

LOS EFECTOS DE IRREALIDAD EN UN CUENTO DE ENRIQUE LIHN

Oscar Hahn
Universidad de Iowa

Hay dos maneras básicas de atentar contra las pretensiones referenciales del realismo positivista, reafirmando de paso el carácter ficticio de la obra literaria. La más notoria concierne al tipo de narración que Irène Bessiére —fundándose en conceptos de Sartre— denomina relato “tético” es aquello que no se ofrece como representación de las *realia*, y cuyo modelo más acabado es el cuento maravilloso. Por los aledaños de lo “tético” se mueve también la literatura fantástica, que tiende a difuminar los límites entre lo real y lo irreal, a partir de su status ambiguo, generador de incertidumbres.¹

La segunda manera es aun más osada, porque se juega en el campo mismo de aquello que se va a cuestionar. Esta modalidad desestima de plano toda incursión en lo fantástico o en lo maravilloso y plantea su desafío con las armas y procedimientos propios del realismo clásico. Un ejemplo privilegiado de dicho acercamiento es el relato “Huacho y Pochocha” de Enrique Lihn.²

La visión de dos apodos, escritos a todo color en una muralla y circundados por un corazón, pone en marcha los mecanismos de la imaginación del narrador y desencadena las sucesivas instancias de la historia. Texto sobre texto; el desarrollo es estimulado por la palabra escrita: escrita en un muro. La frase, ni obra maestra del grafitti, ni algún parnasiano tardío, graba con espontaneidad los apelativos de un hombre y de una mujer. Ni Paolo y Francesca, ni Romeo y Julieta, ni Pablo y Virginia, ni siquiera Oliver y Jenny. Simplemente, Huacho y Pochocha.

A partir de esa visión, el observador se propone reconstruir la historia de estos dos personajes, mediante procedimientos literarios, acudiendo primero a los registros de la imaginación repro-

ductiva y valiéndose ulteriormente de la imaginación creadora. Para ello, determina la forma genérica que adoptará su empresa. Se tratará por cierto de una historia de amor; pero en principio no quiere ser una historia inventada, sino construida sobre los datos proporcionados por las experiencias reales del autor con personas también reales; es decir, se propone contarla en términos veristas. Pero a diferencia de las "vidas imaginarias" a la manera de Marcel Schwob, el texto de Lihn se basa en vidas que no sólo son reales, sino que, además, son desafiantemente triviales.³

El autor se enfrenta por lo tanto con signos lingüísticos de connotación imprecisa y denotación nula (los sobrenombres), encerrados en un índice visual (el corazón), equivalente a un predicado del tipo "se aman". Sobre esa base el lector de la muralla interpreta que detrás de aquellos signos se esconde una historia de amor, que intentará recomponer casi a ciegas. El ámbito social en el que la acción se va a desenvolver queda determinado por dos factores complementarios: el narrador lee los apodos como signos icónicos; es decir, como si exhibieran las mismas cualidades que posee la pareja humana connotada por ellos. Así, a la falta de refinamiento de los tres sonidos africados de la cadena fónica Huacho y Pochocha, deberían corresponder personas no refinadas. Esta constatación se refuerza con el hecho de que el entorno físico de la muralla es un barrio pobre de Santiago. De esas premisas el narrador infiere que los personajes pertenecerían al proletariado.

Otro aspecto que debemos puntualizar es el siguiente. Como se sabe, es preciso distinguir la significación de la representación, que es la presencia de una imagen mental en el lector del signo. Dicha imagen depende del grado de abstracción de los distintos componentes del léxico. Los nombres propios tienen un grado menor de abstracción cuando apuntan a un referente concreto, conocido por los usuario del signo. Pero en este caso el narrador no sabe con certeza quiénes son Huacho y Pochocha y no tiene más remedio que rendirse al hecho de que todo referente es, en sentido estricto, un *designatum*; es decir, no un objeto particular, sino una especie o una clase de objetos o seres: la clase "pareja proletaria". Ahora bien, puesto que un *designatum* se compone de diversos miembros, la tarea del narrador consiste en recomponer el *designatum* de Huacho y el de Pochocha, utilizando un número determinado de elementos semánticos, suministrados por la memoria del autor y configurados por su experiencia cultural con varios ejemplares de la especie "pareja proletaria".

Se inicia entonces una verdadera lucha por quebrar el carácter arquetípico de la pareja de nombres. Hay un meticuloso intento de ir desde lo general hacia lo particular; de la pareja onomástica a la pareja humana; y de ésta, aún demasiado abstracta, a los proletarios con quienes compartió fragmentos de espacio y de tiempo. En otras palabras, quiere (cree) ir —infructuosamente, claro— de lo connotativo a lo denotativo, y termina por realizar un viaje inferencial, partiendo de las imágenes almacenadas en su memoria; entidades éstas que, como toda nemotecnia, fundan su modo de ser en el acto de re-producir, de re-constituir: “De la historia de amor de Huacho y Pochocha subsisten las huellas conmovedoras que me fuerzan, periódicamente, a aventurarme en una empresa imposible: reconstituirla” (45).

Pero como diría el Lihn poeta, estas son sólo “complacencias del narrador omnovidente, tristezas de su ingenio”, porque a la postre Huacho y Pochocha serán creados con imágenes fragmentarias de distintas personas; con restos, no de cadáveres, como el hombre artificial de Mary Shelley, sino con fragmentos de seres vivos, que conservan su vivacidad y que la acrecientan al irse dibujando la historia de sus vidas.

Las varias personificaciones de Huacho y Pochocha permiten el establecimiento de una verdadera galería de personajes y de oficios típicos de los proletarios chilenos, delineados de manera tan convincente, que superan en autenticidad a muchos de sus congéneres de la narrativa social. El primer candidato a Huacho es un vagabundo ebrio a quien el narrador conoce en un bar de mala muerte:

Ya el aspecto físico de mi interlocutor se presta a una serie de confusiones. Aludía quizás a la pobreza que en el bajo pueblo no es rasgo que distinga a nadie. He de suponer que el hombre era un espécimen de los más individualizados. Nuestra raza tiene la pasión de la monotonía. Cuando se impone repite sin cansancio un rostro aplastado en rasgos dispersos, un cuerpo pequeño que tiende a ser robusto, unas manos, unos pies rebeldes al guante y al zapato. (54).

Este personaje pudo haber sido Huacho. Nada se afirma ni se niega con respecto a su identidad. Porque precisamente en eso consiste una de las técnicas del cuento: en dejar que distintos ca-

racteres se prueben los nombres Huacho y Pochocha, como trajes previamente confeccionados, que buscan entre diversos cuerpos el que les quedará a la medida. Con el agregado de que hay varias personas aptas para vestirlos con igual propiedad.

La primera posible Pochocha es una empleada doméstica llamada María. La silueta de la mujer surge poco a poco y se configura mediante alusiones a su aspecto exterior, a sus aficiones al canto y a su comportamiento en general. Es una efigie en movimiento que alcanza su punto más eficaz cuando el narrador menciona los objetos atesorados por ella:

El retrato de sus padres, irreconocibles en su vaguedad color sepia, los rasgos retocados, las cabezas como metidas en los agujeros de un telón en el que se veía una pareja de cuerpos ideales en una posición ideal, pintados por un sastre pobre aficionado al arte. Entre el retrato y el vidrio doradamente enmarcado, persistía el color de unas violetas secas; una estatuilla de yeso; la Virgen del Carmen, obtenida en una rifa parroquial, y su respectiva palmatoria; una cajita primorosamente incrustada de conchas por un preso y, dentro de ella, las joyas: una golondrina de vidrios abrillantados, unos pendientes en forma de margaritas gigantes, un collar de perlas falsas completo (58).

La enumeración de sus objetos predilectos contribuye a producir "efectos de realidad", pero también connota el estrato social al que pertenece la poseedora de los objetos, y su modesto estilo de vida.⁴ Asociaciones análogas despiertan las frases que cierran la unidad dedicada a María: "Se despidió correctamente de todo el mundo, hermética, apretando contra su seno izquierdo un paquetito informe. Afuera la esperaba lo precario de su libertad, bajo la forma de una carretela en la que apenas cabían, quejumbrosamente, el viejo catre de bronce, el velador y dos sillas"(67).

Para reconstruir la infancia de Huacho, el narrador escucha las confidencias de Pablo, un viejo lustrabotas. La circunstancia de que Pablo hubiera sido huérfano (un "huacho" en la jerga popular), lo calificaría para el sobrenombre de Huacho. Pero cuando el narrador se entera de que la mujer de Pablo murió hace tiempo, lo considera un falso Huacho y lo borra literalmente de una pluma, como candidato a llenar el espacio signado por el apodo. Para reconstruir la niñez de Pochocha el narrador se basa, en cam-

bio, en sus propios recuerdos de una chica de siete años, hija de un obrero de la construcción y de una lavandera.

El motivo literario del encuentro amoroso sirve para hacer entrar en escena al tercer Huacho: un repartidor de pan en bicicleta, que culmina su torpe manejo del vehículo, atropellando con él a Pochocha y posibilitando de este modo el idilio de los dos personajes.

La cuarta encarnación de Huacho y Pochocha es una pareja que ha levantado una choza miserable en un terreno baldío. Esta vez el aspirante a Huacho ejerce el oficio de carretonero. Vale la pena transcribir esta unidad completa, porque permite percibir la penetración y la humanidad del narrador para exponer la marginalidad social:

En los alrededores de la estación a que he hecho referencia se reúne, entre otros, un grupo humano de los más típicos. A sus miembros, desnudos de la cintura para arriba, se los puede ver la mayor parte del día en la vereda, con la espalda apoyada en un paredón, frente a sus respectivos carretones de mano, en una ociosidad que los condena a rascarse los muslos y a despegar los dedos de los pies. Es una sociedad que acepta en su seno a cualquier tipo capaz de arrastrar en dos ruedas de su propiedad el primer peso que se les presente, arriesgándose, en ciertos casos, a una muerte miserable.

Los accidentes tienen lugar en los mejores momentos; cuando nuestro hombre viene de bajada, ligero y liviano como un canguro, olvidando, en los brazos de la velocidad, que no puede frenar su carromato ni librarse de éste llegado el peligro. A la cabeza del vehículo, preso entre las varas y el asidero, debe correr su misma suerte como un centauro la de su parte de caballo.

Este tipo de cargadores gusta de trabajar colectivamente, en ciegas y sudorosas filas indias para insultar al unísono a los automovilistas. La solidaridad gremial es entre ellos conmovedoramente incorruptible y entristece pensar que desaparecen uno tras otro, día tras día, como los especímenes de una especie perseguida por el hombre (82).

Toda historia de amor que se precie de tal debe acabar de algún modo con la desgracia de los protagonistas. En esta tradición se inscribe parcialmente "Huacho y Pochocha". Parcialmente, porque a diferencia de otros relatos del género, Pochocha la anti-heroína, muere en la vejez, mientras Huacho —que ahora es un vendedor de flores— ha salido a buscar comida. Pero su deceso no ocurre por efecto de un veneno, ni como consecuencia de una venganza, ni siquiera debido a una enfermedad literariamente prestigiosa. La mujer muere consumida por sus múltiples males, productos de sus largas horas de trabajo esclavizante y de las comidas miserables, cuyos fantasmas la visitan en el delirio de su agonía:

Ve en todas partes platos sucios, a medio comer, que se acercan y se alejan de ella, por sí solos, con violencia. En el vacío en que desvaría todo adquiere la blancura de alimentos corrompidos, las sabanas hieden. La tierra misma se licúa, grasa, aceitosa y pútrida, las manos cucharean, el cuerpo es todo boca. Y Huacho, un punto a la distancia. Un punto muerto.

Lo llama sin voz. El catre de pirinola empieza a bambolearse, desatracado, como si se lo llevara la corriente. Ella se alza en un espasmo. Va a caer al suelo, pero ya no lo sabe. Está a salvo de todo peligro (88).

De este modo, todos los marginados sociales, todos los "huachos" y las "pochochas" de Chile son —pueden ser— el Huacho y la Pochocha del corazón dibujado en la muralla: el vagabundo del bar y su compañera; la empleada doméstica; el lustrabotas; la hija del carpintero y de la lavandera; el repartidor de pan y su amiga; el carretonero; el vendedor de flores y su mujer moribunda. Personajes reconocibles en la realidad chilena, fieles a la imagen que tiene de ellos un escritor proveniente de otro estrato social: la burguesía, cuyo punto de vista es asumido por la voz narrativa.

Cabe preguntarse entonces, ¿cuál es el referente real de Huacho y cuál el de Pochocha? ¿Quiénes son los dos individuos de carne y hueso, extra-textuales, denominados por los apodos? Cuando examinamos la función referencial de la palabra, tendemos a pensar que mediante ella el signo remite a un objeto abso-

lutamente específico y preciso, que ocupa un lugar determinado en el espacio y en el tiempo. Sin embargo, y a pesar de la vocación realista de este cuento, pocos textos literarios ponen en descubierto de manera más nítida aquello que Umberto Eco denomina la “falacia referencial”.⁵ Porque si por referente se entiende a un estado real del mundo que sustanciaría el funcionamiento de cada unidad semiótica, es palmario que los personajes Huacho y Pochocha no corresponden a referente alguno. Eco puntualiza que el llamado referente es tan solo una unidad abstracta, una *unidad cultural*: “En toda cultura una ‘unidad’ es, simplemente, algo que está definido culturalmente y distinguido como entidad. Puede ser una persona, un lugar, una cosa, un sentimiento, una situación, una fantasía, una alucinación, una esperanza o una idea”.⁶ Thomas E. Lewis, por su parte, basándose en conceptos del mismo Eco y de Althusser, ha propuesto la siguiente definición de referente literario: “Es una unidad ideológico-cultural que, en virtud de su relación necesaria, pero no representada, con otras unidades culturales no idénticas, proporciona —a modo de una ausencia dialéctica— los requisitos materiales para un entendimiento conceptual de ciertas características del texto y también de la realidad histórica a la que el texto alude”.⁷ Y eso es exactamente lo que el cuento de Lihn devela, porque los “referentes” de Huacho y de Pochocha se deslizan por entre los signos, proclamando su inestabilidad. La pregunta sobre dichos referentes sólo podría ser respondida en términos de “unidades ideológico-culturales”.

La circunstancia de que el narrador sea un “hijo de familia” condiciona el diseño de las imágenes de los proletarios. Son retratos “pre-juiciados” (sin peyoración), que oscilan entre el tipo y el estereotipo. El no ocultamiento de esta limitación es justamente lo que proporciona autenticidad y verosimilitud al relato; porque junto a descripciones muy agudas, que se desprenden de las frases miméticas, hay otras que traslucen la forma unidimensional en que una clase ve a otra. Por ejemplo, el supuesto derecho de los patrones a utilizar a las empleadas domésticas como objetos sexuales es comentado de esta manera: “Aunque es bien sabido que innumerables generaciones de hijos de familia han aprendido a saborear el gusto de la carne en los pabellones de servicio, un moralista ocasional no verá en ello sino una forma más de la explotación de una clase por otra. Lo que es mucho y poco decir en materia tan delicada. Conviene tomar en cuenta la amoralidad que reina en todas partes bajo la inmoralidad y el moralismo.

Luego, piénsese que en lo que se refiere al conocimiento sexual, todos somos más o menos autodidactos" (57).

Aunque la moda narrativa del momento histórico-literario se empecinaba en difuminar al narrador ficticio hasta donde ello era posible, Enrique Lihn, por el contrario, pone de relieve su textura, conformándolo con los rasgos típicos del narrador personal, de Kayser;⁸ con sus anticipaciones y opiniones sobre la historia, y sobre todo, exacerbando sus guiños al lector, para obligarlo a reconocerse como tal; a no olvidar que, a pesar de los numerosos "efectos de realidad", no está viviendo vida, sino leyendo literatura, al mismo tiempo que enriquece su imagen de la condición humana, desde otra ladera.

A través de una serie de autorreferencias, el narrador nos informa que la suya es la voz de un escritor. No en el obvio sentido de que todas las obras literarias son creadas por escritores, sino en el sentido específico de que el narrador se ubica en un oficio determinado. (Igualmente podría haberse autodefinido como arquitecto, campesino o empleado bancario). La escritura de este texto es entonces el resultado de una actividad profesional especializada, asumida como tal; es el producto del acto consciente y deliberado de escribir literatura. Aunque la filosofía del lenguaje ha demostrado con rigor absoluto que el narrador ficticio no debe confundirse ontológicamente con el autor real, en casos como éste la tentación de hacerlo es mayor, porque tanto la persona civil llamada Enrique Lihn, como su narrador, son escritores. En qué medida el Lihn real se aproxima o se aleja de la imagen proyectada por su narrador, es asunto ulterior; interesante, claro, pero que está más allá de mi propósito. Aquí sólo intento describir la voz narrativa, en cuanto entidad verbal, según los datos que me proporciona el texto mismo.

El hecho de que el narrador se presente como un escritor profesional determina por completo la estructura del cuento, porque el sujeto puede permitirse una serie de reflexiones y lujos técnicos que serían inverosímiles si fuera ajeno a la profesión literaria. Desde el principio es evidente que tiene una idea clara de la función de la literatura. Ello se observa cuando se muestra reacio a reconstruir la historia de Huacho y Pochocha, basándose únicamente en un esfuerzo de la imaginación pura; es decir, disociando su relato de la realidad vivida: "La imaginación no es un buen guía para internarse en realidades que la sobrepasan. Ellas la obligan a volar en el vacío, lo que es igual que cortarle las alas y encerrarla en la jaula del loro" (45). Esta filosofía de la literatura

vuelve a manifestarse más adelante, a través de algunas estocadas a un cuento fantástico ya clásico en las letras hispanoamericanas, revelando su rechazo de la narración "tética": "El mundo no necesita de un durmiente para sumirnos en el asombro" (46).

El narrador, además, tiene nociones precisas sobre el "tipo" de personaje al que deberían ajustarse Huacho y Pochocha. Esto también se expresa bajo la forma de un veto; la reprobación del personaje exótico: "Posiblemente Huacho sea un hombre excepcionalmente común, lo que explicaría su genialidad, la única que le conocemos" (47). Y cuando lo visita la idea de que Huacho pudo haber sido un ladrón galante, enamorado de la sirvienta de la casa en que estaba robando, dice: "Un hombre así debe valer, a juicio femenino, su peso en oro, pero tiene algo de bandido romántico que lo pone aquí fuera de foco" (76). Y también: "Un endemoniado hombre que rompe la armonía reinante en el medio en que se mueve, imponiendo un punto de vista nuevo a sus vecinos, abriéndoles los ojos desagradablemente. Entre gente común, un tipo excepcional tendrá siempre algo alevoso; entre gente excepcional, un buen hombre de los más corrientes podrá officiar de Mefistóles sin proponérselo, por el solo hecho de actuar con la naturalidad que le cuadra" (78-79).

Hay también continuas referencias al proyecto y a la estrategia del relato. Dice sobre María: "De no haberse muerto —obedeciendo al plan de esta historia— me sería imposible encontrarla en el asilo de ancianos, por ejemplo, o entre las viejas vendedoras de baratijas que se arrinconan y encienden su brasero en el mercado" (56). Y más adelante: "Inmiscuirme en la niñez de Huacho y Pochocha es otro de los problemas que debo resolver si quiero dar remate a estas páginas" (67). O: "La orfandad de Huacho me parece más que plausible, necesaria. Le viene a su retrato como anillo al dedo" (68). Y también: "Conviene que Pochocha se remonte al otro mundo abandonando en éste a un esposo desconsolado" (83).

Porque al mismo tiempo que una historia de amor, "Huacho y Pochocha" es la relación de cómo se va construyendo esa historia. No hay, por lo tanto, ni reflexiones sobre la escritura en abstracto, ni se muestra el producto, retirado ya el andamiaje. Se exhibe con descaro el proceso de producción escritural; la página en blanco tiñéndose de grafemas significativos. Se genera así una suerte de intransitividad, que al iterarse y re-iterarse redundando en narrar sobre el fenómeno de la narración. El acto de escribir se autocontempla en la marcha de su escritura. Desde esta perspec-

tiva, el cuento equivale al conocido poema de Lope de Vega "Soneto de repente", en el que mientras el hablante lamenta sus limitaciones para estructurar esa forma métrica, la va estructurando.⁹

La exhibición "impúdica" de las instancias de seleccionar el género de la historia y sus mecanismos, acogiendo unos y desestimando otros, de acuerdo con un plan predeterminado, evidencian un audaz juego de des-enajenación del lector, dirigido a despertarlo de la ilusión referencial y a recordarle que el cuento, a pesar del origen "real" de los materiales narrativos, es en último término y fatalmente, composición literaria, organización verbal: ficción. Como contrapartida de lo que Barthes llama "efectos de realidad" (y que por cierto abundan en "Huacho y Pochocha"), cabría hablar en este caso de "efectos de irrealidad"; de efectos que no son producidos ni por el recurso a lo fantástico ni a lo maravilloso, sino por la asunción ostentosa de la obra literaria como lenguaje imaginario y *ars combinatoria*.

Puesto que en las primeras unidades narrativas el autor escribe empleando los datos de su experiencia, su punto de vista no puede ser —y no es— omnisciente. El escritor se juega como tal sólo en el enunciado y en la sintaxis de los acontecimientos. Pero poco a poco la imaginación creadora se hace evidente en el estrato semántico de la obra, y en la última unidad —sobre la muerte de Pochocha— el narrador ya no recuerda ni reconstituye, sino que constituye, inventa y adopta —necesita adoptar— una perspectiva omnisciente. El origen de los datos no interfiere para nada en la fundación de la obra como lenguaje imaginario: las frases iniciales y las postreras son igualmente ficticias. El cronista de vidas deviene —en rigor siempre lo fue— inventor de esas vidas; y los "efectos de realidad" son desalojados por los "efectos de irrealidad". Dice Barthes: "La literatura realista es, sin duda, narrativa, pero lo es porque el realismo en ella es solo parcelario, errático, confinado a los 'detalles' y porque el relato más realista que se pueda imaginar se desarrolla por vías irrealistas".¹⁰

"Huacho y Pochocha" es la encarnación misma de este principio. Paradojalmente, mientras más realista quiere ser el relato, más evidente es el carácter irreal de la literatura; y mientras más se pregonan las limitaciones de lo imaginario, más quedan de relieve sus virtudes y su radio de alcance.

NOTAS

- ¹ Irène Bélière, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974, pp. 36-37.
- ² En Enrique Lihn, *Agua de arroz*, Santiago, Ediciones del Litoral, 1964, pp. 45-88. Las citas provienen de esta publicación, a cuyas páginas remitimos entre paréntesis.
- ³ Véase Marcel Schowb, *Vies Imaginaires*, Paris Bibliothèque-Charpentier, 1896, que, entre otros personajes, incluye biografías de princesas, asesinos, incendiarios y piratas.
- ⁴ Roland Barthes, "El efecto de realidad", en *Lo Verisímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 95-101.
- ⁵ Umberto Eco, "El equívoco del referente", en *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1968, pp. 76-81.
- ⁶ *Ibidem*, p. 82.
- ⁷ Thomas E. Lewis, "Notes toward a Theory of the Referent", PMLA, vol. 94, n. 3, Mayo de 1979. Para comodidad del lector, cito la traducción española de Carlos Pacheco, aún inédita.
- ⁸ Wolfgang Kayser sostiene que en el arte burgués del siglo XIX "el narrador se encuentra en el mismo plano que el público" y que abundan las "locuciones y digresiones con el lector durante la narración". Véase *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 265-266.
- ⁹ Ya escrito este texto, leo el lúcido análisis que hace Enrique Lihn de "Huacho y Pochocha", en respuesta a las inquisiciones de Pedro Lastra. Seleccione algunos de sus comentarios: "Este es el viejo cuento de cómo se escribe un cuento. Los materiales de construcción provienen de 'la realidad', de esa cosa literaria que se contrapone a la literatura; al menos al concepto de literatura con que cuenta el cuento para desplegarse" (p. 40).

O: "Yo hice en "Huacho y Pochocha" el relato de la manía de la literatura por imponer a los acontecimientos del mundo real una estructura" (*Ibid.*) Y ante la pregunta de Pedro Lastra: "¿Tú aceptarías la noción de irrealismo para definir piezas como éstas?", Lihn contesta: "El concepto de irrealismo me crea una resistencia, un bloqueo. Yo llamaría irrealistas a un gran número de escritores realistas, porque ignoran la realidad de la literatura, cayendo así en el irrealismo de confundir sus fantasías personales y colectivas con la realidad; son esos los escritores que hacen —pero ignorándolo literatura en el sentido peyorativo de la palabra (p. 42). Véase: Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980, pp. 39-44.

¹⁰ *Op. Cit.*, p. 100.