada: *Para ángeles y gorriones* (1935), *El cielo cae con las hojas* (1958), *El árbol de la memoria* (1961), *Poemas del país de nunca jamás* (1963), *Los trenes de la noche y otros poemas* (1964), *Crónica del forastero* (1968).
8. En: Villegas, Juan: "Contribución a la historia de la generación del 50: entrevista a Miguel Arteche", *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago de Chile, Nascimento, 1980, p. 106.  
Las Obras principales: *La invitación al olvido* (1947), *Una nube* (1949), *El sur dormido* (1950), *Destierros y tinieblas* (1963), entre otras.

9. Obras: *La piedra del pueblo* (1954), *La compañera* (1956), *El regreso* (1961), *El viento de los reinos* (1967), *Epifanías* (1970), etc.
10. En su escasa producción se cuentan: *Transeúnte pálido* (1954), *El engañoso laúd* (1956), *No hay lugar* (1971), etc.
11. Obras poéticas fundamentales: *Nada se escurre* (1949), *Poemas de este tiempo y de otro* (1955), *La pieza oscura* (1963), *Poesía de Paso* (1966), *Escrito en Cuba* (1968) *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979), *Estación de los desamparados* (1982), *El paseo Ahumada* (1983). A los textos anteriores hay que agregar un libro de cuentos: *Agua de arroz* (1964); y las novelas: *Batman en Chile* (1973), *La orquesta de cristal* (1979) y *El arte de la palabra* (1979).
12. En: contratapa a *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago de Chile, Universitaria, 1969.
13. Santiago de Chile, Universitaria, 1963.
14. Citado por Lihn como epígrafe en "Autobiografía de una escritura", *Casa de las Américas* 45, 1967, pp. 58-73.
15. *Ibíd.*, p. 60.
16. En: Lastra, Pedro - Lihn, Enrique: "Contrapunto de sobrelibro", *Atenea* 441. Universidad de Concepción, 1978, p. 133.
17. Del poema "La pieza oscura", op. cit., p. 17.
18. Del poema "Navidad", op. cit., p. 31.
19. La Habana, Ediciones Casa de las Américas (Col. Premio Casa de las Américas), 1966.
20. México, Alacena/Era, 1969.
21. Op. cit.
22. Entendemos por metalenguaje a un lenguaje que habla de otro lenguaje siguiendo las proposiciones de Jakobson: "La lógica moderna ha establecido la distinción entre dos niveles de lenguaje, el *lenguaje-objeto*, que habla de objetos, y el *metalenguaje*, que habla del lenguaje mismo", *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 357.
23. Op. cit., p.34.
24. *Ibíd.*, p. 37.
25. *Ibíd.*, p. 44.
26. Del poema "Porque escribí", op. cit., pp. 83-84.
27. Op. cit.
28. En: "Prólogo", op. cit., p. 17.
29. Op. cit., p. 37.
30. En: "Enrique Lihn: la poética de la reconciliación (tercera parte)", entrevista de Luis A. Diez, *Hispanic Journal* Vol. 2, Nº 2. Indiana University of Pensilvania, 1981, p. 121.
31. Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1979.
32. Durante el Primer Simposio de Literatura Chilena, Universidad Austral de Chile, 9-10-11 de nov., 1979.
33. Op. cit., p. 12.
34. México, Premio Editora, 1982.
35. Santiago de Chile, Ediciones Minga, 1983.

## BIBLIOGRAFIA

1. BENVENISTE, Emile: *Problemas de Lingüística General II*, 2a. ed. México, Siglo XXI, 1978 (1974).
2. BORINSKY, Alicia: "Territorios de la historia", *Revista Chilena de Literatura* 24. Universidad de Chile, nov. de 1984, pp. 131-135.
3. CARRASCO, Iván: "Los títulos en el texto poético", *Estudios Filológicos* 19. Universidad Austral de Chile, 1984, pp. 69-81.
4. CORTINEZ, Carlos y LARA, Omar (recop.): *Poesía Chilena (1960-1965)*. Santiago de Chile, Universitaria (Ed. Trilce), 1966.
5. DIEZ, Luis A.: "Enrique Lihn. Poeta esclarecedoramente autocrítico (Primera parte)", *Hispanic Journal*, Vol. 1, Nº 2, Indiana University of Pennsylvania, 1980, pp. 105-115.
6. DIEZ, Luis A.: "La narrativa agenérica de Enrique Lihn (Segunda parte)", *Hispanic Journal* Vol. 2, No 1. Indiana University of Pennsylvania, 1980, pp. 91-99.
7. DIEZ, Luis A.: "Enrique Lihn: La poética de la reconciliación (Tercera parte)", *Hispanic Journal* Vol. 2, Nº 2. Indiana University of Pennsylvania, 1981, pp. 119-131.
8. FOXLEY, Carmen: "Prólogo" a *París, situación irregular* de Enrique Lihn. Santiago de Chile, Ediciones Aconcagua, 1977, pp. 9-29.
9. GOTTLIEB, Marlene: "Enrique Lihn", *Hispanamérica* 36, diciembre de 1983, pp. 35-44.
10. JAKOBSON, Roman: "Lingüística y poética", *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Seix Barral, 1975 (1960), pp. 347-395.
11. LASTRA, Pedro: "Conversaciones con Enrique Lihn: Las novelas", *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria*. Vol. III, Nº 9. University of Michigan, 1983, pp. 393-407.
12. LASTRA, Pedro - LIHN, Enrique: "Contrapunto de sobrelibro". *Atenea* 441. Universidad de Concepción, 1979, pp. 131-138.
13. LIHN, Enrique: "Autobiografía de una escritura", *Casa de las Américas* 45, 1967, pp. 58-73.
14. LIHN, Enrique: "Definición de un poeta", *Anales de la Universidad de Chile* 137, 1966, pp. 35-64.
15. LIHN, Enrique: *La pieza oscura* 1955-1962. Santiago de Chile, Universitaria, 1963 (Prólogo de Jorge Elliott).
16. LIHN, Enrique: *Poesía de paso*. La Habana, Edic. Casa de las Américas (Co. Premio Casa de las Américas), 1969.
17. LIHN, Enrique: *Escrito en Cuba*. México, Alacena/Era, 1969.
18. LIHN, Enrique: *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago de Chile, Universitaria, 1969 (Nota preliminar de Waldo Rojas).
19. LIHN, Enrique: *París, situación irregular*. Santiago de Chile, Aconcagua, 1977 (Prólogo de Carmen Foxley).
20. LIHN, Enrique: *A partir de Manhattan*. Valparaíso, Ganymedes, 1979.
21. LIHN, Enrique: *Estación de los desamparados*. México, Premio Editora, 1982.
22. LIHN, Enrique: *El paseo Ahumada*. Santiago de Chile, Minga, 1983.
23. MIGNOLO, Walter: *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1978.
24. TEILLIER, Jorge: "Sobre el mundo donde verdaderamente habito", *Muertes y maravillas*. Santiago de Chile, Universitaria, 1971.
25. VILLEGAS, Juan: *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago de Chile, Nascimento, 1980.