

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
DEPARTAMENTO DE LETRAS HISPÁNICAS
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

EL ARTE DE LA CHÁCHARA
LA POÉTICA DE LO ABIGARRADO EN LAS NOVELAS DE ENRIQUE LIHN

AUTOR: DANIEL ROJAS PACHAS

ASESORA:
DRA. ASUNCIÓN DEL CARMEN RANGEL LÓPEZ

GUANAJUATO, AGOSTO 2019

A Milvia y Blue

ÍNDICE

Enrique Lihn un narrador a la intemperie

- 1.- Definición de un narrador
- 2.- Objetivos
- 3.- Resumen de contenidos de los capítulos

Capítulo I: por angas o por mangas: la crítica a la narrativa de Lihn

- 1.- Asedios críticos a la narrativa lihneana
 - 1.1.- Nueva escritura en latinoamérica de Héctor Libertella
 - 1.2.- Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán. Literatura chilena y experiencia autoritaria de Rodrigo Cánovas
 - 1.3.- El rey de la mofa: lecturas de Roberto Merino a las novelas de Lihn
- 2.- Contexto de producción: autorreflexividad y metaconsciencia
 - 2.1.- Lihn y su narrativa situada en los límites del horror y la cháchara
 - 2.2.- Gerardo de Pompiet y las coordenadas en la escritura de Lihn.
- 3.- Hitos de la poética de lo abigarrado
 - 3.1.- Lo abigarrado durante el periodo medieval y el renacimiento
 - 3.2.- Lo abigarrado y el horror vacui en el barroco
 - 3.3.- Enrique Lihn y la poética de lo abigarrado frente al neobarroco.
- 4.- Lihn metatextual: Lihn creador y Lihn crítico

Capítulo II: las estrategias textuales de Lihn y la poética de lo abigarrado

- 1.- El discurso literario lihneano y la poética de lo abigarrado
- 2.- Las estrategias textuales que componen la narrativa de Lihn
 - 2.1.-Hiperretórica
 - 2.1.1.- La tecnología como encuadre de la interpretación
 - 2.1.2.- Memoria artificial: las hiperrealidades creadas por la escritura
 - 2.1.3.- La inventio: puesta en escena
 - 2.1.4.- El *imago* alegoría del *horror vacui*
 - 2.2.- *Kitsch*
 - 2.3.- Humor conceptual y desenmascaramiento

Capítulo III. La poética de lo abigarrado en las novelas de Enrique Lihn

- 1.- La poética de lo abigarrado en *Batman en Chile*
 - 1.1.- Introducción
 - 1.2.- Hiperretórica como enmascaramiento: *the american way of life*
 - 1.3.- *Kitsch*: colonialismo cultural y realidades de museo
 - 1.4.- El humor conceptual: falsificaciones tercer mundistas
- 2.- La poética de lo abigarrado en *La orquesta de cristal*
 - 2.1.- Introducción
 - 2.2.- Hiperretórica como enmascaramiento: galicismos mentales
 - 2.3.- El *kitsch* como cuadro de época
 - 2.4.- Humor conceptual: simulacros y metalepsis

3.- La poética de lo abigarrado en *El arte de la palabra*

3.1.- Introducción

3.2.- Hiperretórica: *El arte de la palabra* simulacro de novela

3.2.1.- El narrador en *El arte de la palabra*: desintegración de una personalidad

3.2.2.- *El arte de la palabra*: una historia que se presenta en los intersticios de su diseño

3.2.3.- Los personajes en *El arte de la palabra*: una secta al servicio del poder

3.2.4.- Las acciones en *Miranda*: escamoteo e inconclusividad

3.2.5.- *Miranda*: un espejismo creado por el poder y su retórica

3.2.6.- Hiperretórica y metaconsciencia de un simulacro de novela

3.3.- El *kitsch* como totalitarismo

3.4.- Humor conceptual en las situaciones intolerables

Corolario: ocio increíble del que somos capaces

Bibliografía consultada

ENRIQUE LIHN UN NARRADOR A LA INTEMPERIE

1.- DEFINICIÓN DE UN NARRADOR¹

Enrique Lihn (Santiago, 1929 - Santiago, 1988) fue un escritor, autor de una veintena de poemarios, tres novelas, dos colecciones de cuentos; fue pintor, dibujante de cómic, performista, artista plástico, dramaturgo, libretista, académico y crítico con una destacada producción ensayística que podemos encontrar compilada en dos extensos tomos, el libro *El circo en llamas* (1997) preparado por Germán Marín y que abarca sus crónicas y ensayos sobre literatura y *Textos de arte* del 2008, recopilación anotada que realizó Adriana Valdés y Ana María Risco, la cual comprende los escritos de Lihn sobre fotografía, cine y pintura.

Enrique Lihn es un creador poligenérico, sin embargo, es reconocido por su poesía. Destacados críticos chilenos como Pedro Lastra, Cedomil Goic, Soledad Bianchi, Carmen Foxley, Nelly Richard y Grinor Rojo destacan su obra escrita en verso, siendo ubicado dentro de Chile a la par de Gonzalo Rojas, Jorge Teillier, Miguel Arteche y Nicanor Parra, de los cuales fue contemporáneo. Cedomil Goic sobre el registro de los más importantes poetas nacionales señala:

En diccionarios o manuales debe destacarse los más significativos por su producción y la calidad de su obra. Los más relevantes deben ser objeto de monografías ambiciosas, documentales e interpretativas. Entre ellos, Gabriela Mistral, Carlos Pezoa Veliz, Pedro Prado, Rosamel del Valle, Ángel Cruchaga Santa María, Juvencio Valle, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Humberto Díaz Casanueva, Enrique Lihn, Miguel Arteche, Jorge Teillier, Gonzalo Millán (Goic, cit. en Gotschlich, p. 322).

En Hispanoamérica su poesía es considerada² a la altura de la obra de José Emilio Pacheco, Carlos Germán Belli y Jaime Gil de Biedma. Para el crítico peruano Julio Ortega: “En la poesía de Belli, como en la obra poética de Lihn, Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco, el poeta ya no es el héroe de la subjetividad epifánica, como lo es en el modernismo, sino el antihéroe del coloquio marginal, despojado y guiñolesco, sin otra función social que el escarnio y el humor crítico” (Ortega, pp. 416-417).

Entre los poemarios de Lihn destacan, *La pieza oscura* (1963), *Escrito en Cuba* (Premio Casa de las Américas 1966), *La musiquilla de las pobres esferas* (Premio Municipal de Santiago 1970), *A partir de Manhattan* (Beca Guggenheim 1978) y *Diario de muerte* (1989).

¹ El título hace referencia al texto de Enrique Lihn “Definición de un poeta” del año 1966.

² Para más información, respecto a la poesía de Enrique Lihn recomiendo consultar: *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad* (Editorial Universitaria, 1995) de Carmen Foxley y *Lengua muerta. Poesía, post-literatura y erotismo en Enrique Lihn* (Altazor, 2012) de Luis Correa Díaz. Para revisar su poética en relación a la poesía hispanoamericana y chilena son recomendables los libros: *El diálogo entre la poesía de Enrique Lihn y Jorge Teillier: la ciudad y el pueblo* (University of Oregon, 1993) de Oscar Sarmiento, *La ilusión de la diferencia. La poesía de Enrique Lihn y de Jaime Gil de Biedma* (Editorial La Noria, 1995) de María Nieves Alonso y Mario Rodríguez y *Lugar incómodo: poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez* (Ediciones Alberto Hurtado, 2010) de Matías Ayala.

Su producción poética enmarcada dentro de la generación chilena del cincuenta³, ha sido traducida a múltiples lenguas, así como antologada y comentada en distintos países, sin embargo, su producción narrativa no ha corrido con la misma suerte.

Esta tesis busca revalorar esa parte de la obra del autor y realizar un análisis que priorice su narrativa como parte esencial de su proyecto de escritura, a la vez permitir a nuevas generaciones de lectores y críticos acceder a sus novelas, a través de una lectura crítica e interpretativa, que pone el acento en la poética de lo abigarrado.

Al dialogar con Marlene Gottlieb en 1983, Lihn se declara un retórico confeso y un practicante de un arte de la palabra que busca convertir la literatura en tema de la propia literatura. Su búsqueda como autor, consistió en transformar dicha práctica en una poética, la cual ejerció con especial ahínco en la poesía, sin ignorar los otros géneros por los cuales transitó como creador. En esa entrevista, dice no entender la literatura, sea cual sea la forma que tome: poesía, ensayo o narrativa, como un alejamiento de lo real, pues si bien él no persigue documentar con sus textos de modo verídico, el trabajar con el lenguaje es ya acercarse a la realidad y ponerla en entredicho. Esto se puede complementar con lo que señala a Marcelo Coddou, respecto a su obra: "una literatura que habla de sí misma. Pero, así lo espero, no como la mera pretensión meta-literaria, sino a partir de una crisis y de una crítica de la noción de realidad" (Lihn, cit. en Coddou, p. 142).

Enrique Lihn concibe su narrativa al margen de un tipo de escritura documental. El chileno critica a los autores preocupados por crear en Chile la gran novela de la dictadura, mientras que en Latinoamérica, la prosa que considera agotada, ha buscado apropiarse temáticamente de las crisis que han generado los gobiernos de facto durante esos años. Para el autor de *La orquesta de cristal*, aun cuando al término realismo se le agregó el adjetivo mágico, persiste el gesto histórico y representativo⁴.

³ Disímil grupo de escritores compuesto por los narradores: José Donoso, Jorge Edwards, Claudio Giacconi, Guillermo Blanco y los poetas Miguel Arteche, Enrique Lihn, Jorge Teillier y Armando Uribe. También se destacan, los dramaturgos Egon Wolff y Sergio Vodanovic, el ensayista Martín Cerda y el artista multidisciplinario Alejandro Jodorowsky, entre muchos otros. Hay dos criterios predominantes, para establecer este bloque generacional, uno propuesto por el narrador Enrique Lafourcade en 1954. Lafourcade en la *Antología del nuevo cuento chileno* de 1954 y *Cuentos de la Generación del 50* publicado en 1959, funge el rol de gestor de este fenómeno literario que conmocionó al medio intelectual nacional por su ruptura y experimentación ante al criollismo de la generación anterior, denominada del 38. El segundo criterio nominal es propuesto por Cedomil Goic, quien aplica el criterio generacional histórico de José Ortega y Gasset. Cedomil Goic bautiza a este grupo de autores nacidos en 1930 como Generación de 1957. A grandes rasgos se caracteriza a estos creadores por su escepticismo radical frente a la vida, debido a los cambios que experimenta el mundo tras las guerras mundiales, un marcado existencialismo y una postura crítica respecto al campo cultural y sus propios procesos de escritura.

⁴ En 1978, Lihn hace una recapitulación de ideas en torno a su producción narrativa hasta esa fecha, y declara a la revista *Camp de L'Arpa*, que a su juicio existen dos líneas claras dentro de la producción narrativa latinoamericana. Una coordinada centrada en un discurso realista, que presume ser una representación documental y otra en la cual sus creadores son conscientes de crear hiperrealidades a través de la literatura. Enrique Lihn explica esto como un discurso del texto sin pretensión de constituirse en depositario de lo real, y señala inclinarse por esa realidad de lo literario y reitera que la poesía en nuestro continente, desde mucho antes que la novela, de forma ingenua en algunos casos y en otros momentos con una lucidez devastadora se ha hecho cargo de ese discurso del texto. De cualquier modo, Lihn no contrapone estas líneas de escritura, como antagónicas y excluyentes, sino que las considera parte de una dialéctica productiva y exploratoria.

El que estas formas de escritura convivan, permite explicar la saturación, que a su juicio ha sufrido lo que en cierto punto inicio como experimentación y una búsqueda por nuevas formas, para relatar con originalidad, pero que terminó por convertirse en un

Autores reputados de su generación como Enrique Lafourcade o Antonio Skarmeta, no han problematizado el silencio, la represión y la autocensura incorporándolas técnicamente y a través del lenguaje como una praxis que penetra y modifica la manera de escribir. Los escritores que Lihn reconoce como antagonistas, sólo han rascado la superficie evidenciando el horror que otros vivieron: “No escribir un poema sangriento que lo tienes que esconder bajo un colchón y mandarlo a Canadá, y agarrarte la cabeza a dos manos si llegan a publicarlo con tu nombre, sino que hacer otro tipo de literatura, desafiante, que hablara desde el lenguaje del poder, en forma mimética” (Lihn, cit. en Foxley, A, p. 4).

Enrique Lihn privilegia construir novelas que eviten el panfleto. El autor ironiza la figura del periodista que vende su escritura, para favorecer la imagen de un gobierno que sostiene un sistema opresivo. En ese marco: “las palabras caen en el descrédito, pierden toda credibilidad” (Lihn, *Circo*, p. 482).

En un texto de 1979 titulado “Intraliteratura”, Lihn señala que frente a esos escritores⁵ que se han empeñado en generar una representación objetiva de lo que entendemos por realidad, hay otros autores – entre los cuales se incluye – que han persistido en verosimilizar lo impensado, desnudando el carácter artificial del arte.

A nivel de estructura y contenido, las novelas lihneanas, tal como veremos en el capítulo de análisis de los textos, presentan gracias a la poética de lo abigarrado formas que cuestionan el lenguaje literario, lo cual las ubica como obras excéntricas dentro de la tradición nacional. A nivel continental, Lihn se sitúa dentro de un canon que le antecede y que denomina marginal. Los autores que Lihn valora son: el chileno Juan Emar, el uruguayo Felisberto Hernández y el argentino Macedonio Fernández.

El crítico Héctor Libertella, como detallaré en el segundo capítulo, dedicado a lo que ha dicho la crítica sobre la narrativa de Lihn, ubica al autor junto a escritores como Oswaldo Lamborghini, Manuel Puig y Reinaldo Arenas, los que en opinión del crítico argentino se apartan de las convenciones editoriales del momento, dominadas por autores del *boom* y *post boom*.

Lihn para referirse a escritores como Gabriel García Márquez, apoyados por una mercadotecnia editorial y por fuerzas políticas como el comunismo latinoamericano, utiliza el calificativo: “constructores en prosa de simulacros” (Lihn, *Circo*, p. 686). Para Lihn este tipo de autores se han valido de la Historia y ciertos

canon inamovible y un producto en el mercado de los *best sellers*. “Los experimentalistas, pues, se sublevan contra un experimentalismo ya excesivamente estereotipado y codificado” (Lihn, cit. en Marín, p. 55).

⁵ Lihn con sus novelas busca intervenir las estrategias de mercado en contra del propio campo cultural. Un ejemplo, es su resistencia a los convencionalismos de la novela documental y de la narrativa prestigiada por la crítica durante esos años. Enrique Lihn no quiere replicar el modelo de escritura de Gabriel García Márquez y sus imitadores a nivel local. En el texto “Realismo mágico: un velo de exotismo” señala:

El triunfo máximo de lo real maravilloso o del realismo mágico no es, sin embargo Carpentier –hombre de documentos y argumentaciones–, sino García Márquez, un escritor fantasioso que pasa a ser un creador de mitos americanos. Como en punto a las desmesuras autorizadas compiten los profesores de literatura, el éxito de Márquez le garantiza también un rol de primera magnitud como (por así decirlo sin temor a las contradicciones) un historiador fantástico de América, rigurosamente apegado a los hechos. Total, se trata de un cronista de un continente maravilloso (Lihn, *Circo*, p. 688).

hitos clave de su país o del continente, a fin de dar sustancia a obras que poco tienen de literario. En un artículo dedicado a Jorge Luis Borges, escrito a propósito del deceso del escritor argentino, indica: “Borges sale bien parado de las más duras pruebas. Abrevia e impacta aunque no simplifica ni acuda a la novedad para sorprender. Sabe que tanto o más que relacionarse con la vida, la literatura se relaciona con la literatura y que la realidad suele ser una coartada de los malos escritores” (Lihn, *Circo*, p. 684).

En situaciones límite, marcadas por la censura y la represión, Enrique Lihn reconoce que la literatura puede tender a instrumentalizarse, perder su autonomía y verse apropiada por el poder de turno o por las motivaciones de orden político, religioso, teórico, personal o ideológico de determinada facción. Al respecto, señala: “Lo que se dice en literatura no puede ser dicho en ningún otro lenguaje, a menos que naturalmente, la sustancia de ese o esos contenidos se hayan instalado provisoriamente—por razones tácticas u otras—en el campo literario” (Lihn, *Circo*, p. 466).

Su posicionamiento ético y estético, Lihn lo confirma en el texto “Biografía literaria” de 1981, publicado en *Derechos de autor* y rescatado en la recopilación *El Circo en Llamas*. En ese texto, Lihn hace un repaso de todas las especies de géneros por las cuales ha transitado su escritura: poesía, novela, cuento, ensayo. Para el chileno, todas sus obras forman parte de un género mayor al cual denomina “discurso literario” (Lihn, *Circo*, p. 396) y que explica como una instancia y acción crítica: “crítica de la sociedad, crítica de la cultura y, en último término, crítica de la realidad” (Lihn, *Circo*, p. 396). Esto nos revela a un autor, al tanto de sus procedimientos escriturales y con un proyecto escéptico en cuanto a filiaciones partidistas que se adscriban a dogmas o totalitarismos.

La obra de Lihn, tal como Roberto Bolaño señala con acierto en *Unas pocas palabras para Enrique Lihn*, nos revela que estamos ante: “un ciudadano que espera llegar a la modernidad o que es resignadamente moderno” (Bolaño, p. 201). El autor de *La orquesta de cristal* se muestra incómodo con las verdades que se instituyen como fórmulas de salvación o como metarrelatos que condicionan el pensamiento y la acción.

Filebo (Luis Sánchez Latorre) en una nota periodística en la cual comenta *El arte de la palabra* destaca esa “política corrosiva” en la narrativa lihneana. El chileno acepta favorablemente el comentario y recalca que sus textos, creados en el marco de la dictadura y el contexto latinoamericano de las décadas del setenta y ochenta, son parte de un proyecto político contracultural que se opone tanto a los términos en que opera el pseudo-arte oficial promovido por la dictadura, como también a la militarización de las letras en pos de una causa revolucionaria.

He perdido la fe necesaria para alinearme con una posición político-ideológica [...] Creo que eso conduce a conductas ambivalentes que no se resuelven ni en el plano político ni en el intelectual. Me siento inclinado a la negativa, a un sentido crítico exacerbado que apunta fundamentalmente a las enfermedades de la palabra (Lihn, cit. en Moscoso, p. 32).

En “Entretelones técnicos de mis novelas”, Lihn comenta que alinearse políticamente durante esos años, implicaba una frivolidad del arte, propuesta tanto por los partidos de izquierda como de la derecha. En

ese marco, el trabajo literario podía quedar reducido a un mecanismo supeditado a expectativas doctrinarias, de panfleto y sobre todo de denuncia. En ese texto alude además a una degradación de la cultura debido a las ideas propuestas, tanto por el llamado arte comprometido como por el gusto ciudadano, el cual ha sido intervenido por la dictadura y los creadores oficiales, a través del *kitsch*.

La respuesta del intelectual en tal caso prioriza dinamitar los géneros y romper con las convenciones y los medios que prestigian una forma unívoca de hacer las cosas. Enrique Lihn critica los modelos cómodos de escritura y de pensamiento y la vía monolítica que tienen los artistas oficiales, pues instrumentalizan el arte y lo convierten en un medio para traficar discursos.

Enrique Lihn declara que su proyecto narrativo, por su carácter contracultural y por estar de espaldas a las expectativas del lector de novelas de esa época, es un “suicidio temporal de su imagen de autor” (Lihn, *Circo* p. 576). En su texto “Literatura y Dictadura” agrega una distinción clara entre la producción textual del exilio y la literatura del insilio, o sea caracteriza la tarea de escribir en un marco de censura y autocensura, propio de un campo cultural adverso. “Los exiliados no han tenido que responder con sus obras a la pregunta siguiente: ¿Cómo verbalizar un discurso que está prohibido?” (Lihn, *Circo*, p. 495). Para Enrique Lihn, la novela es un laboratorio que le permite investigar las deformaciones del lenguaje y realizar un estudio de teratología, destinado a diseccionar las monstruosidades que habitan la sociedad chilena y continental.

2.- OBJETIVOS

En mi tesis he estudiado las novelas de Enrique Lihn y analizado la poética de lo abigarrado como principio técnico predominante en su trilogía sobre el poder y la retórica ideológica. Mi lectura crítica de la obra narrativa lihneana, me ha llevado a realizar un estudio académico que considera no solo la vertiente creativa del autor, sino también sus postulados metatextuales y sus reflexiones teóricas, contenidos tanto en sus novelas, como en textos críticos de su autoría, y algunas entrevistas.

Otro propósito central de la tesis, ha sido conceptualizar las estrategias textuales presentes en el diseño y contenido de sus tres novelas: la hiperretórica, el *kitsch* y el humor conceptual. Para ello, resultó indispensable situar la producción novelística de Lihn, así como su escritura autorreflexiva, en el marco de un campo cultural intervenido por la censura y la violencia de la dictadura militar en Chile.

Una de mis tareas en esta investigación, fue confrontar los principales estudios que la crítica especializada ha realizado, en torno a la producción narrativa del autor. Esto me condujo al análisis de la figura de Gerardo de Pompier. Este personaje resulta crucial, ya que es la voz narrativa dentro de su producción narrativa, además de su alter ego creativo en las piezas intermediales que realizó en las décadas del setenta y ochenta. Finalmente, he realizado un análisis detallado de lo abigarrado, considerando la evolución histórica del concepto y su presencia en formas artísticas derivadas del Barroco y Manierismo, a fin de poder caracterizar

el espacio que ocupa la obra de Enrique Lihn, dentro de la producción chilena y latinoamericana, en la segunda mitad del siglo XX.

3.- RESUMEN DE CONTENIDOS DE LOS CAPÍTULOS

El primer capítulo de la tesis prioriza el estudio de la crítica existente, en torno a la narrativa extensa de Enrique Lihn. Este apartado presenta en primera instancia los aportes de Héctor Libertella y Rodrigo Cánovas, además de un pequeño acápite referido a los dos prólogos de Roberto Merino, escritos a propósito de las reediciones de *Batman en Chile* el 2008 y *La orquesta de cristal* el 2013.

En una segunda parte se hace una síntesis del contexto de producción del autor, priorizando referencias que el propio Enrique Lihn hizo sobre sus novelas, dentro de su correspondencia, en su libro *Derechos de autor* de 1982 y en completas entrevistas que proporcionó a periodistas y críticos como Luis A. Diez y Marcelo Coddou, además del libro de conversaciones desarrollado en coautoría con Pedro Lastra.

El tercer apartado de este capítulo está dedicado a los hitos de lo abigarrado, atendiendo a la evolución que ha tenido esta forma artística desde su origen Celta, hasta formas contemporáneas. También en esta parte analizaré cómo la escritura de Enrique Lihn, y en específico su narrativa, se aparta de otros proyectos literarios latinoamericanos que emergen del Barroco.

Un último momento de este capítulo está referido al carácter metatextual y el rol que juega la crítica, como práctica de lectura y escritura, al interior de las ficciones del chileno. Este apartado busca refrendar la importancia que tienen para mi investigación, los ensayos críticos de Lihn. Considero indispensable para mi estudio, poner a dialogar sus textos creativos con sus prácticas autoexegéticas y las reflexiones que realizó en torno al arte, pues sus novelas actúan como dispositivos retóricos que buscan tensionar el rol del escritor, la figura del intelectual, el mercado editorial, los mecanismos de legitimación e instauración de discursos en la sociedad, y desde luego el lugar que ocupa el arte, dentro de la cultura oficial en un estado de excepción.

El segundo capítulo se enfoca en el estudio de la poética de lo abigarrado y en las estrategias textuales que atraviesan el contenido y diseño de las tres novelas de Enrique Lihn. La hiperretórica, el *kitsch* y el humor conceptual son formas que dan cuenta del carácter transgresor y exploratorio de la producción narrativa de Enrique Lihn, durante las décadas del setenta y ochenta. El escritor chileno se sitúa en una esfera alternativa, a la narrativa criollista, que aún pervive en su país entre 1970 y 1980 y se aparta de modo consciente de formas prestigiadas dentro de la narrativa latinoamericana como el realismo mágico.

La voz narrativa de Lihn expone una sensibilidad caracterizada por lo amontonado e inarmónico, una multiplicidad de colores y materiales heterogéneos unidos sin concierto. Esta suma desorganizada que altera el orden y sentido de unidad, violenta la noción de belleza e implica como máscara lingüística: "hablar desde

el terror, en la represión; no para denunciarla o documentarla, sino para encarnarla" (Lihn, cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 75).

El tercer capítulo se encuentra destinado al análisis de las novelas escritas por Enrique Lihn. Mi corpus de trabajo es la trilogía compuesta por las obras *Batman en Chile* (1973), *La orquesta de cristal* (1976) y *El arte de la palabra* (1980). Mi objeto de estudio propone que Enrique Lihn, acorde a una poética de lo abigarrado, crea representaciones hiperreales de la sociedad americana.

Los mundos asfixiantes e inarmónicos que Lihn edifica se equiparan a los simulacros⁶ generados por el poder y su retórica. Las tres novelas están plagadas de personajes excéntricos, metecos desfasados envueltos en *happenings* que no se resuelven y excusas de historias que son tramadas por una voz narrativa encarnada en Gerardo de Pompier, el máximo histrión, capaz de aglutinar en su discurso, elementos que Lihn rescata de los grandes movimientos de época que han terminado convertidos en detritus cultural.

El *american way of life* y los galicismos mentales, son algunos de los modelos que Enrique Lihn recoge en sus novelas, para impostar el habla vacía del poder y mostrar las máscaras discursivas que asumen el artista oficial, el dictador y toda una época atravesada por la violencia, la represión y el espectáculo, en calidad de herramienta, destinada a la persuasión de masas. El arte de la cháchara, ideado por Enrique Lihn, evidencia la corrupción que hay tras el lenguaje artificial, el pensamiento estereotipado y las ideologías recicladas que nos rigen.

CAPÍTULO I: POR ANGAS O POR MANGAS: LA CRÍTICA A LA NARRATIVA DE LIHN

1.-ASEDIOS CRÍTICOS A LA NARRATIVA LIHNEANA

Al interiorizarnos en la investigación sobre la novelística de Enrique Lihn, llama la atención el hecho de que la crítica referida a su obra dentro del género narrativo sea prácticamente nula. Los estudios publicados en contextos académicos, tesis, investigaciones y artículos especializados más profundos y extensos acerca de dos de sus tres novelas (*Batman en Chile* ha sido sistemáticamente ignorada por la crítica), son los realizados por Rodrigo Cánovas, Oscar Sarmiento, George Yúdice, Tamara Kamenszain y Héctor Libertella,

⁶ En correspondencia con Pedro Lastra fechada el 31 de agosto de 1983, Enrique Lihn alude al maquillaje que la prensa y la crítica de la dictadura hacen en torno a la situación de empobrecimiento cultural de Chile, procurando mostrar en los medios y ante el mundo, una simulada apertura y posibilidad de disenso: "una respuesta de Valente no sería improbable ni un diálogo en este simulacro verdadero de aperturismo que se escenifica en Chile" (Lihn, *Querido*, p. 82). Lihn al utilizar el término simulacro puede remitirnos a las ideas que Jean Baudrillard expone en *Cultura y simulacro* (1978) o *El intercambio simbólico y la muerte* (1980). El simulacro apunta a la escenificación y seducción que ejerce el poder, valiéndose del engaño. Esto es crucial para entender el contexto de producción de las novelas de Lihn y su obra a partir de 1973, pues su comentario inicia con la figura de Valente (José Miguel Ibáñez Langlois), crítico, cura *Opus Dei* y figura conflictiva, que como Alone, a través de las notas culturales de *El Mercurio*, tuvo el rol de sepultar trayectorias literarias y legitimar voces sin oposición.

Roberto Bolaño utiliza la figura de Valente, para crear al protagonista de *Nocturno de Chile* (2000) el cura Ibacache. Jean Baudrillard respecto al simulacro dice: "Después de Maquiavelo los políticos quizás han sabido siempre que el dominio de un espacio simulado está en la base del poder, que la política no es una función, un territorio o un espacio real, sino un modelo de simulación cuyos actos manifiestos no son más que el efecto realizado" (p. 33).

y tienen más de cuatro décadas, en contraste con la ingente cantidad de artículos y notas de prensa, además de libros de ensayos y asedios referidos a su labor poética, que se publican cada año, sin contar las reediciones y rescates que se realizan en torno a su producción lírica.

No hay que ignorar, una reciente incursión por parte de investigadores que han comenzado a priorizar sus producciones intermediales, sus proyectos visuales y obras de teatro. El 2015, Valeria de los Ríos publica a través de Hueders, *Fantasmas artificiales: cine y fotografía en la obra de Enrique Lihn*, un ensayo documentado e ilustrado que se preocupa de la escritura de Lihn en relación al cine y la fotografía. En octubre de 2016, el programa de Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, organizó un simposio denominado “Enrique Lihn: Vínculos, relecturas y proyecciones”, a fin de pensar la trayectoria de Lihn, no solo como poeta sino como un creador multimedial.

El resultado de esta jornada académica está documentado en un dossier coordinado por Carolina González y publicado en *Anales de literatura chilena*, núm. 28, el cual contiene abordajes teóricos a la producción intermedial, del autor de *Paseo Ahumada* (1983).

El coloquio contó con charlas magistrales, exposición de su trayectoria en mesas conmemorativas, conformadas por sus principales comentaristas, amigos e incluso familiares, y el lanzamiento de la reedición en Chile del libro: *Poetas, voladores de luces* (Overol, 2017), libro de poesía visual de Lihn. Ediciones Overol también editó en 2018, piezas teatrales de Enrique Lihn, bajo el título *Diálogos de desaparecidos*.

Teniendo en consideración este contexto, debo señalar que el material referido a su poesía y las investigaciones sobre sus *happenings*, performances, cómic, obras escénicas así como lo relativo a las dos colecciones de cuentos que produjo: *Agua de Arroz* (1964) y *La República Independiente de Miranda* (1989), servirá de manera accesoria, para los objetivos de esta tesis, a fin de no ignorar el diálogo que hay entre sus libros y piezas de arte, sobre todo considerando que la última etapa de su producción privilegiaba la creación de textos que el autor denominaba obras “agenéricas” (Lihn, cit. en Diez, pp. 98-99). Enrique Lihn sostenía una actitud creativa proclive a la intermedialidad, lo poligénico y la intertextualidad refleja, esto último, a propósito de obras interconectadas y que se “auto fecundan” (Lastra, *Relectura*, p. 223).

Para la realización de esta tesis he decidido enfocarme primordialmente en el aporte de tres trabajos de crítica, en la medida que proponen aspectos sustanciales vinculados a mi investigación. Estos estudios son: *Nueva escritura en Latinoamérica* de Héctor Libertella, que incluye una propuesta de lectura de *La orquesta de cristal*, en que se ubica a la novela y a su autor junto a otras escrituras marginales y experimentales desarrolladas dentro del continente en los setenta. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán. Literatura chilena y experiencia autoritaria* de Rodrigo Cánovas es otro importante estudio dedicado a *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*. Este trabajo toma como foco la escritura bajo represión y la noción de lenguaje vacío de Jacques Lacan, concepto que Enrique Lihn relaciona con la cháchara y la mudez verbalizadora que genera el habla del poder. Finalmente los prólogos de Roberto Merino a las reediciones de *Batman en Chile* y *La*

orquesta de cristal, por tratarse de lecturas que se enfocan en el humor y la experimentación, atendiendo a los componentes intermediales y técnicos de la narrativa lihneana.

1.1 NUEVA ESCRITURA EN LATINOAMÉRICA DE HÉCTOR LIBERTELLA

Héctor Libertella en *Nueva escritura en Latinoamérica* analiza *La orquesta de cristal* y destaca la estructura circular de la obra privilegiando su carácter metatextual. En la novela, se superponen escrituras en torno a un elemento fantasmático, a partir de un argumento de premeditada fragilidad. Escritura en que “la productividad de parte de la ficción tiene su negativo fotográfico en otro tipo de productividad, dado por la pesquisa teórica” (Libertella, *Nueva*, p. 10). Hay que destacar que el trabajo teórico de Libertella es tan *sui generis* como la obra de los autores que comenta, pues privilegiando el rol del metatexto pone en funcionamiento una obra ensayística que es tanto teoría como crítica y ficción. Esta técnica busca impugnar desde el ejercicio crítico, las herramientas contractuales, académicas, económicas y de difusión que tiene el mercado editorial y el campo literario, al excluir obras e incluir voces a fin de estructurar un canon.

Libertella en *La palabra de más* señala sobre el metatexto y su función: “se trata de un espacio ambiguo que se alimenta de sus vecinos y viene a desjerarquizarlos, los mezcla y les vacía una representatividad clásica conferida por tantas ideologías sucesivas de lo que se considera ‘literario’ ” (*Palabra*, p. 605). Esto explica el interés de Héctor Libertella por la abigarrada obra de Enrique Lihn y la de otros autores contemporáneos a él, como Salvador Elizondo y Oswaldo Lamborghini, a los cuales pone a dialogar en su crítica, a fin de evidenciar una posible nueva manera de concebir la escritura continental.

Esa inquietud común a los escribas del sur lleva, también, a ciertos escritores argentinos contemporáneos de Lihn. Iguales tensiones de lengua; idéntica hermesis verbal o “endurecimiento de mandíbula”; similares efectos en su relación con la censura; igual dispersión a partir de un curioso trizado erudito de materiales y lecturas críticas. En esta comunidad lingüística, un hallazgo de Oswaldo Lamborghini viene a cubrir ciertas exigencias de sentido y forma (Libertella, *Ensayos*, p. 51).

Como se puede apreciar en la cita, Libertella se detiene en la censura y lo que surge de ella como respuesta: “la retórica altoparlante” (Libertella, *Ensayos*, p. 55). Esta preocupación lo lleva a establecer en su análisis, la relación entre lo inefable y la cháchara. Este último concepto está vinculado al ejercicio hiperretórico que analizo en mi tesis. La hiperretórica es una parte esencial de la prosa de Lihn, al ser el procedimiento textual que le permite configurar la diégesis. En cuanto al habla vacía del poder, que postulo como el habla que identifica a las hiperrealidades que Lihn desenmascara a través del humor conceptual, Libertella lo presenta como un correlato de la fragmentación en el diseño de la obra.

Fuera del propio Lihn y sus ejercicios autoexegéticos, desplegados en *Derechos de autor* (1981) o en textos como “Entretelones técnicos de mis novelas”, Libertella destaca de forma temprana el carácter monográfico de *La orquesta de cristal*. El argentino señala que estamos ante: “un tipo de artesanía acostumbrada a revolver indiferente en las escrituras de cualquier época y lugar” (Libertella *Nueva*, p. 96).

El bahiense observa el carácter aglutinador y las yuxtaposiciones que Lihn realiza al apropiarse de múltiples tradiciones que desacraliza y parodia, como los galicismos mentales y otras múltiples ideologías y formas de habla estereotipada. Estas observaciones de Libertella van en directa relación con mi estudio sobre los efectos del abigarramiento en las tres novelas del chileno.

(...) la actitud de-volutiva de la propia lengua, cuando se repliega hacia su, pasado para buscarse en todas las potencias de enunciación, en todos sus recursos de sentido: la palabra valija, el nexos sonoro, el arcaísmo, el encabalgado metonímico. Si se trata de crisis, ésta remite —además— al momento de estallido y dispersión (de la lengua castellana) hacia sus diferentes usos y costumbres históricos. En esos textos, en efecto, se lee una estrategia; pero también una apuesta puntual, una práctica, táctica (Libertella, *Ensayos*, pp. 50-51).

En la cita se explica la manera en que Lihn busca representar la represión y un estado dominado por el silenciamiento, a partir de una máquina loril. Libertella denomina a esta forma de escritura objeto parlante, delatando el carácter de artificio de una comunicación maquinal que se sostiene bajo operativas de plagio, pastiche, mimetización y polémica.

El crítico argentino pondera la narrativa de Enrique Lihn por su práctica metaconsciente y autorreflexiva, respecto a sus procesos de escritura y la posición que sostiene en torno a aquellos que le anteceden, no sólo la tradición chilena de vanguardia, sino el modernismo e incluso la picaresca. Esto aporta a mi tesis, pues propongo que la literatura de Lihn se aparta del neobarroco que privilegia lo sensorial, en pos de un neomanierismo que se enfoca en juegos de inteligencia y retórica, y es que aunque estas dos corrientes, que emergen en el Renacimiento, comparten elementos en común, y lo abigarrado como poética se presenta en ambos movimientos artísticos, sus efectos y procedimientos técnicos serán disímiles. Enrique Lihn confiesa en reiteradas entrevistas y en los análisis que hace en torno a su obra narrativa, el carácter técnico de sus novelas, la despersonalización del oficio y la importancia que tiene una productividad consciente:

Paul Valéry, que hizo de la poesía una forma de pensamiento o viceversa, poesía pensable que debía rendir virtualmente cuenta de sus operaciones, decía preferir un solo verso consciente a un diluvio de palabras inspiradas. En nuestro medio, Vicente Huidobro patentó "una poesía escéptica y consciente de sí misma". Parece ser que los poetas han sido, en la historia de la literatura, los pioneros de una consciencia literaria como consciencia productiva que la literatura tiene de sí misma (Lihn, *Circo*, p. 571).

Los procedimientos de represión presentes en las tres novelas de Lihn, Libertella los evidencia en *La orquesta de cristal* a través de la voz de un narrador vacío: "desarmado como investigador, sin objetivos declarados, porque sus materiales provienen de códigos represores y a los que se infunde en terror, para distinguir su voz personal" (Libertella, *Nueva*, p. 95).

Esto establece una importante línea de interpretación vinculada a los análisis que propongo en torno al *kitsch* y el humor conceptual, como estrategias que Enrique Lihn despliega frente a las situaciones intolerables. Lihn pone en escena una "hipertrofia de la retórica" (Libertella, *Ensayos*, p. 47), o lo que él denomina el arte de la palabra, en consonancia con el título de su última novela, y que se caracteriza por ser una forma discursiva compuesta por códigos que sostienen el vacío del poder.

El crítico argentino observa *La orquesta de cristal* desde los procedimientos que su autor despliega para configurar el lenguaje como: "artificialidad de los textos (...) el valor del trabajo literario, que lo antinaturaliza, lo separa de un juego natural de comunicación y lo exaspera en su calidad de trazo, de sistema escrito" (Libertella, *Nueva*, p. 28).

Por último, un factor que no se puede obviar, respecto a este estudio es el rol que cumple Héctor Libertella al situar la obra narrativa de Enrique Lihn dentro del panorama de Latinoamérica. El crítico ubica al chileno como un autor cavernícola. Su tesis es que estamos ante escritores que saldrán de sus cavernas, para poner en tensión una tradición artificial. Dentro de esta pléyade de autores latinoamericanos excéntricos o cavernícolas, encontramos a Salvador Elizondo con *Farabeuf* (1965), Reinaldo Arenas con *El mundo alucinante* (1970), Severo Sarduy con *Cobra* (1972), Oswaldo Lamborghini con *Sebregondi retrocede* (1973) y Enrique Lihn con *La orquesta de cristal* (1976). Esta postura crítica busca intervenir prácticas ideológicas en la literatura y plantea a los cavernícolas como reapropiadores de una tradición que incorporan reescribiéndola en su condición de artificio:

Cavernícolas, antigüedad, reliquia, tallado, pulido (...) Y además trabajo de colorido, inscripción, esculpido. Un desfiladero que sugiere el mismo efecto crítico y coloca a los "escritores de las cuevas" en la situación de dibujar otra piedra donde la tradición literaria del Continente se proyecte materializada para sobrevivir. También aquí muere la ilusión de un Continente explicado por sus textos, o, inversamente, de una literatura tipificada como "latinoamericana"; en todo caso la escritura va haciéndose, mira todos sus signos y sus formas de trabajo, arrastra los del pasado y los reelabora en la oscuridad de su propio ojo: ahora el ojo que ve, ve que todo lo de afuera es igual, lo único distinto es el propio ojo que está mirando (Libertella, *Nueva*, p. 35).

La orquesta de cristal se inserta a raíz de este estudio, dentro de una polémica de la identidad latinoamericana y la producción cultural, al alero de un mercado editorial que impone maneras de pensar la cultura y consumirla. La respuesta de Emir Rodríguez Monegal, a la tesis de los escritores cavernícolas y a la propuesta de nueva escritura continental que Héctor Libertella expone, es devastadora.

El uruguayo acusa a Libertella de simplista y de teórico miope que busca maquillar a su conveniencia la realidad y sostener su postulado con un canon alternativo precario y hecho a la medida: "Esta frase no tiene desperdicio. En primer lugar porque el tal grupo de cavernícolas, a juzgar por esta muestra, parece haber salido de las cuevas de la Sorbonne" (Rodríguez, p. 36).

En 1978, en la revista *Vuelta* fundada por Octavio Paz, Rodríguez Monegal lanza en calidad de censor, una crítica que busca demoler la publicación del libro *Nueva escritura en Latinoamérica* reafirmando la primacía del *boom* y su propio rol como figura señera, al momento de construir un ideario de la literatura Latinoamericana. El texto de Rodríguez Monegal, al denostar a los seis escritores que Libertella denomina cavernícolas, fija una brecha que separa a estos autores, frente a las voces que los anteceden (el *boom*) y también ante aquellos contemporáneos que Donald Shaw configuró como el *post boom* a partir de: "Isabel Allende, Antonio Skarmeta y Mempo Giardinelli" (Shaw, pp. 10-14).

Rodríguez Monegal satiriza respecto a los cavernícolas: “o sea: algunos jóvenes desconocidos están dispuestos a salir a enseñar a los discípulos de (digamos) Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña lo que es la verdadera historia literaria de la América hispánica” (Rodríguez, p. 36). El crítico uruguayo además arremete haciendo uso de una escuela crítica que curiosamente pone en tensión su propia tesis americanista, al apelar al posestructuralismo y cierta academia denominada posmodernista, pero siempre elevando como corpus privilegiado a Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier y Carlos Fuentes entre otros.

En trabajos monográficos que se están publicando desde fines de los años sesenta, y en algunos panoramas que el autor parece desconocer, se han estado aplicando precisamente los métodos que los cavernícolas creen haber descubierto. Para no abrumar al lector, bastará señalar los más notables: el estudio de Josefina Ludmer sobre *Cien años de soledad* (Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972), que aplica Lévi-Strauss y la semántica estructural con un rigor increíble; los trabajos de Roberto González Echevarría sobre Carpentier, iniciados en 1971 y que acaban de culminar con el libro, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at home* (1977), en que se aprovecha el método desconstruccionista de Derrida para proponer una lectura distinta de las novelas del autor cubano. Pero su generosidad termina aquí. Aunque es obvio que ha aprovechado para Sarduy, lo que éste mismo ha dicho de sus novelas en sendas entrevistas conmigo (*Mundo Nuevo*, 1966; *Revista de Occidente*, 1970) (...) Aparentemente en la biblioteca de los cavernícolas sólo se reconoce la existencia de trabajos publicados por amigos. (...) Es lástima, porque el discurso crítico sobre la nueva narrativa latinoamericana no puede adelantar con trabajos de este tipo: malinformados, tendenciosos, ingenios, acrílicos (Rodríguez, p. 37).

El debate prosigue con la respuesta que Héctor Libertella entrega en las páginas de la misma revista *Vuelta*, unos meses más tarde, afirmando la lectura errada y fuera de sitio que Rodríguez Monegal hace de su libro, pues más que una propuesta restrictiva que busque negar el pasado, invisibilizando lecturas, lo que propone *Nueva escritura en Latinoamérica* es la formación de una comunidad y un acto proyectivo de escritura en nuestro continente.

(...) lo que está entrando verdaderamente en juego: su narcisismo herido (...) Solo una falla de ubicación puede ver en este texto un trabajo específicamente teórico o peor crítico. En esa falla o grieta alguien ha perdido aquí el pie. (...) una ironía que disfraza con el ataque personal la nostalgia del Método. Groserías indirectas al autor, comentarista "afectado" por la aparición del libro, todo evoca en la nota de *Vuelta* el espacio y los modos de una escritura periodística mal acostumbrada a pensarse como Crítica. Sobre esta "falla" no cabe ya perder el pie por su propio tono el comentarista de la nota vuelve a su sitio, y el problema de la actual crítica literaria hispanoamericana queda ubicado entre quienes efectivamente la trabajan. (...) Las fantasías de dos grupos, pues, fantásticamente enfrentados, se resuelve en un objeto que las desvaría: el de una información bibliográfica que sea exhaustiva y adorne -una erudición de "nuevo rico", sobre el tema de la escritura latinoamericana. En esa ilusoria Totalidad despunta, típico, el neutralismo que quiere seducirnos y decirnos soy todo, y tuyo. (...) (Libertella, *Problema*, p. 49).

Acorde a lo planteado por Libertella, la crítica de Rodríguez Monegal sólo evidencia el narcisismo de la crítica latinoamericana durante esos años y reafirma los presupuestos que su ensayo hace, respecto a un cerco labrado por la academia, el mercado y las políticas que afirman y derrumban ficciones autorales. Destaco en la cita lo que Libertella llama “la nostalgia del método”, pues allí radica una posible causa de la encendida respuesta del uruguayo.

Nueva escritura en Latinoamérica es ante todo una propuesta de lectura y una invitación a pensar la escritura del lector crítico o la lectura del escritor; una técnica más que un método y no quiere reafirmar la

figura estelar del crítico, a partir de la apropiación que este hace de la obra del comentado al que descubre, legitima, instala o denosta.

En el marco de ese gesto, hay que destacar cómo el título del libro de Libertella, no hace alusión a un género, el narrativo y tampoco a la novela, a diferencia de Rodríguez Monegal que escribe en 1968 *La nueva narrativa latinoamericana* y Carlos Fuentes con el texto *La nueva novela Hispanoamericana*, escrito en 1969. Al argentino le preocupa la performatividad y la promesa de una nueva escritura.

Todo este paseo por una polémica literaria, da cuenta del campo editorial y cultural en las décadas del setenta y ochenta en el continente. Las disputas entre bandos es algo que Libertella también reafirma en su respuesta al crítico uruguayo, las pugnas las califica como fantasías de nuevo rico y un juego de figuración.

La generación anterior a los cavernícolas estuvo marcada por la brecha entre Julio Cortázar y José María Arguedas, por tanto la pugna entre Emir Rodríguez Monegal y Héctor Libertella, a la luz de esa escisión entre los llamados escritores “profesionales y provinciales” (Arguedas, p. 400), resulta menor en términos de impacto editorial, si seguimos la pauta de lectura que *Nueva escritura en Latinoamérica* propone en torno al medio cultural y su manejo económico y contractual.

Lo significativo del debate entre estos dos críticos rioplatenses es poder evidenciar formas de circulación y legitimación que tienen los libros en nuestro medio, a diferente escala, pues la polémica nos remite a los autores del *boom* latinoamericano: Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, cuya producción literaria convive con la de sus herederos directos, el llamado *post boom*, y frente a ellos, emerge este otro grupo de autores que precozmente Héctor Libertella sindicó como una muestra alternativa en la escritura continental, pues sus obras no se agotan en la ficción o en una representación documental, al ser también praxis teórica y reflexión de sus mecanismos creativos.

La muestra de Libertella en todo caso es dispar, si ponemos atención a los límites contractuales y la difusión de las trayectorias de los llamados cavernícolas. Salvador Elizondo y Severo Sarduy ya eran a fines del setenta, voces consagradas a nivel mundial, en términos de figuración mediática y reconocimiento en el campo cultural. Severo Sarduy ya era parte del Grupo TelQuel (que incluye a figuras como Roland Barthes, Umberto Eco y Julia Kristeva), su novela *Cobra* fue traducida al francés por Phillipe Sollers y recibió el Premio *Médicis étranger* en 1972, mientras que Salvador Elizondo para eso años ya había publicado casi una docena de títulos, y la novela que Héctor Libertella analiza, *Farabeuf o la crónica de un instante*, recibió el premio Xavier Villaurrutia en 1965, además el mexicano entre el 65 y 70 fue becario de la Fundación Ford, Fundación Guggenheim y del Centro Mexicano de Escritores, mientras que Manuel Puig en 1973, ya gozaba de un reconocimiento de la crítica y el público.

Boquitas pintadas (1969) la segunda novela de Manuel Puig fue un *best sellers* en Argentina, llegando a ser traducida a más de treinta lenguas. Osvaldo Lamborghini resultaba un autor anticomercial, al punto que

el mismo escritor renegó tiempo después, la inclusión de su obra como parte de los cavernícolas⁷, por las implicancias que esta sindicación podía llegar a tener en la proyección internacional de su escritura.

En cuanto a Reinaldo Arenas y el autor que nos preocupa, ambos viven en esas décadas sus respectivos ostracismos, debido a un contexto de producción adverso. Escriben desde un exilio interno, Reinaldo Arenas en la Cuba del régimen castrista y Enrique Lihn, en el Chile gobernado por Augusto Pinochet.

Lo explicitado en este repaso vincula el propio trayecto crítico de *Nueva escritura de Latinoamérica* con la novelística de Enrique Lihn, y no hace más que reafirmar la propuesta autoparódica de *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*, obras que se enfocan en los simulacros de la crítica, la manipulación de la verdad a través de los *mass media*, la intervención en el gusto ciudadano a través del *kitsch*, las sectas de escritores y un mercado de los discursos al servicio del poder. Elementos centrales en los textos que forman parte de mi corpus de estudio, como se verá en el tercer capítulo dedicado al análisis de las novelas.

Enrique Lihn, sin embargo, no abona a la polémica, de hecho en su texto “Entretelones técnicos de mis novelas” se resta del debate agradeciendo las lecturas tanto de Héctor Libertella como Tamara Kamenzain y el rol que jugaron en la promoción del manuscrito de *La orquesta de cristal*, consiguiendo su publicación en Argentina a través de Sudamericana en 1976.

De cualquier modo, Lihn sostiene una visión crítica similar a la de Héctor Libertella, con respecto al campo cultural, no sólo chileno, sino también referido a lo que se puede entender como la industria y fábrica del libro en América. Ambos autores buscan a través de sus ficciones heterogéneas, a medio camino entre la prosa, el ensayo y la praxis crítica, generar un abigarramiento que deforme la realidad.

La novela llegó a convertirse en Latinoamérica en el género principal (¿cómo decirlo?), en el "barrio residencial" de la literatura latinoamericana, donde están las grandes casas de la gran burguesía de la literatura, fabriquen lo que fabriquen esos propietarios "revolución en la literatura", qué se yo... Es la gran burguesía de la literatura latinoamericana que ha capitalizado ciertos experimentos en los que se le adelantó en general, la poesía, pero siempre dentro del marco de un género y que ya están exactamente en el "barrio principal"... Han hecho, han experimentado, pero también han mantenido y sostenido, de una manera y otro, con mayor o menor evidencia, el statu quo de la novela en virtud de la cual ésta se convirtió en el gran género monopolístico de la literatura... Estoy pensando de qué manera la novela, por el hecho de presumir el ser reveladora respecto de la realidad y tener una relación directa e inmediata con la verdad, se apropia de todos los demás géneros y formas literarias, los intriga y se beneficia de ellos, para construir su gran palacete, su gran industria, su statu quo. Para mí eso es algo contra lo que me resisto: la mía es una resistencia de "lumpen" o de "marginal". A ese palacete yo quiero tirarle unas piedras y quebrarle los vidrios (Lihn, cit. en Coddou, pp. 149-150).

⁷ Osvaldo Lamborghini preocupado de su propia instalación dentro de la escena editorial continental, a la cual estaban ingresando otros autores argentinos como Manuel Puig y debido a ciertas diferencias personales con Severo Sarduy le escribe a Libertella: "Estoy totalmente en desacuerdo con la táctica que adoptaste para meter *Sebreondi retrocede* [el libro que analizó Libertella] en tu libro, texto en que los dos argentinos, Puig y yo, quedamos completamente descolocados. (...) Creo que la culpa te jugó una mala pasada. Que tu deseo de mandar una buena división panzer a las falsas metrópolis a lo Disneylandia (léase Caracas) fue tan fuerte que luego te pareció inevitable tratar de hacernos [a Puig y a él] pasar colgados de la boa de plumas del puto de Sarduy" (cit. en Strafacce, Párr. 4).

La temprana lectura que Libertella hace respecto a la novelística de Enrique Lihn, si bien no lo instala como un referente para la narrativa de los setenta y ochenta, lo ubica como un creador excéntrico a nivel continental (el único ejercicio crítico que ha realizado esta operación). El gesto de Héctor Libertella es mayúsculo, pues permite romper el cerco de censura que fue determinante en el silenciamiento de la producción narrativa de Enrique Lihn en Chile y el extranjero.

1.2 LIHN, ZURITA, ICTUS, RADRIGÁN. LITERATURA CHILENA Y EXPERIENCIA AUTORITARIA DE RODRIGO CÁNOVAS

El trabajo de Rodrigo Cánovas, “Lihn, Pompier y las autoridades permanentes” de 1986, abarca el estudio de *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra* como experiencias creativas que se dan en el marco de la dictadura, con la pretensión de impugnar la cultura autoritaria. Como investigación, es el estudio más serio y completo que se haya realizado en Chile, respecto a la narrativa de Enrique Lihn y tiene relevancia para mi tesis, pues sitúa su preocupación en dos elementos clave dentro de las obras que analiza, primero el uso de un lenguaje encubierto y en segunda instancia los mecanismos textuales que revelan una degradación sistemática del pensamiento crítico, así como de las formas sociales de comunicación, al punto de llegar a niveles de afasia, debido al silenciamiento y el desgarramiento del tejido social.

Enrique Lihn llamó a estos dos estados cháchara y sociosis. El primer concepto remite a la retórica vacía del poder y su mimesis a nivel social, mientras que el segundo término lo usa para referirse a la neurosis colectiva ocasionada por la censura. Estos elementos son cruciales dentro de la configuración del narrador y la elaboración de la diégesis en las tres novelas que analizo.

El trabajo de Cánovas toma como centro la teoría de Jacques Lacan del habla vacía. Esto tiene importancia en torno al enmascaramiento, pues yo estoy enfocando gran parte de mi lectura de las novelas, en el efecto que propicia la poética de lo abigarrado, a partir de la hiperrétorica e hiperrealidad como resultados del proceso dictatorial en Chile.

Como se muestra en el capítulo de análisis, el poder funciona como una maquinaria que produce a través de los medios masivos, prensa, cine y televisión, una realidad llena de simulacros y simulaciones. Enrique Lihn lleva esto a su narrativa, para enmascarar una representación documental de los componentes de la realidad y desenmascarar los procesos retóricos de la ideología predominante.

El trabajo de Rodrigo Cánovas detenta un matiz lingüístico y sociológico, lo cual lo aparta de mi enfoque, además ignora el estudio del *kitsch*, componente que considero crucial, para comprender la apropiación que Lihn hace de los medios de masa, pues a partir de la discursividad de esos soportes y formatos, el escritor chileno aborda temas como la colonización cultural y la caracterización de situaciones intolerables, a partir de una mercadotecnia del discurso oficial.

Otra diferencia sustancial está en el corpus de trabajo. Rodrigo Cánovas sólo menciona brevemente a *Batman en Chile*, al caracterizar la trayectoria narrativa de Lihn. En mi estudio esta novela tiene relevancia, pues en ella se encuentran en forma incipiente las formas estéticas que el autor extremará en *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*. Particularmente *Batman en Chile* y la última novela de Lihn guardan en la diégesis un nexo especial, lo cual detalló en mi análisis, pues en la primera obra es una hiperrealidad chilena, un simulacro de sociedad Latinoamericana la que desenmascara al protagonista, el encapuchado de *Gotham*, mientras que en *El arte de la palabra*, es Gerardo de Pompier, como meteco desfasado, el que desenmascara con su actuar a todo un país y al poder despótico que busca legitimarse, dando sustento a la hiperrealidad.

Por último, si comparamos “Lihn, Pompier y las autoridades permanentes” con el estudio de Libertella, podemos entender el trabajo de Rodrigo Cánovas como un texto tardío de recepción, debido a la censura y el control de los medios de prensa y distribución de obras artísticas, en el marco de la dictadura de Augusto Pinochet. Sin embargo, a la fecha es el único estudio comprometido y profundo realizado en Chile respecto a la narrativa de Enrique Lihn.

Rodrigo Cánovas ha sido un continuó promotor del análisis y discusión de la obra de Enrique Lihn en el medio nacional. Por tanto, pese a las diferencias notorias con mi enfoque, considero su investigación un pilar esencial, pues hace una revisión a las estrategias textuales referidas a un lenguaje regresivo, operación que Lihn emprende al generar novelas ininteligibles en un contexto en que el disenso está prohibido.

El mismo Lihn destaca en el breve artículo “Literatura y Dictadura” del año 1987, la relevancia del estudio de Cánovas y aunque considera que el corpus de investigación debió ser más amplio, este trabajo se erige libre de toda contaminación doctrinaria y constituye un referente, para estudios posteriores que se han propuesto pensar la producción cultural chilena durante las décadas del setenta y ochenta.

1.3 EL REY DE LA MOFA: LECTURAS DE ROBERTO MERINO A LAS NOVELAS DE LIHN

Los prólogos de Roberto Merino son breves acercamientos críticos, dignos de mencionarse, pues sirven como umbrales para el lector. Estos textos surgen, a propósito de las dos reediciones que en Chile se han hecho de las novelas de Lihn. *Batman en Chile* publicada el 2008 por Bordura y *La orquesta de cristal*, reeditada por Hueders el 2013. La atenta lectura de Roberto Merino, respecto a *Batman en Chile* repara en cuatro elementos esenciales de la escritura del autor. Al referirse a la novela vincula la producción de Lihn con el cine, cómic, pintura y teatro, lo cual remite a la intermedialidad y su declarada vocación poligénica.

Roberto Merino también destaca el nexo crítico de la obra con su contexto de producción y mecanismos de enunciación (escritura situada) y más importante, rescata el carácter paródico (en nuestro caso el humor conceptual, como estrategia textual para desenmascarar el vacío del poder y la cháchara). Por último, al

hablar de los vasos comunicantes entre las obras de Lihn, alude a la intertextualidad refleja, dando cuenta que las pulsiones del chileno son de larga data y evidencian una escritura autoconsciente y metatextual.

Enrique Lihn siempre tuvo el ojo puesto en las exageraciones de la farsa y en el alto contraste de las representaciones paródicas. En ese sentido no era un hombre de cabos sueltos ni de etapas cerradas; parecía por el contrario interesado en conectar como se pudiera las variantes artísticas que cultivó (...) *Batman en Chile*, su primera novela, publicada originalmente en 1973, puede ser ubicada en este segmento de sus inquietudes. La idea de inocular en el escenario de la realidad social chilena a un individuo extremadamente ficticio, y no por heroico exento de ridiculez, delata la intención de forzar una situación imposible (Merino, cit. en Lihn, 2008, p. 7).

El segundo prólogo a considerar es el de *La orquesta de cristal* que parte enfocándose en el carácter mítico de la novela. Roberto Merino señala: "un libro más mentado que leído" (Merino, cit. en Lihn, *Orquesta*, p. 12). Al referirse al adverso contexto de producción de la obra, Merino da cuenta que por años *La orquesta de cristal* sólo tuvo existencia en la voz de unos pocos exegetas y gracias a los elogios de otros narradores que en algún momento se toparon con la obra.

Esta novela de Lihn circuló principalmente por referencias de segunda mano. Merino, de modo acertado, liga esta condición ilusoria del libro con lo que en la diégesis de la novela se refiere, una excusa de historia que se extiende hacia el infinito, a propósito de un acto fallido u objeto no constatable en la realidad. El prólogo provee al eventual destinatario, importantes pautas para iniciar una interpretación.

Merino habla de hipertrofia del lenguaje y el sedimento que dejan las retóricas, al procurar construir una idea de totalidad sobre un tema. Estamos ante ejercicios de simulación que pretenden erigir verdades absolutas. Esto se vincula a mi propuesta crítica referida a la hiperretórica y el detritus que Lihn pondera, para diseñar la obra. El prólogo también alude al *kitsch*. Elemento que revela un cuadro de época, a la luz de los cambios discursivos que operan en torno al gusto masivo. En relación a la hiperretórica, como procedimiento técnico propio del abigarramiento, Merino en su texto invoca a los galicismos mentales y la apropiación que Lihn hace de las voces y discursos propios de la llamada *belle époque* y la predilección del autor por escarbar en esas páginas de la historia universal.

Es posible que el paso del siglo XIX al XX, lo que se llamó "fin de siglo", el período que corresponde a la *belle époque*, no tenga demasiada incidencia en nuestros días en términos simbólicos. En los años setenta persistía en su declinación como la matriz en la que nuestros abuelos o bisabuelos elaboraban "el uso de la palabra": discursos públicos —si se daba el caso—, imágenes de una vida ideal, concepto de la poesía. Es posible que el modelo de belleza literaria defendido por esos lectores vetustos procediera más que nada de los epígonos del modernismo (poesía de rimada sonoridad) y de románticos españoles tardíos (poesía recitativa y narrativa) (...) lo sublime o lo sublimado era la principal moneda de cambio en la estética de esa generación pre-psicoanalítica, cuyos detentadores, no obstante, en el género novelesco se inclinaban por las producciones del realismo decimonónico y aún por las del naturalismo (cit. en Lihn, *Orquesta*, p. 10).

Finalmente, Roberto Merino alude a un "*flatus vocis*" (cit. en Lihn, *Orquesta*, p. 9), que caracteriza como un habla esponjosa y vacía que guarda relación con el *horror vacui* que generó la dictadura, por tanto frente

al silenciamiento emerge esa habla incontinente, que en mi tesis priorizo al estudiar los efectos de la cháchara y las simulaciones del poder, que las tres novelas de Lihn encarnan con descaro.

Enrique Lihn problematiza las desaforadas pretensiones de los escritores por aprehender la realidad, cuando en verdad sólo provocan, en calidad de sofistas y animales retóricos, un "efecto de lo real" (Lastra, *Conversaciones* p. 105). Respecto al humor, Merino no ignora la filiación de Lihn con autores que a través del lenguaje han tensionado a los poderes de su época o han generado una búsqueda y cuestionamiento de la propia escritura, delatando la opacidad del signo.

Merino propone al Flaubert de *Bouvard y Pécuchet* y compara los procedimientos paródicos de Lihn con los del francés. En ambos casos dice, se pone en funcionamiento: "la "demolición crítica" de una época a través de la puesta en sorna de su estupidez impresa y de sus divulgadas supersticiones culturales" (cit. en Lihn, *Orquesta*, p. 11). Esta crítica no ignora las propias señas que Lihn provee al lector, al ponderar el valor que tiene Thomas de Quincey en la construcción de su prosa, así como la apreciación de otros comentaristas contemporáneos; Pedro Lastra establece nexos con Thomas Carlyle y Macedonio Fernández, mientras que Alfonso Calderón (importante autor de la generación del 50) menciona a Jonathan Swift.

Lo concreto es una predilección de Enrique Lihn por la problematización del lenguaje y el sentir contrario a una obra relista con "pretensiones ontológicas y programáticas" (cit. en Lihn, *Orquesta*, p. 11). El título de este apartado "El rey de la mofa" no sólo hace alusión al nombre con que Roberto Merino bautiza su prólogo, dedicado a *Batman en Chile* (texto que tuvo que esperar más de treinta años para poder llegar a manos de lectores chilenos).

Mi interés al destacar las lecturas de Merino, radica en la preponderancia que el autor da al humor como artilugio para desarticular a una época y a sus voces autorizadas. En los prólogos a estas reediciones, la figura del bufón y el traje ajedrezado y abigarrado del arlequín tienen un lugar preferencial en la plaza, pues su decir hace gala y mofa de la monstruosidad ambiental.

2.-CONTEXTO DE PRODUCCIÓN: AUTORREFLEXIVIDAD Y METACONSCIENCIA

2.1 LIHN Y SU NARRATIVA SITUADA EN LOS LÍMITES DEL HORROR Y LA CHÁCHARA

En una entrevista del año 1983, Enrique Lihn hace una declaración relativa al estado de la política y el arte en Chile en las décadas del 70 y 80 y su intención al generar las novelas *Batman en Chile*, *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*.

Me he quedado en Chile todo este tiempo. Eso significaba no hacer literatura comprometida o de servicio político, que reflejara, copiara o documentara lo que estaba ocurriendo de hecho. Quise hacer, entonces, una trasposición de lo real a lo imaginario, crear una realidad en el lenguaje que tuviera una relación de correspondencia con la realidad; un texto feo, asfixiante, incluso antiartístico, que no se dejara asimilar al rango de las Bellas Letras; visiblemente sometido a la censura, torturado por ella y que la burlara, asumiendo el lenguaje del censor; un texto bufonesco, porque el bufón, por ser quien es, tiene derecho a la verdad; a condición de que ella pase por la "locura". El texto debía ser, a la vez, una especie de fin de

fiesta o de fiesta de fin de mundo; una especie de orgía verbal en la que estuvieran presentes el enmascaramiento, la disfuncionalidad, la brutalidad. Escribí unas novelas en ese sentido: anti-utopías (Lihn, cit. en Díaz, p. 53).

Esta cita es significativa desde su primera frase, pues Lihn al señalar: “Me he quedado en Chile todo este tiempo”, se sitúa como autor y ubica su producción narrativa acorde a la costumbre que tenía de generar un nexo entre su escritura de paso, la autorreflexión en torno a sus obras y las topografías que recorrió o habitó como sujeto de la enunciación.

Al ser el lugar de enunciación cambiante, si consideramos las circunstancias tópicas e históricas del autor, su poética también será móvil, transitiva y abigarrada. La escritura de Lihn, constantemente se renueva, presenta nuevos encuadres y marcos de producción, echa mano a una multiplicidad de voces y contenidos que rescata y aglutina gracias a la hiperrétorica.

La narrativa lihneana se reconstruye, a partir del particular momento en que se gesta cada acto de escritura. Tal como veremos en el apartado teórico, la escritura es una forma de actualizar la memoria, una *inventio* y puesta en escena, por tanto resulta imprescindible al estudiar sus novelas considerar cómo se piensa y ejecuta el acto de escribir en un medio sitiado por la censura y la violencia de un totalitarismo que inunda todo espacio de comunicación con su ideología unilateral.

Una constante en la escritura situada de Lihn, es la permanente duda y reflexión que hace del proceso creativo y sus límites, pues el lenguaje es para el autor una ruta sin término que va mutando al margen de una preceptiva o agenda programática ligada a una escuela, movimiento o tendencia. En definitiva, para Enrique Lihn la experiencia autoral, la reflexión del propio quehacer y el punto de enunciación están interconectados.

Yo quisiera rescatar un concepto de la literatura que no excluye los datos de la experiencia. No se trata de la presunción realista de una literatura de una literatura que sería el reflejo artístico de la realidad objetiva, pero creo que el enrarecimiento de la literaturidad lleva a una literatura o a una metaliteratura que sin ganancia ninguna se engolfa en sí misma, dando cuenta así negativamente de una situación. Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que parezca irrealista, es el producto de un cierto enfrentamiento con la situación. [...] Para mí el concepto de realidad se refiere a la relación de una obra con la circunstancia o situación de sus enunciados (Lihn, cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 48).

La escritura de Enrique Lihn se gesta en relación con los espacios y tiempos en fuga, los cuales se aboca a reconstruir a través de la memoria. En el intento por aprehender la realidad, el escritor termina por elaborar representaciones fantasmales de sus devaneos. Esta búsqueda creativa no deja de tener una dimensión política y social, principalmente por el registro de lo coloquial y la oralidad.

La escritura de Lihn es organizada, reflexiva sobre sus procedimientos y mecanismos retóricos, de modo que su obra, en los diversos géneros o registros que asume bebe de muchas fuentes y se estructura a partir de una inteligencia que invoca y modifica referencias complejas que yuxtapone convocando múltiples

tradiciones y discursividades. Este proceder no lo deslinda de un sentido histórico, aunque estemos ante un descreído del lenguaje y de las formas totalitarias de lo que se entiende por verdad o metarrelato.

Enrique Lihn no procede de espaldas al entorno y las voces que habitan los momentos y lugares que interroga con sus obras. Al respecto Andrés Gallardo en “Oralidad letrada: Lihn y el rescate del coloquio culto” nos dice: “este lenguaje del poema consciente de sí mismo, autorreflexivo al límite, busca centrarse históricamente, pero en un sentido que desborda los deslindes de la mera tradición poética para abarcar una compleja red de relaciones culturales” (Gallardo, p. 51).

Pedro Lastra coloca como argumento ineludible, en torno a esta disposición creativa de Lihn por situar la escritura, los títulos que da a sus obras: "*Escrito en Cuba*, 1969, *París, situación irregular*, 1977, *A partir de Manhattan*, 1979, *Estación de los desamparados*, 1982, *El Paseo Ahumada*, 1983" (cit. en Lihn, *Bello*, p. 9). En esos nombres evidenciamos el interés del autor por fijar un punto de enunciación y situar el lugar desde el cual se construye su discurso en movimiento. Espacio, fugacidad y tránsito se conjugan en el afán de Lihn por reescribir la realidad imaginariamente, pero también como parte de una acción crítica, la de pensar sus obras, a partir de las formas de comunicación que históricamente asumimos.

Los títulos de sus obras poéticas demuestran que el sujeto de paso no sólo recorre y conoce los lugares, sino que los recrea y a la par que los transita va generando una memoria de estos. A dichos recuerdos recurrirá a futuro, por medio de la escritura que atrapa estos momentos. El proceso de lectura permite visitar estos espacios y reelaborarlos, tal como si interactuáramos con postales.

Enrique Lihn guarda un sentido descreído del viaje, pues la fascinación con los lugares de paso esta mediada e intervenida por una memoria objetiva y por los prejuicios e ideas preconcebidas que tenemos de los sitios, lo cual nos lleva no sólo a conocerlos, sino también a reconocerlos y hacer patente nuestra identidad en un proceso tanto de extrañeza como de familiaridad. Pedro Lastra señala: “el poeta de paso no conocerá nunca Europa, se limitará a recorrerla, separado de ella como por un cristal de seguridad, una galería de imágenes. La Europa que Lihn reconoce se funda en un terreno movedizo e inconexo, es una informe “herencia cultural” (*Conversaciones*, p. 51).

Este fenómeno también se aplica a las construcciones hiperreales que Lihn concibe en sus novelas. Lo apreciamos en la transposición imaginaria que hace de Chile y Cuba, en las formas que asume la dictadura en su obra, en los mecanismos tiránicos y en los tipos humanos que desfilan en estos ambientes, pues en sus obras hay una remisión velada a la dictadura de derecha de Augusto Pinochet y al autoritarismo de izquierda de Fidel Castro, así como a los diversos tipos de intelectuales que actúan en contubernio con el poder.

El narrador de paso no puede generar una representación verídica de lo real, por más que se proponga generar una obra documental e histórica. El realismo es una pretensión que se funda en efectos de realidad, creados e instituidos por otras ficciones literarias o por la doxa.

En el caso de sus novelas, situar su escritura permite entender cómo Lihn se vale de la retórica artificial del poder y se apropia de las discursividades que estaban en el aire, para desenmascarar la falsedad del autoritarismo. Roberto Merino en el prólogo a *Batman en Chile* destaca la confrontación de una excusa de historia con una escritura reflexiva atravesada por citas doctas. Esta hiperretórica consciente delata una “escritura, en definitiva, diseñada para modelos de realidad algo más serios” (Merino, cit. en Lihn, 2008, p. 8). La cháchara y el reino de lo hiperreal, en las novelas de Lihn, nace del choque entre el lenguaje estilizado y el habla estereotipada o habla de la sociosis. Andrés Gallardo explica muy bien esta operativa de la escritura situada y el cruce de retóricas a partir de su análisis del poemario *Paseo Ahumada*.

Tanto en la perspectiva del poeta como en la del orden establecido la retórica es de importancia fundamental: para el orden establecido es el modo de ventilar su autocomplacencia, y para el poeta es el modo de centrar mediante el lenguaje su estupefacción, su impotencia y sus aleteos, pocos en vista de las circunstancias, de protesta. Si el escritor se limitara a la versión culta, intelectualizada y aséptica de la lengua, el texto resultaría, en el mejor de los casos, vacío de sentido, desprovisto de enjundia y, en el peor de los casos, cómplice del mismo orden que quiere desenmascarar. Por eso resulta tan funcional el continuo apoyo en la manifestación coloquial de la lengua en su versión culta informal (Gallardo, pp. 53-54).

Esto nos permite establecer un nexo entre las novelas de Lihn y el Chile gobernado por un régimen dictatorial. Las tres novelas fueron escritas en un marco de casi diez años, de 1971 a 1980, tiempo en que el autor se ve forzado a desarrollar sus textos en lo que se ha denominado el exilio interno o insilio⁸.

El 22 de enero de 1975, Enrique Lihn escribe a su amigo, el crítico Pedro Lastra, una carta a propósito del fallecimiento del escritor Jorge Inostroza, autor del libro *Adiós al séptimo de Línea*, creador oficialista y predilecto de la dictadura militar e ironiza en torno a las figuras que predominan en los medios de prensa, la academia, la institucionalidad cultural y el mismo gremio de escritores.

Los oscuros personajes que Lihn convoca constituyen un cerco cerrado compuesto por una triada de exclusión cultural. Enrique Lihn menciona a Tomas MacHale, Enrique Campos Menéndez y Carlos René Correa. Las tres figuras cumplen roles cruciales dentro de la escena literaria, crítica y gestión cultural durante los años de dictadura. Tomas MacHale, en el cruce de décadas (70-80), es miembro editorial del diario *El Mercurio*, el más antiguo del país y el de mayor prestigio entre la población. MacHale integra en 1986 el jurado que entrega el Premio Nacional de Literatura a Enrique Campos Menéndez, amigo personal de Augusto Pinochet. Enrique Campos Menéndez por su parte, es nombrado durante la dictadura miembro de la Academia Chilena de la Lengua (1976) y director de la DIBAM durante el periodo correspondiente a 1977-1986. Carlos René Correa es fundador del Grupo Fuego de Poesía y es autor de más de una veintena

⁸ El crítico chileno Naín Nómez, uno de los principales comentaristas de la obra de Pablo de Rokha, tiene un completo texto sobre la producción poética en la dictadura y las representaciones políticas, a la luz tanto del exilio como el exilio interno o insilio. Confróntese "Exilio e insilio: Representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta" publicado el 2010 en *Revista Chilena de Literatura* Núm. 76.

de libros, ocupó cargos municipales y su obra de sencillez formal y temas nostálgicos representa la escritura que el régimen considera inofensiva y laudatoria.

Este tipo de figuras artísticas, intelectuales en contubernio con el poder, son materia prima para la configuración del congreso de escritores de Miranda en *El arte de la palabra* o la secta de cronistas que al amparo de la Fundación X generan por décadas, loas a *the crystal orchestra*. En esta misma carta, Enrique Lihn comenta con humor negro el fin de sus posibilidades de publicación en Chile, a través de Editorial Universitaria: “Por mi parte asistí al sepelio de mi antología ahogada bajo el peso de sus propias planchas (listas para su impresión) (...) E. Castro, quien me mandó decir que la recompusiera; eso no me interesa” (Lihn, *Querido*, p. 28).

En otra carta fechada el 11 de junio de 1977, Lihn vuelve a hacer alusión a Enrique Campos Menéndez, a propósito de la censura que opera en torno a su novela *La orquesta de cristal*, publicada un año antes en Argentina a través de Editorial Sudamericana. Lihn señala que el libro no llegó a las librerías pues “Hay, como se comprenderá, una red tendida alrededor de EL libro, en la que caen pescados que nada tienen que ver con el asunto directamente. La [editorial] Sudamericana considera medio cancelada su plaza en Stgo., etc, etc, etc” (Lihn, *Querido*, pp. 48-49).

En la misiva, Lihn vuelve a aludir a *El Mercurio* y su poder como medio de legitimación de discursos artísticos. La figura de Alone (Hernán Díaz Arrieta), no puede omitirse por la preponderancia que su voz tiene dentro de la crítica nacional. Alone es una figura vinculada a la derecha ortodoxa y como crítico ofició un rol gravitante en la instalación, así como invisibilización de la obra de numerosos escritores chilenos.

Enrique Lihn además deja entrever en esa misiva, su visión con respecto a lo que en esos años se entiende en Chile como obra realista o novela histórica validada por la dictadura: “el campo cultural oficial está perfectamente acotado y congelado por [Enrique] Campos Menéndez, Alone y otros aparceros. La realidad de los “realistas”, la colonia” (*ibíd.*).

Estas cartas, que se extienden de 1967 a 1988, están compiladas en el libro *Querido Pedro* (Das Kapital Ediciones, 2012), y constituyen un valioso documento para entender el clima en que se desarrolla la escritura de Lihn durante ese periodo. Salvo algunas esporádicas salidas a Europa y Estados Unidos, con motivo de invitaciones literarias y una beca otorgada por la Fundación Guggenheim, Enrique Lihn desarrolla la producción de sus últimos libros y la publicación de su obra crítica, en condiciones precarias.

El campo cultural que esta correspondencia describe, está dominado por la insidia, el terror y represión en que se suceden despidos injustificados de intelectuales en universidades y el continuo asedio a espacios culturales como “El Centro de Estudios Humanísticos” (Lihn, *Querido*, p. 39). A esto se suma la desaparición de amigos y la diáspora de muchos autores de su generación y la que le sigue. Los autores del 60, que comprende a poetas y narradores como Omar Lara, Oliver Welden, Alicia Galaz Vivar, Gonzalo Millán, Waldo Rojas, Leandro Urbina entre otros, se ven obligados a refugiarse en Europa, Canadá o

Estados Unidos. El trabajo como docente y el oficio de escritor se traduce en el Chile de Pinochet, en ingresos mínimos que el autor acusa en reiteradas cartas. Además estamos ante un mercado editorial intervenido, por tanto las principales publicaciones que puede realizar son en sellos extranjeros y en revistas académicas de México, Perú y Estados Unidos.

La escéptica posición política de Enrique Lihn, lo ubica en una posición incómoda. Desencantado de las utopías marxistas y del régimen Castrista, el cual conoció de cerca durante los años sesenta cuando vivió en La Habana, hacen de su figura un crítico que participa en la política nacional como polemista sin bandos. Esto lo hizo sospechoso ante el Partido Comunista.

Para la célula central y más conservadora del partido, el MIR, Lihn es un “ideólogo universitario-burgués” (Lihn, *Querido*, p. 84), un intelectual naif y desentendido del compromiso del partido en relación a las consignas del pueblo, siendo como el mismo señala, en carta fechada el 18 de agosto de 1985, castigado literariamente a nivel continental por su defensa al sonado caso Heberto Padilla⁹: “Siglo XXI rechazó por su parte la publicación de la *Orquesta* a consecuencia -cabe conjeturarlas- del roñoso caso Heberto y de la no menos roñosa actitud de los cubanos que me borraron del mundo de las Letras y las Artes” (Lihn, *Querido*, p. 39). En cuanto a la derecha, vinculada a Augusto Pinochet y sus sistemas de inteligencia, estos no cesan de acorralarlo por su antigua militancia en el Partido Comunista y su marcada disidencia, además de sus ácidas opiniones a través de la prensa, en foros públicos y en sus acciones de arte.

Voy al grano, el CNI visitó al decano para decirle que me seguía un proceso por escribir un poema insultante contra "El Ejército". Esto mientras el Centro de Estudios era reducido a un cursillo de la Escuela de Ingeniería. (...) Total estoy prácticamente suspendido y virtualmente detenido, probabilidad que no parece plausible pues hay ya decenas de profesores exonerados o suspendidos, una sesión de tortura -con perdón por la frivolidad- me vendría muy mal para el sistema cardíaco; "la transición política hacia la normalidad" se presenta con las características post Reagan que cabía esperar, los señores de la guerra han triunfado en toda la línea. (...) Después de los poemas de *Ganymedes* 6, que no dejan lugar a equívocos. Los censores saben leer - hay muchos civiles lectores de por medio- y el libro ha circulado bastante (Lihn, *Querido*, p. 66).

En numerosas cartas, Lihn denomina a Chile una cloaca o pesadilla, y no deja de usar el epíteto: horroroso, que rescata de su propia obra, aludiendo al poema “Nunca salí del horroroso Chile” (De *A partir de Manhattan*, 1979). Esta posición incómoda de Enrique Lihn, lo ubica entre dos bandos en pugna, sin otra filiación más que con el sentido crítico de la palabra. Lihn además detenta un humor corrosivo y provocador que Óscar Gacitúa, amigo pintor y colaborador en diversas acciones de arte, describe en una entrevista consignada en *El otro Lihn: en torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*.

Recuerdo que, en una ocasión hubo un foro en que hubo que parar a Enrique porque, en medio de la exaltación de su discurso, usó una frase como: "Fuera Pinochet y sus comunistas (...) En todo caso, no creo que Enrique Lihn hubiera sido ahora menos marginal de lo que fue siempre. Él fue

⁹ Cf. Enrique Lihn: *Opina sobre el "caso Padilla"* en <https://poetaenriquelihn.com/2009/03/enrique-lihn-opina-sobre-el-caso.html>

siempre un marginal en este país y a pesar de que se quejaba mucho de esto -para mi gusto exageradamente, había un cierto placer en ocupar este antiespacio, este antilugar (Gacitúa, cit. en Sarmiento, *Otro*, p. 107).

Podemos entender la escritura novelística de Enrique Lihn, como un reflejo abigarrado de su época. Las décadas del setenta y ochenta en Chile son un contexto de producción signado por la represión y una grave crisis social, producto de la corrupción institucional. El escenario en que Enrique Lihn crea sus novelas tiene similitud con la situación que sufrieron los creadores latinoamericanos durante el siglo XIX. Ante la tensión surgida por la debacle del poder monárquico Español en América y frente a la necesidad de edificar un nuevo ideario y épica del sujeto moderno, para el nuevo mundo, los escritores e intelectuales se volcaron a encontrar en la función estatal de la literatura, en el *saber decir* propio de la república de las letras y más tarde en la crónica, un espacio desde el cual amalgamar el capital simbólico de Europa y la heterogeneidad americana en el marco de la dicotomía civilización-barbarie¹⁰.

Enrique Lihn, ante la crisis que la dictadura generase en Chile esos años y la situación afín en otros países del continente, también afectados por la llamada Operación Cóndor que instaló con apoyo de la CIA poderes abusivos, tortura y persecución de intelectuales y disidentes en toda la región, utiliza la novela como un "laboratorio de estilo"¹¹.

Sus novelas exponen la alta cultura, tomando como molde el discurso de la *belle époque*¹² y lo contrapone a la cultura popular, dentro de la cual caben nuevas formas de arte y representación de la realidad (cómic, cine, *happening*, radio, fotografía, el collage, las acciones de arte y las artes visuales) así como también lo que el chileno denomina monumentos al mal gusto, pseudocultura y pseudoarte, en clara alusión a las cortinas de humo y simulacros culturales que empezaban a proliferar, potenciados por el régimen militar. Los festivales de música masivos como Viña del Mar, la farándula emergente, los shows de concursos de talentos, las páginas sociales, las reinas de belleza, los niños profetas y los predicadores televisivos.

El autor de *La aparición de la Virgen*, se apropia de ese detritus y lo cruza con formas prestigiadas en una mixtura excéntrica. En esa medida, resignifica y reelabora el léxico, estrategias textuales, diseños y estructuras de distintos medios, incluidos el *pop art*, los *mass media*, las artes visuales y los integra en sus arquitecturas narrativas dando forma a un comic novelado titulado *Batman en Chile*, del mismo modo crea *La orquesta de cristal*, una novela con la estructura discursiva de una extensa crónica o monografía y por

¹⁰ Julio Ramos señala: Escribir, a partir de 1820, respondía a la necesidad de superar la catástrofe, el vacío del discurso, la anulación de estructuras que las guerras habían causado. Escribir, en ese mundo, era dar forma al sueño modernizador; era "civilizar": ordenar el sinsentido de la "barbarie" americana En un texto fundamental, Recuerdos de provincia, recuerda Sarmiento: "Nosotros, al día siguiente de la revolución, debíamos volver los ojos a todas partes buscando con qué llenar el vacío que debían dejar la inquisición destruida, el poder absoluto vencido, la exclusión religiosa ensanchada" (Ramos, p. 66).

¹¹ Postulado que Rubén Darío destaca respecto a la función que la crónica tuvo dentro de su escritura. Rubén Darío se refiere específicamente al diario *La Nación* de Buenos Aires como: su "laboratorio de ensayo del 'estilo'" (Rotker, p. 96).

¹² Cf. el apartado "El rey de la mofa: lecturas de Roberto Merino a las novelas de Lihn", en el primer capítulo de esta tesis. Específicamente, lo señalado en torno a *La orquesta de cristal* y la apropiación que Enrique Lihn hace de las voces y discursos que el chileno enmarca como galicismos mentales.

último, diseña una novela almanaque que lleva el paradigmático nombre de *El arte de la palabra*. El título de esta última obra, sirve como una síntesis a todo su proyecto novelístico, el cual se enfoca en el poder, su retórica y el arte de la cháchara.

En lugar de callar y generar obras complacientes con el poder o en contra parte, publicar textos panfletarios tomando el lugar de las víctimas y los silenciados como divisa de lucha, el autor satura la maquinaria comunicativa y la hace chirriar con un caudal discursivo de palabrería impotente. Por eso edifica un narrador, Gerardo de Pompier, quien encarna la censura, el silenciamiento y las máscaras de un lenguaje corrupto, expropiado por la dictadura, el cual actúa:

En tanto sujeto de la enunciación-enunciado (no sólo como personaje) y constituye la personificación, la máscara, del problema que aborda miméticamente el texto: el de la vaciedad del discurso que, a favor de las palabras “actúa” tantas veces en total discordancia con las mismas, que lo mismo se puede repetir mecánicamente con muy distintos móviles inconfesados. El discurso ideológico peca de esta mudez verbalizadora (Marín, p. 56).

2.2 GERARDO DE POMPIER Y LAS COORDENADAS EN LA ESCRITURA DE LIHN.

Gerardo de Pompier hace su primera aparición como personaje, al alero de la revista *Cormorán* publicada a través de la Editorial Universitaria, el 1 de agosto de 1969, El dandi era una caricatura que rellenaba las hojas de la connotada revista. Los perpetradores del personaje fueron Enrique Lihn y Germán Marín.

El personaje rápidamente escaló desde su condición de caricatura y sus creadores comenzaron a propiciar, a través de su voz, debates con poetas de la época, lanzando al ruedo encendidas opiniones de este naif afrancesado, vestido con sombrero de copa, levita y bigotes anacrónicos.

El personaje irrumpe según sus biógrafos ficticios en la escena literaria chilena, con un primer texto apócrifo titulado *El arte de nadar*. Enrique Lihn señala respecto a la literatura Pompier: “es la literatura oficial, siempre en todas partes del mundo y que, como cualquier cosa oficial pertenece al pasado. Ese pasatismo que siempre oscurece el presente cuando no lo borra por completo” (cit. en Coddou, p. 155).

Enrique Lihn, a partir de los años setenta, toma el control creativo del personaje, y lo dota de una trayectoria propia. La biografía ficcional nos cuenta que: Gerardo de Pompier nació en 1900 en Santiago de Chile, pasa por la Escuela Militar y en 1918 se abalanza de lleno a la vida bohemia, que lo termina por llevar a París, para cursar estudios de egiptología y matemáticas superiores en la Sorbona. Pompier cruza caminos con intelectuales del continente radicados en Europa, pero también se codea con las vanguardias del viejo mundo, André Breton y A.P. Dufлот. Durante ese decurso, Lihn delimita el carácter de trasplantado del personaje. El apellido Pompier es un eufemismo que en francés significa bombero y delata los vicios de un lenguaje foráneo usado como divisa de legitimación.

Como ex alumno de la Academia de Bellas Artes sabía muy bien las implicaciones de la palabra pompier [...] Gerardo es el nombre en el folletín (francés) de un personaje arquetípico, esto es de no importa quién, de Perico de los Palotes. Pompier es, en francés, una homonimia que denota al buen

matafuego, pero que tiene como referente al vergonzoso y desvergonzado academio (académico); para mayor abundamiento en lo que respecta a la composición de nuestro personaje, el diccionario común supone que pompier se aplica, en América, al "espión" y al "explorateur", y nuestro Pompier tenía algo que de ambas cosas (Lihn, *Circo*, p. 553).

El personaje encarna el logocentrismo y el abuso de la cita culta y es asumido en una primera instancia como alter ego teatral (*happening*) de Enrique Lihn. Pompier aparece como copartícipe en un libro objeto (Lihn & Pompier: Álbum fotográfico de 1978 en que el trabajo visual estuvo a cargo de Eugenio Dittborn) y es asignado como voz narrativa en las novelas que son objeto de este estudio. Se trata de una máscara lingüística que el chileno tendrá durante su trayectoria literaria.

Cuando Enrique leyó su novela, en la casa de la República, se entendió que tenía una intención clarísima de crítica a la dictadura. El mismo personaje Pompier critica todos los valores derechistas, poniéndolos en solfa. Fue, creo yo, uno de los primeros actos públicos de claro desafío a la dictadura. Fueron tres sesiones inolvidables, en que Enrique leyó La Orquesta de Cristal vestido de frac, disfrazado de burgués, de soldado francés, con candelabro detrás. En ese momento, la mayoría de los títulos que se usaron, tanto como la lectura misma de la obra, fueron claramente subversivos. Enrique fue muy valiente, porque se exponía a que le ocurrieran cosas desagradables (Sarmiento, *Otro* p. 61).

El personaje se define como un meteco que tiene una fijación Europea. Esto propicia una especie de autorreconocimiento en la ficción, debido a los erráticos pasos por Francia que tuviesen, tanto el escritor chileno como su personaje Pompier. En Francia, Enrique Lihn escribe una de sus obras centrales y agénicas, *París situación irregular* (1977), la cual reafirma su fascinación con Europa, específicamente con el país galo. La vinculación de Lihn con esta topografía está marcada por la extranjería y el descolocamiento. De sus experiencias como sujeto en permanente tránsito, Lihn reconstruye la idea del *flanêur*, pero en un sentido que implica marginalidad tanto cultural como existencial.

Enrique Lihn prefigura una noción de intelectual latinoamericano desarraigado, perdido en el primer mundo y en topografías simbólicas que siempre se le presentan con extrañeza, perpetuando su condición de extranjero. De allí emerge la definición de meteco: "El diccionario dice que viene del griego: no sé cuánto, y que en la antigua Grecia denotaba al extranjero que se establecía en Atenas y que no gozaba de todos los derechos de ciudadanía; pero yo insisto en que métèque es un lexema anterior a la voz griega, o que así debiera decirse al menos en un diccionario de hispanoamericanismos" (Lihn, *Circo*, p. 556).

París, en la obra de Lihn, es una realidad fantasmal que habita sólo en la palabra y en la memoria deforme que el lenguaje, con sus limitaciones implícitas, permite representar, de ahí la situación irregular a la cual alude el título. Podemos encontrar en estas circunstancias, el interés del autor por retomar a Pompier, para que sea narrador y protagonista en *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*. Cómo explico en el análisis de las novelas, los protagonistas de estas dos obras, el dúo Gerardo de Pompier y Roberto Albornoz representan al eterno artista y escritor latinoamericano diletante, que vive de sus méritos de antaño,

arrastrando consigo un imaginario fantasmático del esplendor del viejo mundo, el cual buscan imponer a las colonias iletradas.

La reiteración de estos sujetos ficticios, Lihn lo declara como un exorcismo necesario, pues en el fondo comparten la condición de sujetos de paso. Pompier además evidencia el afrancesamiento del continente americano en un doble sentido, en relación al pasado, por la herencia del modernismo y situado en el presente, como indica George Yúdice¹³, en clara alusión al grupo TelQuel y el estructuralismo: “No hemos creado un género que convenga a esa situación: una metaliteratura o una teoría de la literatura como género literario; tal es un logro, otra vez, de los franceses, encarnado en la figura de Roland Barthes” (Lihn, cit. en Germán Belli, p. 17).

La fascinación que París produjo en Enrique Lihn, no se diferencia de la que tuvieron muchos de sus contemporáneos, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Manuel Scorza o sus predecesores en Chile, Vicente Huidobro, Joaquín Edwards Bello y Juan Emar, al seguir la ruta de Rubén Darío. Sin embargo, Lihn es descreído y escéptico al respecto y vincula esta actitud al bastardaje cultural al que ha sido sometido el continente, al no haber podido imponer una diferencia respecto del modelo cultural Europeo. Modelo que Domingo Faustino Sarmiento observa como el discurso de las alturas, capaz de civilizar y reorganizar la heterogeneidad americana.

La autoridad en Sarmiento parecería radicar afuera, en el allá europeo o norteamericano, a donde se dirige el intelectual viajero. De ahí que por momentos Sarmiento hable sobre la “barbarie” como si la observase a la distancia, desde un lugar de enunciación centrado en Europa. Ese distanciamiento del mundo sobre el que se escribe es notable, sobre todo, en el manejo sistemático de retóricas y discursos europeos en la representación del “bárbaro” americano en el *Facundo* (Ramos, p. 68).

A juicio de Lihn, este sentir continúa impregnando nuestra lengua y estética y esto no sólo remite a una tradición de poetas y novelistas, cronistas y pensadores, sino también al rol que cumple la teoría literaria de La Escuela Práctica de Altos Estudios. Gerardo de Pompier al ostentar una retórica que emula el modernismo y en especial los galicismos mentales de la llamada *belle époque*, no sólo opera como un disfraz que extrema una estética visual y porte, es también un símbolo de la continua metamorfosis que en nuestra sociedad asume el bastardaje cultural, que se adapta a la última moda prestigiada. En el caso de los intelectuales y artistas, al último movimiento o –ismo en boga. Pompier es “una parodia del Modernismo como origen de nuestra identidad literaria y cultural puesto que lo actualiza y lo asume “piadosamente” (Lihn, *Circo*, p. 590).

Como veremos en el análisis de *El arte de la palabra*, Pompier sostiene un tono parecido a los ensayos de Charles Baudelaire. Al interior de las novelas que protagoniza, su discurso es un pastiche de los manifiestos de Vicente Huidobro. Pompier pronuncia nociones relativas a la religiosidad del arte y la

¹³ Si se busca profundizar en este tema, confróntese el texto “Enrique Lihn’s El arte de la palabra: Latin American Literature vs. Tel Quel Aesthetics” de George Yúdice, publicado en *Derechos de Autor*, Enrique Lihn (Ed.). Santiago, Yo Editores, 1982.

configuración del signo literario, acompañadas de sentencias perentorias dedicadas a las cofradías de escritores. El personaje expone en la diégesis un ensayo que tiene el mismo nombre de la novela, en ese texto el rol de la palabra se presenta como una gimnasia lingüística que transforma la sociedad.

Respecto al valor artístico de sus libros ficticios, Gerardo de Pompier tiene una filiación con Europa. Esta relación se presenta de manera móvil y acomodaticia, pues vemos al personaje transitar por el romanticismo, el *Art Pompier*, el parnasianismo, el simbolismo y el modernismo. Este último movimiento es el que encarna con mayor prestancia, no sólo por la importancia que el arte modernista tuvo en América, sino también porque tras los movimientos independentistas, una vez entrado el siglo XIX, comenzaron a brillar las grandes personalidades de nuestras vanguardias y el culto a su figura como adalides de nuestra historia continental. Estos prohombres de las letras pasaron por muchas retóricas, por eso no es casual que Pompier, como pastiche de estas figuras, termine por generar su propia versión del surrealismo al que denomina “surrealismo púdico” (Lihn, *Arte*, pp. 164-169).

La figura y habla de Pompier juegan un rol crucial en las estrategias de enmascaramiento y poética abigarrada, en la cual perviven e interactúan formas y hablas de distintas épocas en tensión. El discurso de Pompier se presenta como un collage cultural que se ancla al pasado, pero trabaja bajo el rigor de la época de reproductibilidad técnica.

Pompier era el pasado que se abría paso bajo la especie de ese pícaro de salón y de callejuela. Pompier se disponía a todas las alianzas, a todos los compromisos. Un oportunista astuto, aunque naif, e incapaz, por lo tanto, de esconder su mala fe en el lenguaje triunfalista, prosopopéyico y rimbombante de su retoricismo decimonónico, el mismo que se emplea hoy para dorar la píldora en todas partes (Lihn, cit. en Marín, p. 56).

Lo que denuncia Lihn a través de Gerardo de Pompier es la condición de meteco y a los caudillos de la cultura, propios de países subdesarrollados. Esta caricatura del intelectual americano abraza los discursos prestigiados del primer mundo, para luego exportar a tales territorios su discurso realista y documental, maquillado de exotismo. Sin embargo, Lihn se preocupa de señalar que su personaje no es tan sólo una representación paródica de un sujeto puntual, o sea una imitación deforme de Rubén Darío o Enrique Gómez Carrillo, provocando una mimesis entre personaje y persona. Estamos más bien ante una alegoría, un artificio del lenguaje. Pompier está hecho de palabras y como máscara lingüística lo que persigue es desnudar la inautenticidad del escritor del continente y sus producciones.

En esa medida, Gerardo de Pompier también sirve como recurso técnico para evidenciar la apropiación, que ha cometido la industria editorial al ser una “empresa monopólica” (Lihn, cit. en Marín, p. 56). Como creador, Lihn dice inclinarse hacia las empresas minusválidas que acogen las impugnaciones contra una naturalización del discurso literario. De este análisis que el autor realiza sobre el campo cultural, queda clara la marginalidad autoconsciente que reconoce en su narrativa y apareja esta condición, a una poética de los

procedimientos. Lihn evita la especificidad de un género normado por los poderes que constituyen la academia y el mercado de las letras.

Puede ser una cosa muy interesante y provechosa; sobre todo, por esas marginalidades. ¿Por qué la literatura tiene que ocupar un emplazamiento tan definitivo como una novela? En realidad son meras convenciones, como el hecho de que las películas duren dos horas en vez de ocho o que las piezas de teatro suelen tener tres actos. En fin, todas esas cosas que aparecen, que son las verosimilitudes admitidas de una época en que aparecen, como algo en que nadie piensa, son cosas artificiales, como todas las convenciones que existen en el ámbito de la cultura. Pero esas reglas pueden cambiarse y, de hecho se están cambiando. Desde luego no pretendo, no aspiro de ninguna manera, a la originalidad o a ser un gran innovador. O sea, yo me sentiría muy a mis anchas dentro de una tradición, preferiblemente latinoamericana. Y yo creo que esa tradición existe ya en esos autores de que hemos hablado: Felisberto Hernández en Uruguay, Macedonio Fernández en Argentina y Emar en Chile (Lihn, cit. en Diez, p. 98).

La marginalidad autoconsciente y la precaria recepción de su obra narrativa se vinculan con dos fenómenos, primero la propia poesía de Enrique Lihn y su reconocimiento mundial, lo segundo atañe al marco editorial imperante dentro de la narrativa de esos años, debido a la preminencia del *boom* latinoamericano y sus herederos. Esto último a nivel local tiene incidencias en el trato por parte de la crítica chilena y sobre todo por parte del oficialismo cultural de la dictadura.

La prosa mía que me importa, llegó a un *impasse*, porque no hice una cosa solicitada, requerida. En Chile la negaron de una plumada y dijeron que era un asco, un enredo de la madona. La gente que se interesó es la que estudia literatura aquí y en varias partes de América Latina y de Estados Unidos. No se puede ofrecer un producto que los editores no están interesados en recoger. Yo no tengo editores en Chile y afuera lo que interesa es mi poesía (Lihn, cit. en Foxley, A, p. 4).

Frente a la situación de ostracismo que la crítica genera en torno a su obra, resulta crucial la producción del libro *Derechos de autor*, obra inclasificable y artesanal compuesta por páginas escritas a máquina, fotografías, manuscritos, dibujos y recortes de toda especie, girando en torno a lo dicho sobre su obra por otros críticos y por él, en un interesante juego que pone en tensión la propia autotransfiguración y la metaconsciencia sobre su propia producción.

Este montaje además de lúdico resulta revelador de la situación de orfandad de los escritores frente a las políticas de grandes editoriales y un mercado predecible. Lihn en una carta a Pedro Lastra fechada el 21 de febrero de 1976, a propósito de las regalías de *La orquesta de cristal* señala: “Mi único recurso para abril. Espero de la Sudamericana que me adelante lo que convino antes de la publicación de la *Orquesta* – eso me sacaría de apuro- pero ya sé demasiado bien lo que son las malditas editoriales” (Lihn, *Querido*, p. 39).

Esta crítica que Lihn esgrime en contra de las editoriales, por el uso de los autores y la explotación de sus obras, ubica a *Derechos de autor*, desde su paradigmático título, como una obra visionaria, respecto al crucial rol que tendrán a partir de la década de los noventa, en nuestro continente, las llamadas editoriales no industriales o independientes, la autoedición y la aplicación de nuevas tecnologías de multicopiado, para publicar y distribuir los libros a una escala más íntima y en células de lectores más reducidas, pero

significativas. Enrique Lihn en la contratapa a la edición nos entrega, instrucciones para hojear este cuaderno de recortes:

Parte numerosa de los papeles que he reunido aquí tal como se sustancia un proceso, en una especie de memorándum, son de otros autores y están fotocopiados, como se verá, de los originales de esas notas, artículos, reseñas o ensayos, o de las publicaciones en que aparecieron. [...] Derechos de Autor —un libro sobre el que no tengo los derechos, del que no soy el autor único— se inscribe en una línea editorial, sin sello, en la que ya figura una publicación mía y de Eugenio Dittborn, autor de las visualizaciones de Lihn y Pompier, 1978 (Departamento de Estudios Humanísticos). Este tipo de ediciones semiartesanales —matrices offset en papel o metal, fotocopias— empezaron a salir en Chile hacia 1976, año de la aparición de Visual, Dittborn, dibujos, a raíz del fracaso de la revista Manuscritos (el único número existente contiene unas reproducciones de los ejemplares únicos subsistentes del Quebrantahuesos). (Lihn, *Derechos*).

Su condición de escritor a la intemperie, así como su posición crítica frente a la industria del libro, el campo cultural y una política corrosiva, el autor la reafirma en carta fechada 20 de septiembre de 1986 (un año y medio antes de su fallecimiento). En esa misiva, Enrique Lihn alude al *horror vacui* con humor negro. Se refiere a la supervivencia en Chile y el misterio que implica para un intelectual escéptico y reflexivo como él, sortear todos los avatares de la dictadura, para escribir y no morir en el intento.

Lihn le comunica a Pedro Lastra sus planes de llevar al teatro la intolerable situación chilena. Algo que ya había hecho a la luz de sus ficciones narrativas. Lo importante es que la declaración reafirma su búsqueda de lo abigarrado, al procurar hacer una transposición de lo real a lo imaginario: “todo lo que no es el paso de lo real a la ficción me produce el conocido horror al vacío, la realidad nacional” (Lihn, *Querido*, p. 90).

3.-HITOS DE LA POÉTICA DE LO ABIGARRADO

En este apartado busco exponer la evolución del concepto de abigarrado, desde su explicación etimológica, su paso del francés e italiano al español, considerando además, ciertos hitos históricos y obras clave de autores como François Rabelais, Miguel de Cervantes y Étienne Tabourot, a fin de caracterizar los elementos que comprende una poética de este fenómeno artístico.

Mi objetivo es hacer un repaso desde el medioevo hasta el Renacimiento, para desembocar en el arte Manierista y Barroco, con sus posteriores derivaciones contemporáneas. Debo señalar que, para Enrique Lihn, lo abigarrado se impone en un sentido manierista y con formas que remiten a lo prebarroco, principalmente centrado en la figura del arlequín que ostenta una locura abigarrada, o sea ligado a formas que perseveran en lo atiborrado del discurso mediante una hiperretórica que le sirve al autor, para edificar una máscara que parodia el habla del poder y generar extrañeza e irrisión.

3.1 LO ABIGARRADO DURANTE EL PERIODO MEDIEVAL Y EL RENACIMIENTO

La RAE define abigarramiento como:

1. Dar o poner a algo varios colores mal combinados.

2. prnl. Dicho de cosas varias y heterogéneas: Amontonarse, combinarse sin concierto.

La etimología del término nos remite al francés *bigarré*, el cual significa de muchos colores y cuyo uso literario se atribuye a François Rabelais¹⁴. En el *Diccionario de Estética Akal* de Etienne Souriau, el término figura como influencia semántica del vocablo *bizarro*.

Bizarro en su acepción italiana¹⁵, a diferencia del español, en lugar de remitir a colérico o en segunda instancia a valentía, se haya ligado al gusto artístico prebarroco y barroco por la ornamentación hiperbolizada y en esa medida remite a lo extraño, inesperado, y que se sale de las maneras comunes.

Esta comunicación entre lo abigarrado y lo extravagante va en concordancia con los ejemplos que presenta el *Diccionario de estética Akal* al señalar como muestras del arte abigarrado, la vestimenta del arlequín y el efecto de disparate. Por su parte, el adjetivo Rabelesiano remite a algo inarmónico y recargado de color, lo cual tiene sentido si nos remontamos al origen prerrománico del término francés *bigarré*.

Las tribus celtas y prerromanas llamadas Bigerriones¹⁶, representados en las crónicas de Plinio y Julio César, son caracterizados por su vestimenta vulgar y extravagante realizada con retazos de materiales, lo que derivó en la denominación latina *bigerra vestis* para culminar en *bigerra*, *bigerrica* o *bicerra* asociado al comportamiento y decir extravagante.

En la edad media la expresión latina terminó por usarse, para referir el habla fuera de lo común (*bigerrus sermo*). Esta evolución del concepto *bigarré* y su presencia en lenguas romances, arroja elementos a considerar, para una caracterización de lo abigarrado como poética.

En la vestimenta de los Bigerriones hay una combinación heterogénea de elementos carente de armonía. En sus atuendos se presentan formas múltiples con dos o más colores yuxtapuestos (en inglés el término es *variegated* y su uso predomina en la genética botánica). La ornamentación hiperbolizada provoca un efecto de extrañeza. Al caracterizar las formas abigarradas, el extrañamiento y lo irrisorio se presentan como efectos ligados a la acepción italiana de *bizarro* y su vinculación con el origen del término *bigarré*.

En la literatura Renacentista, lo abigarrado se presenta en los trabajos de Miguel de Cervantes y François Rabelais ligado a lo prebarroco y carnavalesco. Las formas del abigarramiento en esta primera etapa tienen una importancia estética visual. El recurso ornamental lo podemos apreciar en el vestir. Los autores se apropian de estas maneras disonantes, coloridas y heterogéneas, para conseguir en sus obras un efecto sensorial, producto de los tonos y elementos convocados en el vestir de un tipo particular de personaje: el loco carnavalesco, el histrión, y si nos remontamos a la época medieval, será el juglar con sus vestimentas

¹⁴ Cf., Rabelais, François. *Le Rabelais moderne, ou les oeuvres de maitre François Rabelais*. Amsterdam: ChezJean Frédéric Bernard, 1752. p. 8.

¹⁵ Cf., Beccaria, Gian Luigi. *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici nella lingua italiana del Cinque e del Seicento*. Turin: Giappicchelli, 1985. pp. 236-255.

¹⁶ Cf., *Dictionnaire Universel Francois Et Latin, vulgairement appelé. Dictionnaire de Trevoux*. Tome Premier A=B. Paris: Compagnie Des Libraires Associés, 1752. pp. 1603-1604.

abigarradas de colores entrecruzados y por último el arlequín¹⁷ con su traje ajedrezado, el cual es descendiente del hombre salvaje¹⁸, al punto que las aplicaciones de su ropaje son una evolución estilizada del uso de hojas de árbol.

Incluso en principio, el arlequín portaba una máscara hirsuta, que luego tomará formas más acabadas, pero que mantiene rasgos del hombre salvaje y su máscara barbada. Hay que agregar que estas figuras de lo popular, presentes en la calle, son sujetos que trabajan con la oralidad y ostentan una retórica altisonante y afectada que entroncan en su discurso lo vernáculo.

Un autor renacentista francés que entrega valiosos antecedentes respecto al arte abigarrado y su importancia en la oralidad, la retórica y sus efectos a un nivel discursivo, es Étienne Tabourot. Sus obras *Les Bigarrures (The Variegations, Paris 1572)* y *Les Bigarrures du Seigneur des Accords, quatrième livre (1585)*¹⁹, son libros con diseño de almanaque. Estos textos, tempranamente centran su preocupación en los juegos de palabras y la recreación lingüística, a través de una colección de trabalenguas, paronomasia (puns), y acrósticos.

Material que luego veremos en la obra de William Shakespeare, Guillaume Apollinaire, Lewis Carroll y en la inventiva verbal de James Joyce. En nuestra lengua, este tipo de obra nos comunica con creadores de la vanguardia como Vicente Huidobro, José Tablada y contemporáneos como Guillermo Cabrera Infante en sus *Exorcismos de est(i)o* y en *Tres Tristes Tigres* así como Julián Ríos en *Larva*.

Les Bigarrures es un dossier compuesto por chistes, acertijos, ideogramas y contrepèterie (retruécanos), todos clasificados meticulosamente. Un ámbito menor de su trabajo literario es la ficción breve, que aparece enmascarada en formas humorísticas y anecdótica *memorabilia* que envuelve a personajes de la época. *Les Bigarrures también* contiene historias no edificantes con tintes eróticos y personajes que resaltan la figura del necio. Tabourot es un autor marginal y poco rastreado y se vincula a la tradición renacentista de *Facetiae*, una antología de humor de Poggio Bracciolini (1380–1459) publicada en 1470 y que constituye la colección más famosa de chistes del renacimiento, que guardan como sello particular el uso de la escatología en su prosa. Sin embargo, el material de Étienne Tabourot se distancia del trabajo de Poggio Bracciolini por su erudición.

En palabras del simbolista Rémy de Gourmont²⁰, *Les Bigarrures* se presenta como un manual para el uso de poetas excéntricos y desafortunados cuya alegría era tener éxito en el uso de retruécanos y versos retrógrados. Hay que destacar que Gourmont fue un defensor de la construcción poética del lenguaje en las novelas y destaca en ese ámbito el legado de François Rabelais, Miguel de Cervantes y las novelas *La Eneida* y *Salambó*. En torno a lo abigarrado emergen nociones como: composición extravagante, inarmónica

¹⁷ Cf., Driesen, Otto. *Der Ursprung des Harlequin*. Berlin: A. Duncker, 1904. p. 86.

¹⁸ Cf., Bernheimer, Richard. *Wild men in the Middle Ages*. Cambridge: Harvard University Press, 1952. p. 13.

¹⁹ Traducción al español de los títulos: El abigarramiento (1572) y El abigarramiento y los toques del señor de los acordes (1585).

²⁰ Cf., Tabourot, Étienne. *Les bigarrures du Seigneur des Accords*. Genova: Droz, 1986. p. 5.

y de múltiples materiales. A nivel lingüístico y fonético, si pensamos en los trabajos literarios y lingüísticos de Étienne Tabourot, lo abigarrado se presenta en la yuxtaposición heterogénea de sonidos, elementos visuales y mezclas que juntan el habla popular, los refranes, trabalenguas y el humor, con formas eruditas y complejas tomadas del habla poética, la retórica y el saber enciclopédico.

No es menor el valor que tiene la obra de Étienne Tabourot para el estudio del latín y su evolución. Ross W. Duffin en su artículo *National Pronunciations of Latin CA. 1490-1600*²¹, toma los retruécanos y juegos de palabras de *Les Bigarrures* como ejemplos, para su análisis sobre pronunciación y documentación de las desviaciones y abusos que ha sufrido el latín en las lenguas romances.

Hay que señalar que el libro de Étienne Tabourot, aparte de abarcar un extravagante y ambiguo contenido ligado al humor, también presenta en su composición una estructura abigarrada. El diseño de la obra aglutina diversos juegos y desviaciones del lenguaje. El libro yuxtapone elementos disímiles como por ejemplo: juegos lingüísticos que delatan la ambigüedad en la comunicación, discursos que se enfocan en la descomposición del mensaje, mientras que algunos pasajes remiten a lo visual, por medio de los epigramas. También encontramos en esta obra, formas glosadas que dan cuenta de la fuerza cómica del lenguaje y un deslizamiento de lo figurativo a lo literal, mediante el cambio forzado de registros de habla.

En síntesis, el vestir del arlequín y la extrañeza que provoca, se acompaña de un recurso que será crucial, para comprender la poética de lo abigarrado, me refiero al comportamiento del histrión y su discurso. El habla abigarrada hace juego con el abigarrado vestir. Un lenguaje lúdico e inarmónico cruza formas de habla contrapuestas, a fin de conseguir risa y desconcierto.

Enrique Lihn señala la importancia que para su obra tiene la figura del bufón y nos remite en sus declaraciones a la literatura de Miguel de Cervantes. Lihn tal como señalé en la introducción a este capítulo, piensa el lenguaje y al escritor como agente generador de simulacros y explica su noción de realidad como un relato que opera en los límites de la represión. Frente a ello destaca la importancia de la locura y el humor como mecanismos para enmascarar el habla y desenmascarar la retórica vacía del poder.

Entonces, me interesa ver qué ocurre para los individuos que escriben in situ, en el lugar de la represión, como lo estuvo Cervantes, como lo estuvieron los autores de la picaresca, sujetos todos que estaban allí, que no estaban viviendo fuera de España, condenando un statu quo desde fuera, sino que estaban en medio de él. Y que, son ambiguos: hacen una literatura de la que sólo puede dar cuenta una lectura polidimensional. Son tipos, por ejemplo, que asumen para hablar el papel del bufón, que puede decir todas las verdades que quiera a condición de reconocer la situación objetiva en la que ha sido colocado: la de bufón... Puede decir la verdad, porque esa verdad viene de un loco. La verdad de la locura como la otra y la misma cara de la verdad del amo y señor (Lihn, cit. en Coddou, p. 149).

En el Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, específicamente en el capítulo XLVIII titulado *Cómo Sancho Panza fue llevado al gobierno, y de la estraña aventura que en el castillo sucedió a don Quijote*²²,

²¹ Cf., Duffin, Ross W. "National Pronunciations of Latin CA. 1490-1600" *The Journal of Musicology* Vol. 4, No. 2, (1985-1986): 217-226, p. 222.

²² Cf., Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Mayol Puyol, 1981. p. 642.

Cervantes viste a Sancho Panza bajo formas abigarradas, con un balandrán propio de los letrados, pero también con un ancho gabán, prenda campesina atribuida en la época²³ al loco. Sin embargo, el gabán de Sancho está hecho de ricos materiales. El chamelote descrito es de seda, por tanto, lo abigarrado también se da por la disonancia entre la naturaleza vulgar de la prenda frente a los materiales finos empleados para la confección del ropaje. A esto hay que sumar los colores, el diseño leonado remite al amarillo, que junto al verde son colores de la locura²⁴. Por último, se describe la barba sanchesca. La barba es una clara alusión a la máscara que ya enumeramos como parte de la indumentaria del arlequín, al punto que su antecedente, el hombre salvaje, ostentaba máscaras barbadas²⁵.

Esta apariencia inarmónica produce extrañeza por la falta de equilibrio y es un llamado a la locura, a la irrisión y la carcajada, puesto que la apariencia del sujeto que asume las formas abigarradas también asume un discurso y actitud extravagante. Su habla procede como reflejo extravagante y paródico de la normalidad. En relación a esto, Nietzsche en *Así habló Zaratustra* en *La canción de la melancolía*²⁶ utiliza el vocablo abigarrado aludiendo al poeta que pronuncia discursos extravagantes y que además grita amparado en la máscara del necio, lo cual remite a la actitud del loco.

El alemán utiliza la noción de abigarrado para referir a *animales rapaces de abigarrado pelaje*, lo cual parece aludir al hombre salvaje, antecedente del arlequín, pues de inmediato refiere el carácter burlón del personaje y a lo infernal. Lo infernal por lo demás, es algo que Bajtín destaca en el origen del arlequín.

Los rasgos particulares del diablo (ante todo su ambivalencia y su relación con lo «bajo» material y corporal) explican muy bien por qué se ha transformado en una figura cómica popular. Así, el diablo Arlequín (que en verdad no encontramos en los misterios) se transforma en figura de carnaval y de comedia (Bajtín, p. 240).

Retornando el episodio de Sancho gobernador y su vestir, este da cuenta de la importancia de lo abigarrado en relación a los elementos ideológicos que se contraponen. El letrado y el hombre de armas entramados en un conjunto sin armonía y sentido. Sin embargo, hay que destacar que cada uno de los elementos superpuestos mantiene su unidad.

Lo abigarrado no produce una mixtura o mezcla, dando origen a una nueva entidad. Se trata más bien de una yuxtaposición, en que las formas o figuras se diponen unas junto a otras, sin superposición, de modo que unas no oculten parcialmente a otras. Señalo esto frente a lo grotesco y sus motivos, en los cuales si se produce una amalgama como en el caso de la quimera, que nos remite a algo extraño y monstruoso. Mijaíl Bajtín destaca en *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, la yuxtaposición peculiar de elementos que Rabelais realiza en su prosa:

²³ Cf., Márquez Villanueva, Francisco. *Personajes y Temas Del Quijote*. Madrid: Taurus. 1975. p. 223.

²⁴ Cf., Caro Baroja, Julio. *El Carnaval*. Madrid: Taurus. p. 200.

²⁵ Cf., Louis Fabre, Adolphe. *Les clercs du Palais: recherches historiques sur les Bazoches des parlements & les sociétés dramatiques des bazochiens et des enfants-sans-souci*. Lyon: N. Scheuring, 1875. p. 218.

²⁶ Cf., Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra: Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza, 1997. pp. 404-407.

La Bruyère recurre a la imagen de la «quimera». Pero dentro de la estética del clasicismo la «quimera» no tiene cabida. La quimera representa el grotesco por excelencia. La combinación de formas humanas y animales es una manifestación típica de las más antiguas del grotesco. Pero para nuestro autor, que expresa a la perfección la estética de su tiempo, la imagen grotesca es algo totalmente extraño. Está acostumbrado a considerar la vida cotidiana como algo perfecto, permanente y acabado; está habituado a trazar fronteras bien marcadas y firmes entre los cuerpos y los objetos (p. 101).

El destacado Cervantista e Hispanista Jean Canavaggio, en su texto *Don Quijote, «Loco Bizarro»* alude a un tipo particular de locura que denomina loco abigarrado y que funciona en relación a la dualidad del personaje que transita entre dos estados disímiles y yuxtapuestos, como en el caso de los colores de la vestimenta del arlequín. Para Canavaggio, esto se encuentra constatado por las opiniones del Quijote, que transitan entre lo discreto y disparatado, ante lo cual destaca: “cordura y locura formarían en él una manera de «bigarrure» (...) oscilación entre dos polos –cordura y locura– y no un mixto de estos dos elementos. A fin de cuentas, no es la locura, sino el humor de don Quijote el que merecería llamarse «abigarrado»” (p. 22).

Lo esencial de esto, para una poética de lo abigarrado, es que los elementos que componen estas formas de arte mantienen cada uno su propia unidad, pese a integrar un universo mayor, en este caso la psique del Quijote. La poética de lo abigarrado presenta como recurso la locura o humor abigarrado. Al igual que en sus formas materiales, que apreciamos en el vestir del arlequín, en este tipo de locura los comportamientos, discursos y lógicas contradictorias se presentan yuxtapuestos, pero no en una mezcla grotesca, sino que al juntarse sin concierto y armonía, preservan su unidad y en lugar de producir repulsión, generan extravagancia e irrisión. Mi análisis de las novelas de Lihn, muestra cómo estas formas persiguen desacralizar y desenmascarar la lógica de los discursos del poder y ubicarnos ante el vacío que la retórica encubre, al aglutinar elementos.

Respecto a Rabelais, sabemos que edifica un habla suculenta haciendo uso de coloridos vocablos, los cuales proporcionan matices al diseño de sus viscerrealidades. Los términos que utiliza el francés están marcados tanto por su sonoridad como por la expresividad, en ese sentido, no discrimina si el concepto es tomado del universo erudito o campos específicos como la hípica, armería, navegación, cetrería, alquimia o la sofística, del mismo modo echa mano de lo popular.

El francés trabaja con una paleta de colores amplia y matizada, para lograr brillo lingüístico. Estos elementos se presentan yuxtapuestos, a través de minuciosas descripciones y enumeraciones. Lo abigarrado en Rabelais produce unidades llenas de ricos matices. Los elementos pese a estar atiborrados reconocen fronteras.

Aquí tenemos un retrato muy vivo, dinámico y sonoro (auditivo) de la abigarrada multitud parisina del siglo XVI. Estos son sus componentes: el gascón: Po cab de biou (la cabeza de Dios); el italiano: pote de Chistro (por la cabeza de Cristo); el lansquenete alemán das dich Gots leyden schend (que la Pasión de Dios te confunda); el vendedor «de las cuatro estaciones» (San Fiacre de Brye era el patrón de los horticultores y jardineros); el zapatero (cuyo patrón era San Thibaud); el borracho (San Guodegrin era su patrón). Los demás juramentos (son 21 en total) tienen cada uno un matiz específico y suscitan una especie de asociación suplementaria (Bajtín, p. 172).

En definitiva, la poética de lo abigarrado, en el marco de una tradición francesa y en español, es absorbida durante la época medieval y renacentista por lo carnalesco. Lo abigarrado cumple un rol accesorio, sin embargo, su caracterización en este periodo, a través de la influencia de Rabelais y Cervantes nos deja elementos cruciales para entender la narrativa del autor chileno que estamos estudiando. La poética de lo abigarrado está presente en la construcción de sus mundos, la edificación de su voz narrativa y el diseño de un elemento medular de su obra, Gerardo de Pompier, histrión y máscara que el autor usará como narrador y personaje de sus novelas y en última instancia, como mecanismo para desenmascarar el discurso del poder y el arte de la cháchara.

3.2. LO ABIGARRADO Y EL *HORROR VACUI* EN EL BARROCO

Severo Sarduy señala que el espacio barroco comunica con la “superabundancia y el desperdicio” (*Barroco*, p. 32). Esa condición potencia la idea de descentramiento, pues el objeto en el arte Barroco se caracteriza por su carácter residual desajustado de la realidad. Sarduy indica como mecanismos de artificialización lingüística de lo Barroco: la sustitución, condensación y proliferación. El Barroco en definitiva invoca la saturación y carencia de límites.

Esta falta de límites y fronteras difuminadas nos aparta de la idea que estamos sosteniendo en torno a la poética de lo abigarrado, las cuales podemos observar en ciertas formas de escritura y lógicas que Miguel de Cervantes y François Rabelais presentan dentro de lo carnalesco y renacentista.

El loco abigarrado, las figuras populares como el arlequín, el vestir y decir abigarrado son formas que se conectan con el *horror vacui* por medio del desorden y la falta de armonía y concierto del conjunto, sin embargo, las formas abigarradas con su correspondiente efecto de extrañeza, más que un híbrido o mezcla grotesca presentan una composición caótica de elementos heteróclitos próximos y adyacentes que se encuentran en tensión y alterando la noción de homogeneidad.

Lo abigarrado contribuye a la desbordante contradicción que el Barroco transforma en exuberancia, sensualidad, artificio y contrastes entremezclados (luz y sombra, belleza y fealdad, ilusión y desengaño) con el fin de persuadir a los fieles. Todas estas características se sostienen en torno a la necesidad ornamental excesiva del Barroco opuesta al Clasicismo. El arte abigarrado aporta con formas que aúnan colores y materiales heterogéneos atentando en contra del equilibrio. En esa medida, contribuye de modo accesorio en la plástica, escultura y literatura barroca. Puntualmente, lo abigarrado tendrá su resurrección dentro de los recursos ornamentales de la arquitectura barroca.

Lo podemos apreciar en el Churrigueresco. Estilo arquitectónico de vital ornamento. Este se aplica en la retablistica. En ella, el adorno recorre la superficie haciendo desaparecer la estructura central entre ramas,

flores y frutos. Estas formas alcanzan su máxima difusión a mediados del XVII y se extinguen en el último cuarto del siglo XVIII, coincidiendo con el Ultrabarroco²⁷ como lo denominó en México el Doctor Atl.

La evolución del Barroco en la arquitectura será de vital importancia para la persistencia y traspaso de las formas abigarradas, desde el continente europeo al americano. Las formas abigarradas están principalmente asociadas durante el Barroco a la utilización de columnas con forma helicoidal (de hélice), para la composición de retablos y portadas.

La Columna Salomónica y El Estípite son dos de los elementos de mayor uso por parte de la Iglesia Católica en Europa y posteriormente en América, a través del Churrigueresco. Estas piezas tienen una función decorativa, además de la búsqueda del volumen y el dinamismo a través líneas ondulantes entre superficies cóncavas y convexas.

En la literatura barroca en cambio, la proliferación de elementos y el lenguaje se complacen en la demasía y la pérdida. Severo Sarduy también señala que el Barroco equivale a “bizarrería chocante” (*Barroco*, p. 5). El arte abigarrado, con sus correspondientes recursos, anida dentro del Barroco, pero destinado a una función ornamental. En la literatura barroca, lo abigarrado contribuye a la profusión de alusiones yuxtapuestas, mientras que la mezcla caótica de códigos y el efecto de desnaturalización estará más bien ligado a lo grotesco.

3.3.- ENRIQUE LIHN Y LA POÉTICA DE LO ABIGARRADO FRENTE AL NEOBARROCO.

En cuanto al Barroco latinoamericano, Barroco Novohispano y Neobarroco con sus posteriores derivaciones: Neobarroso (Néstor Perlongher), Neobarroso (Tamara Kamenzain) y Neobarrocho (concepto que acuña Soledad Bianchi, a propósito de la obra de Pedro Lemebel), todos integran la familia del Barroco, pero como bien señala Valentín Díaz en apostillas al *Barroco y el Neobarroco*, más allá de la nominación el mismo Severo Sarduy se mantiene cauto frente al propio Neobarroco, pues el concepto implica ante todo la invención de una temporalidad.

Esto es crucial, ya que lo que se entiende por Era Neobarroca, más que una tradición establece una forma de contemporaneidad con una filiación clara, Lezama Lima y a partir de la escritura lezamiana y su estilo, se establecen también elementos propios del Neobarroco, pero estas no son del todo excluyentes y se plantean como posibilidad, como una tentativa.

Estas afirmaciones de Severo Sarduy resultan gravitantes, para entender el decurso del Barroco en Latinoamérica y en esa medida de lo abigarrado como poética inscrita en el marco de una tradición de escritura y un canon contemporáneo. Los movimientos posteriores, específicamente el propuesto por Néstor Perlongher y Roberto Echavarren, terminaron por excluir del proyecto Neobarroco y Neobarroso a Severo

²⁷ Cf., González Galván, Manuel. *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal: antología personal*. México DF: Universidad Nacional Autónoma, 2006. p. 126.

Sarduy, Martín Adán y Carlos Germán Belli, por el uso de una métrica tradicional. Para el Neobarroco, las formas de escritura que privilegian lo conceptual por encima de lo sensorial resultan anquilosadas frente al proyecto que Perlongher y compañía, promovieron como mecanismo de internacionalización de una forma peculiar de poesía.

Enrique Lihn hace uso de formas métricas en *París situación irregular*, ese ya podría ser un primer elemento que excluye al chileno dentro de esta concepción del Neobarroco, ubicándolo en otro ámbito de producción literaria. Hay que añadir que las exclusiones fueron extremándose, a medida que el movimiento fue cobrando mayor connotación. En una primera instancia, en *Caribe Transplatino*, Perlongher incluye a Severo Sarduy, pero quizá más por una filiación teórica y para contribuir a los primeros pasos de legitimación de su ideario Neobarroco.

Néstor Perlongher al respecto señala: "Cartografía intensa de este nuevo y potente movimiento escritural. El neobarroco, que renueva y lleva a inefables alturas la poesía hispano-americana²⁸". Para el momento en que se publica *Medusario*, hito que confirma la internacionalización del proyecto Neobarroco, Roberto Echavarren, en el texto liminar de la antología extrema las exclusiones como mecanismo de delimitación de la identidad del grupo y método para fijar una nueva tradición.

De forma explícita Roberto Echavarren también establece posibles inclusiones a futuro, marcando un cierre al círculo, al menos hasta el momento que implica *Medusario* y su tentativa de constituirse como proyecto de escritura transfronterizo, heterogéneo y ligado por su condición de neo vanguardia Rioplatense, a escrituras de similar factura en Cuba, Brasil y finalmente en todo Latinoamérica.

El objetivo de este movimiento es afiliarse a proyectos que reconocen como base la escritura de Góngora, Vicente Huidobro, Oliverio Girondo y el movimiento Noigandres (en especial Haroldo de Campo) y desde luego, la producción de Lezama Lima.

Al igual que los surrealistas, este movimiento Neobarroco de la poesía, pese a establecer una escritura de ruptura y transgresión en contra de toda ideología reduccionista, sentaron paradójicamente las bases de un proyecto contemporáneo cerrado y excluyente. La paradoja se acentúa, pues el Neobarroco bebe del espíritu rebelde del Barroco Americano, que emerge como respuesta a la colonización y conquista del continente.

Ante estos hechos, las palabras de Severo Sarduy, que dan cuenta que el Neobarroco es sólo una tentativa de imaginar el mundo, cobran relevancia. "Dime como imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces" (*Nueva*, p. 12).

En cuanto al sentir de época, que los Neobarrocos rioplatenses construyeron en torno a la poesía, Lihn queda también excluido por ser considerado un autor neorealista, practicante de una poesía conversacional

²⁸ Cf., Perlongher, Néstor. *Caribe transplantino: poesia neobarroca cubana e rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991. Texto de contratapa.

y combativa, orientada a afirmar una posición política, a través de sus textos. En ese casillero Roberto Echavarren incluye a Pablo Neruda, Ernesto Cardenal, Nicanor Parra y Roque Dalton. Al menos así queda marcado a través del libro *Medusario*²⁹ y sus paratextos, prólogo, colofón y demás documentos de legitimación del movimiento.

Enrique Lihn, por su cercanía con Nicanor Parra, es ubicado en este marco de poéticas y escrituras coloquiales. De hecho, la crítica y lectores chilenos especializados incurren en la misma posición frente a la obra del autor. Situación que Lihn desmiente³⁰. Este contexto nos permite pensar en Lihn dentro de otra vertiente del Barroco.

Oscar Galindo señala en torno a los sonetos de Lihn, que estos tienen una filiación barroca, pero entroncados con su proyecto metacrítico, o sea formas conceptuales, autorreflexivas y que privilegian la inteligencia. Además dan cuenta de la hiperretórica en su obra, pues "evidencian el rol del escritor como un reiterador de fórmulas ya existentes y fosilizadas" (p. 82).

En consecuencia, las diferencias creativas del proyecto Neobarroco y Neobarroso ante lo abigarrado, presente en las obras de Lihn, resulta notorio. Perlongher en sus manifiestos y en su "Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense" señala: "se trata, antes, de una hipersintaxis, cercana a las maneras de Mallarmé" (*Introducción*, p. 54). Para el argentino, en la poesía y la escritura, prima lo sensorial, la destrucción de la sintaxis o hipersintaxis y se busca la complicación y expansión, el exceso del significante en contra de la claridad de significados. Observamos también la importancia del elemento visual, auditivo y una profusión que remite a lo perceptivo, por encima de lo conceptual, por eso la filiación con Vicente Huidobro y sus poemas pintados, el nexa con Noigandres de Brasil y la poesía concreta y especialmente el reconocimiento de Lezama Lima, sobre todo por el desborde, el retruécana y las formas de su "lenguaje pinturero" (Sarduy, *Barroco*, p. 36).

En cuanto a la obra de Enrique Lihn, si bien hay una búsqueda por lo intermedial y lo agénérico, existe, como veremos en el capítulo destinado a sus estrategias textuales, un factor esencial que es la hiperretórica en lugar de la hipersintaxis. En Lihn prevalece la inteligencia y lo cognoscitivo de sus textos, por encima de lo meramente sensitivo. Claro, si establecemos líneas de lectura comparativas, entre las obras de Enrique Lihn y Néstor Perlongher o de Lihn y Juan Luis Martínez, el cual es incluido en el proyecto Neobarroco y Neobarroso, y que al mismo tiempo es considerado en *Señales de Ruta*, texto crítico que Lihn dedica a Martínez, como el gran renovador de la poesía chilena, podemos encontrar puntos en común, líneas de filiación que se cruzan y estrategias textuales compartidas, del mismo modo podemos encontrar vasos

²⁹ Cf., Echavarren, Roberto et al. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana, selección y notas: Roberto Echavarren, Jacobo Sefamí y José Kozar*. Buenos Aires: Mansalva, 2010. pp. 7-22.

³⁰ Cf., Coddou, Marcelo. "A la verdad por lo imaginario. Entrevista con Enrique Lihn". *Texto Crítico*, 11 (1978): 136-157. pp. 138-139.

comunicantes entre el Barroco y sus derivaciones contemporáneas frente al Manierismo, por haber sido espacios culturales de transición, entrelazados por la historia del Renacimiento.

Hago énfasis en el nexo Barroco-Manierismo, ya que cierto sector de la crítica chilena, compuesto por Carmen Foxley, Oscar Galindo y Christine Legault, por nombrar algunos, han reconocido en Enrique Lihn un estilo Neomanierista o que su filiación al Neobarroco, tal como lo plantea Severo Sarduy, está en el ámbito de una reactualización de las formas del Manierismo. El proyecto de escritura lihneano privilegia lo cognoscitivo, por encima de lo eminentemente sensorial.

Si rastreamos las características que Arnold Hauser desarrolla, en torno al manierismo en *Historia social de la literatura y el arte*, observamos que la dicotomía tradición/innovación, es resuelta por este movimiento a través de la inteligencia. Esta misma exuberancia de inteligencia es observable en el proyecto lihneano. Carmen Foxley, una de las críticas que con más fuerza ha propuesto la veta manierista en Lihn, indica que en el chileno predomina un fondo intelectual, que hace complejo el acceso del lector a sus obras, más allá de que utilice elementos vernáculos como Nicanor Parra.

Arnold Hauser destaca que el Manierismo es un estilo privado de ingenuidad y es socialmente exclusivo, consciente de la realidad, pero sumido en un juego de deformaciones que profundiza en “lo bizarro y lo abstruso” (Hauser, p. 513). Nuevamente aparecen los efectos de extravagancia de lo abigarrado que hemos señalado y se hace alusión a lo bizarro, colindante con el origen del concepto de abigarrado. Carmen Foxley agrega otro elemento de lo manierista en Lihn, el montaje como mecanismo, para sumar elementos que funcionan como unidades autónomas. Esto es importante, porque el montaje en Lihn respeta las fronteras de los elementos interrelacionados.

Así como una pintura manierista no muestra de ordinario, una composición unitaria, desintegrándose en partes, escenas, grupos y figuras más o menos independientes, así también una obra literaria manierista se compone de imágenes que en cierto sentido pueden ser también consideradas y gozadas cada una de por sí (Foxley, p. 25).

Atendiendo a esto, la obra Lihneana promueve asociaciones inesperadas de dominios reconocibles producto de la experiencia, un amplio conocimiento enciclopédico y referencias muy privadas a propósito del uso de la intertextualidad refleja en su obra.

Arnold Hauser por su parte, al referirse al Manierismo señala cómo este disuelve la estructura del Renacimiento y descompone sus elementos, al promover la adición de estructuras relativamente independientes. Otro factor a considerar es el refinamiento preciosista y la dependencia que el Manierismo tiene todavía con el Clasicismo. Foxley indica que el estilo de Enrique Lihn es refinado, da cuenta de una técnica depurada y una voluntad artística abstracta, con un saber amplio en torno a las bellas artes, lo cual se puede constatar en su rol de crítico y sujeto autorreflexivo de su propio quehacer creativo, además es poseedor de amplios dominios en múltiples géneros y registros, no sólo en la literatura.

La producción de Lihn es intermedial y guarda una predilección por intertextualidades que escarban en los recovecos de la tradición. Esto se aprecia en el interés del chileno por generar pastiches en torno a la retórica y géneros del Modernismo, privilegiando los galicismos mentales y en su primera novela, toda una retórica del *american way of life*, como se puede apreciar en el capítulo dedicado al análisis de las obras.

En el Manierismo "los artistas se colocan bajo un modelo magistral y reivindican como un honor el derecho a reproducirlo" (Dubois, p. 11). Esto es esencial para la configuración de la máscara (el *imago*) y el vestir del histrión, encarnado por Gerardo de Pompier. Por último quiero señalar en torno al Manierismo y su relación con Lihn, algo que Arnold Hauser refiere, respecto a la descomposición que hace el arte manierista frente a las formas clásicas y renacentistas. Para Arnold Hauser esta condición evidencia una crisis vital. La explicación del historiador húngaro guarda vasos comunicantes con *La orquesta de cristal* y su estructura en espiral.

La orquesta de cristal se encuentra escrita a manera de monografía y en ella lo accesorio, las crónicas que se suceden y enmascaran a sus autores tras una voz colectiva, terminan por imponerse al tema central inexistente, configurando una realidad imaginaria hecha tan sólo de voces desfasadas en un tiempo fantasmático que se ordena a partir del cruce de estilos y retóricas del poder, identificables, pero atropellándose sin concierto. Hauser dice respecto al manierismo:

La disolución de la unidad espacial se expresa de la manera más sorprendente en el hecho de que las proporciones y la significación temática de las figuras no guardan entre sí una relación que pueda formularse lógicamente. Temas que para el objeto mismo semejan ser accesorios aparecen a veces de modo dominante, y el motivo aparentemente principal queda espacialmente desvalorizado y relegado. Como si el artista quisiera decir: ¡No está en modo alguno definido quiénes son aquí los protagonistas y quiénes los comparsas! El efecto final es el movimiento de figuras reales en un espacio irracional construido caprichosamente, la reunión de pormenores naturalistas en un marco fantástico (p. 516).

La cita de Arnold Hauser tiene relación con el diseño y los efectos que la novela de Lihn persigue. El chileno maquilla el vacío, el *horror vacui* generado por el régimen dictatorial y lo enmascara con una ornamentada hiperretórica que invoca materiales diversos, los cuales aglutina.

Considerados estos aspectos del Manierismo como influencia en el proyecto escritural de Lihn, podemos marcar una separación de sus novelas respecto a la narrativa Neobarroca Latinoamericana representada, a partir de los sesenta por los autores del *boom* y sus derivados.

El marco de producción y canon Neobarroco en la narrativa del continente, es caracterizado por Emir Rodríguez Monegal como el predominio de una *novela del lenguaje* y es debido a esta capacidad generativa de repensar el español y sus formas de manifestación, a lo que debe su triunfo e internacionalización. A partir de la obra narrativa de Severo Sarduy, Emir Rodríguez Monegal destaca un panorama que será el que dominará los años de producción (1973-1980) en que se enmarcan las novelas de Enrique Lihn.

Con esta novela de Sarduy, un tema que había sido planteado y puesto en cuestión por Borges y por Asturias, desarrollado luego deslumbrantemente por Lezama Lima y por Cortázar, que fue enriquecido por Fuentes y por Cabrera Infante, llega a un verdadero delirio de poesía prosaica. Es el tema subterráneo

y decisivo de la novela latinoamericana de hoy: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que «realmente» ocurre la novela. El lenguaje como la realidad única de la novela (Rodríguez, *Nuevos*, p. 110).

En la polémica entre Emir Rodríguez Monegal y Héctor Libertella, a propósito del libro *Nueva escritura en Latinoamérica*, publicado en 1976 por el escritor argentino, podemos apreciar la exclusión indirecta que el crítico uruguayo hace de Lihn, por formar parte de la tesis de los escritores cavernícolas a los cuales acusa de intelectualizados y en desfase, pues son autores que no son verdaderos representantes de lo americano.

Las limitaciones graves del método cavernícola se ponen aún más en evidencia en el cuarto capítulo, cuando el autor pasa de la teorización irresponsable a la práctica. Elige seis novelas para mostrar la eficacia de su método. Son: *Sebregondi retrocede*, de Osvaldo Lamborghini; *Farabeuf*, de Salvador Elizondo; *Cobra*, de Severo Sarduy; *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig; *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas; *La orquesta de cristal*, de Enrique Lihn. Con excepción de la última, que es muy reciente (1976), las demás han sido analizadas ya a fondo por la crítica precavernícola. (...) Si los cavernícolas quieren participar en el diálogo que está instaurado hace años deben abonarse a alguna biblioteca circulante para saber qué pasa en el mundo fuera de sus cuevas. Entonces, y sólo entonces, podrán salir de las cavernas armados de algo más que los groseros garrotes de antaño (Rodríguez, pp. 37-38)

Los argumentos de Rodríguez Monegal coinciden con la crítica dominante, de la prensa en Chile, que acusa a las novelas de Lihn de ejercicios estilizados de retórica y cargados excesivamente de inteligencia: “Hay críticos que me omiten (supongo que no sólo por razones literarias) y otros que, con toda buena voluntad y en cinco frases cortas, celebran mi poesía y deploran la falta de ‘distancia estética’ de mi narrativa, la pobreza de su oscuridad, el despliegue que hago en ella de inteligencia redactada” (Lihn, *Circo*, p. 569).

En otro de sus textos, titulado “Notas sobre (hacia) el boom II: los maestros de la nueva novela”, Rodríguez Monegal siguiendo la misma línea de argumentación, marca una distancia taxativa entre la brillante poesía de Lihn y su opaca narrativa. El crítico refiere un par de elogios a cuentos del libro *Agua de Arroz*, que Lihn publicó el año 1964, no sin poner énfasis en que esta nueva generación que sucede al *boom* latinoamericano, revela a poetas que comienzan a explorar una veta narrativa con mayor o menor fortuna.

Frente a esto, la poética que cada de uno de los textos novelísticos de Lihn propone está de espaldas a los géneros triunfales, bien establecidos en la realidad literaria y social. Por eso denomina a sus textos paranoelas, textos agenéricos y marginales escritos a la intemperie y alejados de la perfección y unilateralidad homogénea de los moldes que la novela realista, ha adoptado en el continente.

Enrique Lihn por su formación como escritor y por ostentar un sitio dentro de una tradición hispanoamericana, puede ser referido a simple vista y sin reflexión, como un autor Neobarroco, sin embargo, para Lihn las preocupaciones artísticas se ajustan más a un proyecto de índole Neomanierista. Espacio en que la poética de lo abigarrado se vale de los recursos de enmascaramiento, yuxtapone elementos heterogéneos y comunica con locura abigarrada, tal como lo he conceptualizado a lo largo de este capítulo. Enrique Lihn busca a nivel estructural y temático, desenmascarar la lógica del poder y exponer el vacío de

la retórica dictatorial. Al pensar el diseño de su producción narrativa señala: “Quise hacer, entonces, una trasposición de lo real a lo imaginario, crear una realidad en el lenguaje que tuviera una relación de correspondencia con la realidad; un texto feo, asfixiante, incluso antiartístico, que no se dejara asimilar al rango de las Bellas Letras” (cit. en Díaz, p. 53).

4.- LA ESCRITURA METATEXTUAL: LIHN CREADOR Y LIHN CRÍTICO

En los apartados anteriores de este capítulo, he procurado revisar lo que ha señalado la crítica especializada, con respecto a las novelas de Enrique Lihn. He relacionado los postulados de Héctor Libertella, Rodrigo Cánovas y Roberto Merino con mi investigación. También he buscado discutir las coordenadas que caracterizan a Gerardo de Pompier, la máscara lingüística y narrador de las novelas lihneanas.

Por último he desarrollado un recorrido en torno a lo abigarrado y su preminencia en el arte y la cultura occidental, desde los celtas prerrománicos hasta su pervivencia en nuestros días, a través de las formas del neobarroco. Aclarado esto, es importante cerrar este capítulo, dando cuenta de la escritura metatextual de Enrique Lihn, pues estamos ante un autor interesado en indagar y exponer de forma explícita, sus procesos de creación y sus ideas sobre el lenguaje, al interior del diseño y contenido de sus novelas.

Lihn despliega en números textos, un análisis concienzudo del decurso que tuvo su escritura. Por eso, es de vital importancia para mi tesis, poner a dialogar, a lo largo del apartado teórico y en el análisis de las novelas, al Lihn creador con el Lihn crítico.

Enrique Lihn fue autor de textos como: *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*, “Paradiso, novela y Homosexualidad” y *Señales de ruta*, además de números textos sobre fotografía, cine, pintura, teatro y arte en general. La crítica literaria Carmen Foxley destaca esta condición:

Sabemos que el propio autor elucidó la índole de su escritura en interesantes textos y entrevistas, en los que va exponiendo progresivamente su autoconciencia poética. En esos escritos hizo ver su desconfianza en las concepciones mecánicas de la representación y de la realidad, y en todas las manifestaciones automatizadas del lenguaje social. Recalcó su intención de pensar la literatura sin dejar al mismo tiempo de hacerla, subrayó el carácter experimental y artificioso de su escritura, su opción de poner a prueba el lenguaje y de potenciar desde ahí el engendramiento del sentido (pp. 15-16).

Esta tesis busca, no solo analizar las novelas *Batman en Chile*, *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*, sino también, atender al cruce que hay entre la dimensión crítica y creativa de Lihn, pues su narrativa implica la puesta en escena de una praxis teórica. El autor realiza en la ficción un montaje de nociones críticas y teóricas sobre el lenguaje y la construcción de la realidad. Estas preocupaciones se corporizan en la estructura de la novela, en el andamiaje irresoluto de las tramas y las desaforadas voces de narradores, que desbordan el sentido de las palabras y los discursos con su cháchara.

Lihn en última instancia, expone la apropiación que determinada ideología y poder hacen de la realidad, al tomar el control de los mecanismos comunicativos, el habla, la escritura y nuestros artefactos culturales: el arte, la Historia, los relatos, el diálogo, la ciencia y la política.

En las novelas de Enrique Lihn siempre hay una entidad represiva y un oprimido en primera plana, puede tratarse de un artista coaccionado por su ego, un sujeto sometido a mecanismos de supervivencia, el arte condicionado por una paga o la necesidad de ajustarnos a los gustos de una época. Esta trilogía nos presenta agentes cumpliendo órdenes que no pueden cuestionar o que no se atreven a desafiar, producto del adoctrinamiento y su fe ciega en el emblema patrio.

Poder y lenguaje van de la mano y condicionan la existencia de los sujetos ante abstractos que hemos fundado, que adoptamos y difundimos, olvidando que los signos son nuestras creaciones. Por ende, la llamada realidad es una abstracción de la cual formamos parte activa como modeladores. Es nuestra tarea impugnar los elementos que utilizamos para dar sentido a las cosas, sino es con la acción directa, puesto que carecemos de poder para desafiar los totalitarismos y la represión impuesta por los límites de la palabra, al menos podemos burlar su potestad impostando los discursos, tal como el bufón que imita al rey desacralizando al que detenta el habla censora y establece las fronteras de lo real.

Es necesario para esta investigación reconocer los recursos autoexegéticos que protagonizan la ficción. El estudio de la estructura y contenido de las novelas evidencia cómo la metaconsciencia y técnica autorreflexiva se imponen frente a las excusas de historia, los narradores elusivos y los episodios inconclusos que se resisten a toda continuidad en la trama.

En cuanto a la poética de lo abigarrado, por medio de la hiperretórica se produce un cruce deliberado de contenidos metaliterarios que se yuxtaponen, como lo antiutópico, el *kitsch* y la simulación como forma de repensar la función que tiene el signo y la representación.

Estas preocupaciones teóricas y metatextuales se extreman producto del contexto que le tocó vivir a Enrique Lihn a fines de los sesenta. En esa época, el autor enseña estructuralismo literario francés y una vez ocurrido el Golpe de Estado, amplía su cercanía a autores como Jaques Derridá, Levi Strauss y Roland Barthes, a los cuales utiliza como base teórica de sus textos sobre arte, su crítica sobre poesía latinoamericana y los prólogos a poemarios y novelas como: *La nueva novela*, *Zoom*, *Paradiso*, *Proyecto de Obras Completas de Rodrigo Lira* y *El rincón de los niños*, por nombrar algunos textos.

Enrique Lihn en esas fechas también estudia semiología. En carta fechada el 22 de enero de 1975, le comenta a Pedro Lastra sobre talleres que ha venido dictando: "He llegado a poder decir unas cuantas cosas -a razón de dos horas por sesión- sobre Rimbaud, Mallarmé, Borges y Poe, entre otros, apoyándome en Freud, Lacan, Jakobson, Derridá, Sollers y compañía ilimitada, más, se comprende, una buena dosis de carrilerismo personal" (Lihn, *Querido*, p. 29).

En cuanto a su vida cultural, Lihn promueve como docente e investigador el cruce entre crítica y creación.

A Juan Andrés Piña le declara en una entrevista:

Fue productivo en el sentido de que escribí mucho, aunque supiera que no podía publicar [...] En todo caso, en esos años hubo mucha actividad en el Instituto de Estudios Humanísticos, junto a Ronald Kay, Carmen Foxley, Adriana Valdés y Cristián Huneus. Hacíamos cursos, traducciones, actividades referidas a la situación del momento, a la política contingente, pero de manera crítica. Montamos un congreso sobre literatura, con un lenguaje sumamente alambicado, muy puntudo. Fue un juego creativo interesante, mientras Cristián Huneus fue director del instituto" (Lihn, cit., Piña, *Conversaciones*, p.158).

Estos ejercicios discursivos tienen su punto culmine en la elaboración del libro *Derechos de Autor*, el cual es una puesta en escena *sui generis* y un acto artístico que persigue utilizar la propia obra para impugnar el *statu quo* que perpetúa una crítica complaciente. El libro también busca cuestionar los mecanismos comerciales y de distribución que tienen las obras literarias en una sociedad capitalista, sobre todo si en el modelo de sociedad del enunciante, se controlan con rigor los contenidos. Del campo cultural chileno Lihn dice: "Vivir en Chile no ha sido nunca, culturalmente hablando, vivir bien; en el día de hoy significa, quizá, la ruina. Las reducciones han llegado al límite. Un sólo crítico, ninguna revista, dos salas de conferencia, un lugar de reunión, nada" (*Circo*, p. 162).

Lihn resignifica el concepto de *Derecho de autor*, lo cual implica hacer operar la propia escritura y la crítica que la circunda como un elemento para su poética de lo abigarrado. La propia obra sirve como un centro (núcleo creado a partir del lenguaje literario) en torno al cual orbitan muchos textos: lecturas propias y ajenas que dan sustancia a la propia ficción autoral. La imagen de autor, más allá de su propio *ethos*, se verifica como indica Dominique Maingueneau:

A través de una multitud de comportamientos verbales o no verbales mediante los cuales muestra lo que es, para él, ser escritor. Pero su imagen de autor efectiva se elabora, por una parte, en la interacción entre esos comportamientos y las obras; y, por otra parte, en la interacción entre esas obras y las reacciones de los públicos (*Escritor*, p. 23).

Lihn demuestra que su identidad como sujeto creador, dentro de una sociedad, no está exenta de ocupar un rol y etiqueta, por tanto su figuración también es un disfraz, en este caso declarado, pues es capaz de atacar los emblemas que implican la instrumentalización del escritor y el dominio del arte y la palabra, por parte del régimen.

En una producción narrativa como la de Lihn que, a través de la hiperretórica, da cuenta del recubrimiento de la realidad por medio del lenguaje, el autor provoca gracias a una poética de lo abigarrado el cruce de múltiples modelos, ideologías, formas de percepción del arte y la cultura, además de la copresencia de corrientes y paradigmas que interactúan en una yuxtaposición inarmónica. Las novelas de Lihn presentan al lector una experiencia distópica de lectura, la cual se sustenta en la cháchara.

CAPÍTULO II: LAS ESTRATEGIAS TEXTUALES DE LIHN Y LA POÉTICA DE LO ABIGARRADO

1. EL DISCURSO LITERARIO LIHNEANO Y LA POÉTICA DE LO ABIGARRADO

Mi análisis de las tres novelas de Enrique Lihn se enfoca en la poética de lo abigarrado y en el reconocimiento de tres estrategias textuales: la hiperretórica, el *kitsch* y el humor conceptual. Es importante, en este capítulo, evidenciar los núcleos teóricos y técnicos que el autor chileno despliega de modo consciente, a fin de estructurar las obras que comenzó a publicar a partir del año 1973.

Es por eso que antes de comenzar a puntualizar los mecanismos teóricos que componen el diseño de las obras narrativas de Enrique Lihn, resulta necesario hacer una aclaración, en torno al nexo entre escritura creativa y crítica que tiene mi estudio. Esta puntualización tiene como objeto no incurrir en una falta que ha cometido gran parte de la crítica del autor, al no poner a dialogar al Lihn creador con el Lihn crítico.

Enrique Lihn desarrolló un complejo pensamiento reflexivo en torno al arte, que encontramos en sus entrevistas y ensayos recopilados en *El circo en llamas*, *Derechos de autor* y *Textos sobre arte*. Alejandro Fielbaum en su texto “Crítica de la crítica no crítica. Lectura política de la defensa del estructuralismo de Enrique Lihn” señala con severidad:

Que los intérpretes de Lihn hayan prestado tan poca atención a sus trabajos al respecto resulta, por cierto, singularmente sintomático una reiterada forma de interpretar la literatura latinoamericana desde el pensamiento europeo, sin preguntarse por las ideas circundantes en la teoría y la crítica latinoamericana. La torpeza de ese gesto es tanto más evidente cuando el mismo Lihn es uno de los primeros autores que comienza, en Chile, a escribir crítica literaria valiéndose de los autores con los que la posterior crítica leerá su poesía sin su ensayística, esa que abrió posibilidades para que se lo pudiese leer de esa manera (Fielbaum, p. 280).

Alejandro Fielbaum, Pedro Lastra y Edgar O’Hara, son parte de los pocos investigadores que han señalado con acierto, el error de no atender a la voz crítica de un autor, cuyo proyecto escritural tiene una base autorreflexiva. Críticos de la poesía de Lihn y unos pocos que han atendido a su narrativa, han optado por enfocarse más bien en la bibliografía que Lihn utilizaba para sus estudios y comentarios de textos, por eso las numerosas aproximaciones a su escritura desde la óptica de Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jacques Derrida y Roman Jakobson, en lugar de remitirse a la teoría filtrada por la propia reflexión crítica e inventiva del autor.

Lihn trabaja su obra bajo el principio de intertextualidad refleja que Pedro Lastra y él, reconocen en sus conversaciones. Este planteamiento surge a partir de los trabajos de Julia Kristeva y Philippe Sollers. La intertextualidad refleja nos remite al estudio de textos que se retroalimentan e interactúan modificando sus procesos de significación. Pedro Lastra pone de manifiesto que la literatura de Lihn se construye con

materiales limitados que se interrelacionan y cambian de función, por ende se reactualizan solidariamente.

Cada libro de Lihn, poema a poema, verso a verso y relato a relato, re-escribe su producción anterior.

[...] yo me permito introducir la noción de "intertextualidad refleja" para aquellos casos [...] en los que la confluencia ocurre en textos que proceden del mismo corpus del autor, de manera que la "re-lectura", acentuación, condensación, desplazamiento y profundidad de esos textos", esa productividad, en suma, surge por una suerte de autofecundación de textos [...] que atraen hallazgos o posibilidades (Lastra, *Relectura*, p. 223).

Lihn en una entrevista, destaca que la arquitectura de su novela *La orquesta de cristal*, fue la base para generar su libro de crítica *sui generis*, titulado *Derecho de autor*.

Creo que me estoy, pues, convirtiendo en uno de los autores menos leídos y que más hablan y escriben sobre lo que hacen, quizá eso forma parte de mi sistema. Una metanarrativa que se expande escribiendo sobre su sentido y sus procedimientos, hasta agotarse. Mis lectores son más bien mis comentaristas, entre los cuales me cuento. La orquesta... es la matriz de un libro que me gustaría publicar: una recopilación de comentarios y de comentarios de comentarios propios y ajenos, sobre un texto mínimo que sirviera de pretexto a todos ellos. Un libro escrito literalmente por sus lectores (Lihn, cit. en Gottlieb, p. 44).

La intertextualidad refleja forma parte del discurso literario de Lihn y es parte esencial de su poética. El autor de *La pieza oscura* señala: "El espacio literario propio no abunda en novedades; es rico en el retorno siempre distinto de lo mismo, El registro gráfico de la palabra es la materialización de un fantasma que tomó previamente la forma ya repetida de la escritura. Practico la intertextualidad refleja como género" (Lastra, *Conversaciones*, p. 142).

Lo particular es que la literatura con la cual dialoga Lihn es la propia. Esto reafirma el carácter autorreflexivo de sus textos, y una predilección por soliloquios textuales, de ese modo el escritor interroga y desafía su propia trayectoria. El entramado de textos que implica la obra lihneana es complejo e intermedial, puesto que desde muy temprano desarrolló una práctica artística en múltiples géneros y soportes: pintura, performance, teatro de títeres, guión, poesía, ensayo, teoría literaria, narrativa, montajes, *happenings* y cómic.

La alusión a otros mundos ficcionales e hiperrealidades creadas en sus textos, va más allá de la mera reescritura de tópicos, Lihn también repite técnicas y sobre todo mecanismos poéticos como la escritura situada, lo abigarrado, la zona muda y el par silencio-cháchara en mundos represivos. Hay que agregar que el discurso literario de Enrique Lihn y su mirada crítica en torno al lenguaje y la comunicación se extreman a partir de las condiciones que la censura y los poderes dictatoriales instalaron en Chile y el continente. Sus novelas son realidades lingüísticas o hiperrealidades que funcionan en calidad de dobles asfixiantes del mundo exterior.

En cuanto a la trilogía que compone su narrativa extensa, estas obras problematizan la escritura y la lengua como formas de la representación. Este eje temático, que también está presente en su poesía, se plasma en sus novelas, a través de antiutopías que dan cuenta que lo que entendemos por realidad y que podemos llegar

a comunicar a otros o a nosotros mismos a futuro, gracias a la memoria y sus dispositivos, son meras simulaciones creadas a través de ejercicios con el lenguaje.

Las tres novelas de Enrique Lihn no buscan generar una mimesis de la Historia o de hechos verídicos. El autor de *La pieza oscura* no pretende contar una anécdota o fábula *per se* y menos retratar un referente humano o social, lo que le interesa son las estructuras comunicativas, por eso lo protagónico en su narrativa es el habla y la escritura en funcionamiento.

Si el lector llega a verificar una secuencia de hechos o un entramado de anécdotas, esto ocurre al margen, en los intersticios provocados por el cruce de elementos tradicionales de un relato. El narrador, los personajes, ambientes y los hechos expuestos resultan accesorios.

Lihn utiliza estos elementos comunes a toda novela, como mecanismos para poner en escena mecanismos retóricos, los cuales se encuentran manipulados por las deformaciones que el poder genera en una sociedad intervenida por la represión de un régimen totalitario.

En cuanto a la escritura, esta se plantea como un oficio, un hacer deliberado con asiento en la página. Este espacio creativo, puede en todo caso ser intervenido por el gobierno de turno. La autoridad omnímoda impone su verdad. Pensemos en el habla oficial del dictador y sus aparatos de inteligencia. Detengámonos a visualizar el rol de *El Mercurio*³¹ como prensa rectora y el decir del crítico único, José Miguel Ibáñez Langlois. Estas fuentes generan documentos que Lihn denomina: “valores, antes de uso que de cambio, cumplen para la empresa con una función decorativa, son signos de status o emblemas del poder ideológico. La cultura es también un instrumento político” (*Circo*, p. 491).

La estructura textual se vuelve un campo poblado de imposturas y voces que validan hechos, con datos provistos por la misma autoridad que encarga, aprueba y luego difunde esos textos. En respuesta a las condiciones de control que pesan sobre la escritura y el habla, Lihn desborda sus novelas con palabrería. El autor se vale de juegos de la imaginación y signos que se multiplican y yuxtaponen en tramas que tienen como centro, cuerpos vacíos o actos fallidos.

Enrique Lihn sostiene como eje de su discurso literario, una actitud crítica y contracultural que implica un doble proceso creativo y técnico en sus novelas. Primero el enmascaramiento de los referentes históricos y reales, a través de formas artificiosas creadas por la retórica y el lenguaje. Lihn enmascara la realidad con el fin de generar sus propias simulaciones o deformar las ya instituidas en la doxa. Sus narradores y personajes impostan la voz y los procedimientos discursivos del poder.

A través de una poética de lo abigarrado, el autor oculta su crítica frente a la censura dictatorial y a la vez violenta las lógicas del régimen. Sus novelas problematizan el actuar dentro del mundo literario, pero

³¹ Si se quiere profundizar más en los cuestionamientos que Enrique Lihn hace a la prensa oficial chilena y al suplemento cultural *Artes y Letras de El Mercurio*, puede consultarse el texto “Artes y Letras mercuriales, un suplemento del anacronismo” del año 1984.

también las retóricas dominantes de la gran sociedad. Chile y Cuba, con sus respectivas dictaduras capitalista y comunista, aparecen transpuestos en una antiutopía llamada Miranda.

En segunda instancia, las novelas de Enrique Lihn priorizan desenmascarar el vacío que subyace en toda retórica ideológica y tras las instituciones que dan forma a la sociedad. A la manera de François Rabelais, el chileno pone en crisis el lenguaje y desnuda el vacío oculto tras una suma de ropajes ideológicos. Por eso denomina a sus novelas “texto bufonesco” (Lihn, cit. en Díaz, p. 53).

La impostación que realiza con humor conceptual, a través de su personaje y narrador, Gerardo de Pompier, es propia del loco abigarrado. El disfraz declarado de bufón o el decir de Pierrot, se traduce en una escritura autoconsciente de su carácter de artificio, pues pone en escena el absurdo de una sociedad sometida a la represión del censor y a la arbitrariedad de los simulacros generados por el poder.

Estos procesos de enmascarar y desenmascarar evidencian el horror al vacío dentro de sociedades intolerables. Lihn en sus tres novelas, aglutina contenidos de forma atiborrada, dispar e inarmónica, por tanto las atmosferas, personajes, circunstancias narradas y la voz central, encarnada en la figura de Pompier, conforman diseños hiperbolizados de nuestras sociedades americanas.

Esta trilogía expone las maneras que adoptan los sujetos en pos de una imagen estereotipada de éxito. Estamos ante uniformes prestigiados en función de los metarrelatos imperantes. Lihn dice: “Mima el desesperado esfuerzo del exponente cultural de mundos subdesarrollados por cubrir su desnudez (Adán en traje de etiqueta o “a pata pelada y con leva”): el subdesarrollo es un fenómeno que afecta también al cuerpo verbal y cultural del hombre” (*Circo*, p. 587).

En síntesis, lo real en estas obras es un “*locus horridus*” (Lihn, *Circo*, p. 592) generado a partir de la duplicación de los mecanismos retóricos e ideológicos del dictador. Se asume la voz de aquel que detenta el poder y puede silenciar a gusto, encubriendo el horror al vacío con cháchara. La obra de arte funciona en este caso, como una máquina que replica el habla represiva y somete al lector a confrontar hiperrealidades basadas en la censura, la explotación, la opresión y nos confronta con máscaras artificiales que dan sustento a lo que nos han presentado como realidad.

No ha de extrañarnos el uso del término "máquina parlante" (*Ensayos*, p. 88) que propone Héctor Libertella, para referirse a la narrativa de Lihn, pues el mismo autor reconoce la condición de aparato técnico de sus obras, al señalar que son mecanismos, artefactos que le sirven para aprovechar, dirigir o regular la acción de una fuerza, y en el caso del lenguaje literario, también de una impotencia.

Esta introducción se desprende tanto de mis indagaciones en torno a lo que la crítica especializada ha dicho, respecto a las novelas de Lihn como de los resultados obtenidos, a través de mi análisis de las tres novelas del chileno, lo cual me permite, a continuación desarrollar el asidero teórico que he utilizado para mi propuesta de interpretación de la trilogía.

2.- LAS ESTRATEGIAS TEXTUALES QUE COMPONEN LA NARRATIVA DE LIHN

Enrique Lihn para edificar sus novelas, trabaja acorde a tres estrategias textuales que el mismo identifica al comentar su narrativa. En un texto de presentación, publicado como anexo a la edición española de *El arte de la palabra*, Lihn se refiere a su narrativa como:

Una pieza brillante de humor negro y se constituye (por lo tanto) en un estudio de teratología referido a las deformaciones de los aspectos retóricos y poéticos de la palabra (en los extremos de la falsedad total del kitsch). Constituye una de las pocas respuestas vitales que pueden darse a las situaciones intolerables creadas por la autocracia (Lihn, *Circo*, p. 590).

Esta cita evidencia los recursos técnicos que Lihn desplegará en sus tres novelas, el humor, el *kitsch* y la hiperretórica, como parte de una pulsión que consiste en poner en escena una praxis autorreflexiva y crítica de la propia escritura, la retórica del poder y las mutaciones que sufre la palabra al ser intervenida por la autoridad. Un segundo momento a destacar en este comentario es la alusión a la teratología, la cual guarda relación con las malformaciones y la monstruosidad ambiental que el autor constantemente alude en entrevistas.

Lo que ocurre es que aquí muchos de los monstruos son de cuello y corbata. Son monstruos que no se reconocen como tales. Monstruos con la apariencia de amables y distinguidas personas, que hablan en los diarios y aparecen en la televisión. Sin darse cuenta, están en un sistema que les permite conductas aberrantes. Y lo hacen con toda alegría, por así decirlo, porque eso les significa buenas rentas, estatus y este tipo de cosas. Chile en definitiva, hoy es eso: una gallina de cuatro patas (Lihn, cit. en Azocar, p. 40).

Se trata del malestar cultural, pero sobre todo de la asfixia que produce una atmósfera vital intolerable. En este contexto, el arte emerge como un mecanismo de enmascaramiento capaz de travestir los discursos oficiales y autoritarios. Enrique Lihn trabaja una hiperretórica que emula el habla del poder y sus simulaciones. Estas formas de comunicación operan bajo el imperio del bastardaje cultural, la cháchara y los convencionalismos del mal gusto, o sea el *kitsch* propio de la industria del espectáculo en una sociedad artificial. Con humor conceptual, Lihn desacraliza la retórica oficial, sus grandes discursos y vacuidad, poniendo en evidencia las corrupciones del lenguaje.

2.1.-HIPERRETÓRICA

Gregory Ulmer propone un nuevo uso de la retórica que denomina hiperretórica. En textos como "The Miranda Warnings: An Experiment in Hyper rhetoric" (1994) y *Applied Grammatology* (1985) realiza una lectura pedagógica de la gramatología derridiana y aplica las nociones que el filósofo francés sostiene en torno a la escritura y el signo, para postular nuevas estrategias, respecto a la lectura.

La investigación así como la transmisión del saber han entrado en un acelerado proceso de cambio, producto del nacimiento de las bases de datos de libros en internet y las bibliotecas virtuales. Ulmer nos

señala: “Trasladado al aula, el discurso doble (arte-ciencia) consistiría en considerar el conocimiento como información encuadrada por una *mise en scene* responsable de exceder y romper el dominio del discurso del saber” (Ulmer, pp. 184; la traducción es mía).

El fin de siglo, los vertiginosos cambios en la economía y política mundial, las teorías posmodernas y los avances científicos y tecnológicos, que afectan también a la comunicación, nos ubican en un presente dislocado. El hipertexto y el fenómeno multimedia son agentes que alteran las formas de representar que tiene el signo literario.

Como lectores nos vemos afectados a diario por los cambios que están generando las nuevas tecnologías. Estas irán transformando el modo en que se estructura la memoria y la relación de los signos con sus referentes. La aparición de nuevos sistemas de almacenamiento y difusión de contenidos en tiempo real o de modo simultáneo e interactivo, complejiza nuestra manera de interpretar e interactuar con los textos, pues al confrontar un archivo multimedia se produce no sólo la remisión a través de la palabra a un objeto ausente, sino la copresencia de múltiples estímulos: audio, imágenes o un film que evoca de forma inmediata referentes que se van a interconectar con la escritura, a una velocidad desbordante.

Ulmer señala que frente a la inducción, deducción y abducción, surgirá otra forma de razonamiento, la conducción. Esta se puede observar en los cambios que va a sufrir la lectura, al pasar del soporte papel a la pantalla. La conducción implica una traducción de un medio a otro, interdiscursividad y saltos cualitativos que apreciamos en libros con audio, videos interactivos y realidad virtual.

Estos fenómenos van a alterar la retórica y sus mecanismos. Pienso en la écfrasis como estrategia que implica la representación verbal de una imagen. Qué ocurre si en una misma estructura textual, digamos la pantalla de una computadora se puede disponer para el lector, la imagen (un cuadro del renacimiento), junto a un video que entrega información del pintor y el contexto de producción del cuadro, además se puede con un *click*, hacer un recorrido virtual por el museo y frente a todos esos elementos, encontramos la puesta en escena del texto que nos habla y describe el cuadro.

El encadenamiento de estos elementos y su interpretación, pueden bien expandir o limitar la experiencia de lectura. En todo caso, Gregory Ulmer no indica que estas condiciones sean nuevas e inéditas en nuestra cultura, lo que se modifica es la velocidad, la inmediatez y la accesibilidad remota. Las posibilidades que la tecnología provee son un suplemento que proporciona a la escritura y lectura un encuadre o marco para pensar nuevas formas de representación e interpretación.

La hiperretórica es una estrategia heurística, o sea una herramienta que permite expandir el conocimiento. Los ejes de esta nueva retórica son cuatro, el primero se refiere a los marcos o márgenes materiales de la lectura y la escritura. Ulmer propone ampliar la noción de espacio textual, llevándolo más allá del papel como soporte y estructura primordial. Los otros ejes de la hiperretórica son la memoria artificial, la *inventio* y la alegoría. Estas cuatro nociones están interrelacionadas.

La memoria hay que pensarla, a la luz de los cambios en la tecnología, como un espacio (*topoi*). En cuanto a la escritura, esta es un proceso asociado a la constitución de una memoria artificial, (*hypomnesis*) que permite la rememoración de contenidos y la descomposición y recomposición del lugar en que almacenamos el conocimiento y que está en constante cambio. Ulmer llega a estas teorizaciones, a partir de lo expuesto por Derrida a propósito de la suplementariedad del signo.

No se puede determinar el centro y agotar la totalización puesto que el signo que reemplaza al centro, que lo suple, que ocupa su lugar en su ausencia, ese signo se añade, viene por añadidura, como suplemento. El movimiento de la significación añade algo, es lo que hace que haya siempre «más», pero esa adición es flotante porque viene a ejercer una función vicaria, a suplir una falta por el lado del significado (Derrida, p. 397).

En otras palabras, la memoria es el espacio al que accedemos con la lectura, mientras que la escritura es el mecanismo que nos permite crear y recrear la memoria. A través de la noción de memoria artificial, Ulmer postula una recuperación inventiva de la información. En su teoría, lo que importa son las conexiones que se hacen, por eso la importancia de la conducción como forma de razonamiento y el collage y el montaje³² como herramientas técnicas y creativas. La hiperretórica da más importancia a la experimentación que a la interpretación, puesto que su concepción de la memoria piensa el espacio (*topoi*) en su sentido práctico.

La memoria muta al renombrar y rememorar, lo cual supone reconsiderar toda concepción que entienda la memoria como ordenación y estructura escéptica, en la cual se ubican lugares (textos e imágenes) para el recuerdo. En cuanto a la *inventio*, como método que predomina en la hiperretórica, debemos considerar la escritura como una puesta en escena, por eso Ulmer utiliza ejemplos referidos a la danza, el coro y al teatro de la crueldad de Antonin Artaud, para evidenciar que estamos ante un proceso que se define no sólo como un modelo teórico, sino que es también un actuar y modo de hacer en el mundo que: “se basa en el reconocimiento de que el conocimiento en y de las humanidades es, precisamente, un conocimiento del encuadre, de los medios y la puesta en escena entendidos no como una representación de otra cosa, sino como un modo de acción en el mundo cultural” (Ulmer, p.183; la traducción es mía). Ulmer siguiendo lo postulado por Barthes en torno a la poscrítica agrega:

Barthes llegó a la conclusión de que las categorías de literatura y crítica ya no podían mantenerse separadas, que ahora sólo había escritores. La relación del texto crítico con su objeto de estudio debía concebirse no ya desde el punto de vista del sujeto-objeto, sino del sujeto-predicado (los autores y críticos se enfrentan al mismo material: el lenguaje), y el «significado» crítico es un «simulacro» del texto literario, una nueva «floración» de la retórica que actúa en la literatura (*Poscrítica*, p.130).

Al elaborar su pensamiento hiperretórico, Ulmer prioriza una nueva relación entre ciencia y arte unidos. El arte se expresa como teoría, crítica y placer. Su objetivo es ir confeccionando mediante el collage y el

³² En su texto "El objeto de la poscrítica" Gregory Ulmer detalla varios de los principios rectores que formarán parte de su conceptualización de la hiperretórica y da relevancia al collage y montaje como las innovaciones más revolucionarias en la representación artística en nuestro siglo.

montaje, una teoría retórica heurística que sea también una práctica artística, por eso en cuanto a la escritura propone el uso de la alegoría. Este último eje permite producir hallazgos que transgreden el sistema crítico y en esa medida no se repite el pasado, sino que se piensa el futuro como promesa, como devenir.

La escritura se concibe como un montaje en que siempre estamos escribiendo con el discurso de otros (lo ya escrito, lo ya dicho), por eso la elección del término hiperrétorica, para nombrar esta teoría, pues las realidades que se representan, a través del discurso, así como la memoria que vamos reconstruyendo con actos performativos de habla y escritura, se genera a partir de múltiples significantes que se van a yuxtaponer provocando variadas formas de proyectar nuevas relaciones y por ende significados.

El teórico norteamericano destaca: “el derecho a copiar cualquier cosa, a la mímica o la repetición que es originaria y produce diferencias (de la misma manera que en la alegoría cualquier cosa puede significar cualquier otra)” (*Poscrítica*, p. 144). Ulmer hace esta afirmación en el marco de una escritura que se desarrolla en la época de la reproducción mecánica al alero del *copyright* y una industria del pensamiento, en que incluso la naturaleza, está implicada en un sistema cultural que asigna al conocimiento, una posición específica.

En cuanto a la relación que se puede establecer entre la hiperretórica que Enrique Lihn despliega en sus novelas, frente a lo planteado por Gregory Ulmer en su teoría, podemos fijar un primer nexo en el reconocimiento que tanto el norteamericano como el autor chileno hacen de las teorías de Jacques Derrida y en específico de la gramatología.

Lihn, al definir sus novelas y los procesos técnicos detrás de ellas, señala que estamos ante un: “libro heterogéneo (de relaciones abigarradas o múltiples con otras escrituras, en el sentido derridiano de la palabra escritura)” (Lihn, *Circo*, p. 587). Respecto a las relaciones abigarradas que Enrique Lihn alude en la cita, podrán apreciar en el capítulo de análisis de las novelas, cómo los signos múltiples que pueblan estos textos, se autorrefieren como en una cinta de Moebius, mostrando el encadenamiento artificial de los significados o el ejercicio reflejo de la metarrepresentación. Jesús Camarero indica: “una suerte de metalenguaje, un desvío operado a partir de la lengua, un lenguaje gramatical que describe el objeto que ya no es la lengua misma, sino el conjunto integrado de las operaciones de significación y de la significancia” (p. 26).

Las tres novelas de Lihn presentan estructuras peculiares y bien diferenciadas, que las configuran como textos híbridos e intermediales. Esto las relaciona con el principio de conducción y como señala Ulmer, con una forma particular de espacialización (*topoi*) de contenidos en el soporte escrito.

En cuanto a la noción de espacio en la escritura, Roland Barthes también adscribe a dicha conceptualización. Barthes es un teórico al cual Lihn recurre constantemente, para realizar sus críticas y autoanalizar su propia narrativa. El francés señala: “[el texto] es el teatro mismo de una producción en la que se reúnen el productor del texto y su lector: el texto «trabaja» a cada momento [...] incluso una vez escrito (fijado), no cesa de trabajar, de mantener un proceso de producción” (Barthes, p. 143).

Lihn en una entrevista con el periodista Víctor Briceño titulada “La literatura como poligénero”³³, se refiere a los cruces que hace en su obra al hibridar formas de escritura y producir encuentros deliberados entre prosa, crítica y lírica. Lihn responde al periodista, señalando que su obra es un tránsito y red de comunicación en un gran espacio urbanizado. La edificación de una ciudad le sirve de metáfora al chileno, al respecto señala que si bien en un comienzo pensaba su trabajo en función de viviendas individuales, con el tiempo descubre que lo suyo es urbanismo puro y que en cierta zona de ese terreno, en una plaza por ejemplo, la fachada de la poesía está pegada a la novela.

En otra entrevista titulada “Respuestas de Enrique Lihn”³⁴ dada al poeta y académico chileno Federico Schopf, ante la pregunta: ¿en qué lugar cree que se inserta su escritura, dentro de la tradición literaria chilena? Lihn responde con otra metáfora alusiva al espacio. En este caso se refiere a un gran edificio que representa la literatura nacional, allí se reúnen los trabajadores (escritores). Indica que estos obreros sin ponerse de acuerdo en el estilo, levantan el inmueble rescatando una hermosa puerta de hierro del siglo XIX y quizá el marco de una ventana con ornamentos barrocos. Lo que rechaza es que los escritores sean parte de un órgano indiferenciado y remata diciendo que este edificio, que hoy se levanta con tanto esmero, mañana puede ser un lugar para descomponer y derruir.

En definitiva, para que la escritura, lectura y reescritura se realicen como procesos, se necesita de un espacio. Como expliqué, al referirme a la teoría de Gregory Ulmer, este espacio de la escritura es la memoria. En ella se rememoran y transforman los significados, puesto que el lugar está afecto a un hacer, a una puesta en escena de conocimientos que se experimentan y que no sólo se agregan en una mnemotecnia. La hiperretórica para Ulmer se trata de un pensar, decir y ser. Para Lihn la escritura también se verifica en esa triada, un pensar autorreflexivo que se pone en escena a través del texto, o sea una praxis crítica y contracultural que se traduce en una recreación imaginaria de la realidad, hecha por las palabras.

Estas hiperrealidades se traducen, como se observará en el capítulo consagrado al análisis, en un comic novelado, una novela monográfica y un cuaderno de efemeriteca. En estos espacios textuales, los signos literarios y la discursividad se yuxtaponen sin armonía. Los elementos de la obra colisionan y llevan al lector a quedar atrapado en una red de nociones artificiales. El autor lo llama una fiesta de fin de mundo compuesta de palabras y formas de habla que dan vida a un vertedero de realidades fantasmales. Un espacio intolerable plagado de remisiones creadas por el arte, las ideologías y en definitiva, toda arquitectura del pensamiento humano.

Para Lihn, así como para Ulmer, la memoria es un espacio que se reconstruye espectralmente por medio de la palabra. Veremos cómo esto se vincula a la noción de *imago* que cruza toda la obra del chileno. Lihn

³³ La entrevista con Víctor Briceño puede encontrarse en la *Revista Cauce*, núm. 47 del año 1985, pp. 32-33.

³⁴ Si se quiere profundizar más en estas respuestas que Lihn entrega a Federico Schopf, puede consultarse la revista *Trilce*, núm. 10, publicada en 1968, pp. 16-18.

utiliza en distintos momentos de su obra, la alegoría del espectro o fantasma para referirse a la escritura y a la reconstrucción que hacemos de la realidad por medio de la memoria. Este proceso al ser consciente de su artificialidad, implica la gestación de un disfraz declarado.

El *imago* es un mecanismo complementario al *horror vacui* de la realidad nacional, estos dos elementos alegóricos están presentes en la escritura de Lihn y nos remiten al vacío del discurso y la artificialidad de toda representación gestada por medio de la palabra. En esa medida, la novela es también un disfraz o máscara que le sirve a Enrique Lihn, para transponer lo real a lo imaginario, a fin de desafiar los emblemas y significados uniformes que imponen los mecanismos retóricos de normalización y orden.

Riva Quiroga nos dice que la obra de Lihn, al cruzar escritura y performance: "se instala como un paréntesis contracultural que desacata, a través del disfraz, el uniforme y la uniformidad que domina la escena artística nacional, alzándose como una provocación" (p. 116). Por último, respecto al margen material de la lectura, impuesto por las nuevas tecnologías, si bien Enrique Lihn no llega a contemplar el advenimiento del siglo XXI, el internet y una sociedad dominada por los dispositivos móviles, no es ajeno en su época a las preocupaciones hipertextuales en la escritura y el trabajo con soportes técnicos como: el cine, el cómic, el *happening* y la performance.

En calidad de crítico de arte, constantemente nos recuerda el legado de artistas como Marcel Duchamp, Stéphane Mallarmé y Lewis Carroll y analiza en sus textos sobre arte, la creación pictórica, cinematográfica y literaria, sometidas al régimen de la reproductibilidad técnica.

Su labor como museólogo, así como los estudios y clases que realiza en los setenta, en torno a semiótica y estructuralismo son parte de un quehacer crítico que se refleja en su obra literaria, no sólo en sus ficciones, sino también en sus interpretaciones de la poesía de Diego Maquieira, Rodrigo Lira, Juan Luis Martínez o Paulo de Jolly, todos artistas de la postvanguardia chilena. Con la misma profundidad revisa los juegos metatextuales de *Rayuela* de Julio Cortázar y nos remite en sus reflexiones al quehacer de Jorge Luis Borges, Lawrence Stern, Geoffrey Chaucer, Jonathan Swift y Alfred Jarry (antecedente del OULIPO). A ellos retorna constantemente, pues lo mantienen dentro de una línea de pensamiento, que atiende a los problemas de recepción del objeto artístico.

Estos antecedentes hacen que su discurso literario y las obras que produce, sean ejercicios poligenéricos e intermediales que marcan nuevos encuadres para la lectura e interpretación. El espacio textual, en las novelas lihneas, propone una apertura en las estrategias de apropiación, desvío y juego con el lenguaje. Esto me permite aproximarme a sus narraciones considerando los postulados de Gregory Ulmer en torno a los márgenes que enmarcan la lectura y cómo estos límites se potencian producto de la transformación material del soporte (texto) y los signos (escritura).

Hay un último elemento que debemos considerar en torno a la hiperretórica y la hiperrealidad en las novelas de Lihn. Es importante remitirse a las teorías de Jean Baudrillard, con respecto al signo y su devenir

en simulacro. En las novelas de Enrique Lihn hay una consideración especial a los pares que se oponen y complementan. En su ensayo “Entretelones técnicos de mis novelas” nos señala que: “la cháchara, el discurso vacío y el silencio son extremos que se tocan” (Lihn, *Circo*, p. 578).

La hiperretórica, como técnica, maquilla el vacío, pero también lo expone como anverso de su estructura atiborrada de palabras. Del mismo modo, la cháchara funciona como correlato del silencio, pues la yuxtaposición exacerbada de elementos retóricos es un complemento ineludible de la nadería que recubre. En estas novelas el enmascaramiento de la realidad y su inanidad, se produce a partir de los discursos asumidos como disfraz. Lo que no podemos eludir es el vacío latente.

Las novelas de Lihn presentan una nada que se maquilla y esconde tras una maraña discursiva que produce efectos de lo real, o realidades que sólo tienen existencia en la palabra. “El texto desnudo se envuelve en el manto de la retórica (esto es, las técnicas de la seducción y de la persuasión hasta cierto punto indiferente a los contenidos, emplazadas en el formalismo de lo que quiere lucir, al menos, ante la imposibilidad de ser)” (Lihn, *Circo*, pp. 587-588).

Tal como lo ha desarrollado Jean Baudrillard en su teoría del simulacro, la yuxtaposición de signos que se autorrefieren de forma mecánica, forman parte del principio de simulación que ha vaciado al signo de toda relación con lo real. Los límites estéticos, antes condicionados a la belleza como paradigma, han desaparecido en la realidad, provocando que el arte desnude su artificialidad.

La hiperretórica es un marco teórico que nos sirve para entender los procesos técnicos que presentan las novelas de Enrique Lihn en su diseño. Estas novelas exponen los mecanismos del lenguaje hegemónico como cháchara vacía, que surge a partir de las operaciones de silenciamiento. El censor con su verborrea aplasta toda forma de habla que le contravenga e instituye una realidad artificial hecha de discursos persuasivos y ornamentados que maquillan el horror al vacío.

2.1.1.- LA TECNOLOGÍA COMO ENCUADRE DE LA INTERPRETACIÓN

Enrique Lihn funde en sus ficciones diversos dispositivos técnicos y materiales que toma de otros medios. *La orquesta de cristal* tiene estructura monográfica y múltiples recursos intertextuales: sistema de citas, notas al margen y complementarias, metalepsis, pastiche e intertextualidad refleja.

Largos episodios de la novela son metacríticos, teoría del arte puesta en escena, para justificar o descalificar la postura de otro cronista que haya escrito sobre la inexistente concertina y los instrumentos invisibles. Estos ejercicios muestran la crítica como una ficción, un ejercicio premeditado de cortar y pegar, *collage*, montaje y ensamblajes retóricos que buscan legitimar lo ya dicho o desacreditar un discurso, instalando una nueva voz predominante. Lihn propone en la construcción narrativa, no una relación de espejo con la realidad, sino una reflexión sobre el lenguaje como una “forma específica de apropiación y ausentación de lo real” (Lihn, cit. en Coddou, p. 141).

Esto podemos vincularlo a lo que Gregory Ulmer postula en su teoría hiperretórica, como tecnologías que dan nuevos encuadres a la interpretación y a la constitución de una memoria, a partir de la conducción, a través de soportes y formas heterogéneas.

La hiperretórica se aprecia por ejemplo en el modo en que Lihn trabaja sus producciones, tomando como modelo la noción de arte e industria que tiene el cómic. *Batman en Chile* se erige como una historieta novelada que funciona con elementos del *noir*, el *pulp* e incluso de las series televisivas de ese momento, Batmanía con Adam West como protagonista.

La obra muestra una intriga política, pero también una crítica al colonialismo cultural apropiándose de un personaje reputado, dentro de la industria norteamericana del entretenimiento. Al espectacularizar la crítica evita el panfleto, pues evita caer en la paranoia de Ariel Dorfman y su libro *Para leer al Pato Donald*. Esta novela no plantea una mirada descolonizadora moralista, sino que ubica al elemento *kitsch*, propio del show, en contra de su función persuasiva e hipnótica.

Esto se condice con la visión del autor, al generar cruces entre la llamada alta y baja cultura. Algo que ya había realizado en el pasado con el *Quebrantahuesos*. Esta acción de arte irrumpió en la ciudad como un mural que apelaba al ciudadano y al transeúnte. Los libros *La aparición de la virgen* y *Paseo Ahumada*, también producidos en la década del ochenta, tienen un formato repleto de ilustraciones creadas por Lihn y fotos de Paz Errazuriz.

Hay detrás de la publicación de sus últimos poemarios, una labor de autoedición y en el caso de *Paseo Ahumada*, un formato de periódico que privilegia lo visual junto a lo textual. En el caso de *Batman en Chile* es lo contrario, llevar el cómic, su lenguaje narrativo y recursos estilísticos al libro, mientras que en el caso de los dos poemarios mencionados, se trata de llevar la lógica de las historietas y del pasquín al texto literario, para en última instancia distribuir estas publicaciones en los kioscos.

Juan Zapata Gacitúa y Mariela Fuentes Leal en "La estética figural en la última escritura y trabajos visuales de Enrique Lihn" explican como Lihn busca alejarse de la infraestructura editorial canónica. Hay un interés por llegar al lector de modo directo, sin pasar por el filtro crítico, académico y comercial de la industria clásica del libro. En el prólogo al cómic de Enrique Lihn, *Roma, la loba*, Alejandro Jodorowsky expone una visión acertada en torno al noveno arte como industria y se acerca a la visión que Lihn sostenía al crear estas obras, las cuales funcionan como mecanismos para impugnar los géneros.

El cómic para mí es un arte maravilloso, pero hay que tomarlo como un arte industrial. Es totalmente diferente de las vanidades de la literatura. Cuando hablas con un poeta o con un novelista, se toman como la gran cosa. Son usados políticamente, son honoríficos, tienen premios establecidos, etc. El cómic es humilde, no es considerado arte, es despreciado. Hay que partir de la base de que es un arte, pero un arte industrial, que es un oficio más. Es lo primero que hay que visualizar (Jodorowsky, cit. en Lihn, *Cómic*, p. 8).

La esfera intermedial en que la obra de Lihn transita, pintura, cómic, cine, crítica de arte, performance, narrativa, teatro, guión, radioteatro, teatro de títeres y poesía, da cuenta no sólo de lo polifacético del autor, sino también de una propensión a no encasillarse en los moldes y las taxonomías legadas por las escuelas de arte, los movimientos de época, los cómodos sentimientos generacionales y sobre todo el mercado y su poder, para domesticar la producción cultural. Lihn se define tempranamente como un autor poligénérico. En su escritura los soportes y las tecnologías se hibridan.

Yo siempre he escrito de todo: poesía, novela, ensayo, etc. Considero que la literatura es un ejercicio poligénico. Además creo que mi poesía tiene un carácter dramático. Escribí, con premeditación y alevosía, dos poemas dramáticos para ser leídos ante un público numeroso. Se llaman: "*Monólogo de un padre con su hijo de meses*" y "*Monólogo de un viejo con su muerte*", ambos tienen una factura teatral. (cit. en Briceño, p. 32).

Esta concepción del arte como contrabando³⁵, lo acerca a la teoría hiperretórica de Ulmer y sus nociones de memoria artificial e *inventio* como *mise en scene*. A Enrique Lihn le preocupan los límites de la recepción y los mecanismos de interpretación que sufre un texto, en un mercado de los discursos intervenido por la censura y atravesado por referentes que apuntan a la trivialización del arte, el espectáculo y la cultura del entretenimiento. En ese marco referencial, Lihn creó obras que piensan el lenguaje y su espacio, así como las estrategias que debe poner en juego un hacedor de textos, para colocar en crisis las fronteras de la comunicación o al menos evidenciar al lector, las trampas y cárceles del pensamiento.

2.1.2.- MEMORIA ARTIFICIAL: LAS HIPERREALIDADES CREADAS POR LA ESCRITURA

Constanza Ceresa, en su análisis de *Paseo Ahumada*, observa mecanismos hiperretóricos, a través de la yuxtaposición de múltiples formas de discursividad. A la vez vincula esta estrategia a la escritura situada; fenómeno que la crítica ha sindicado como parte esencial de la escritura poética de Lihn.

Si pensamos su escritura en términos de cartografía, podríamos decir que *Paseo Ahumada* captura el pulso del territorio a través del movimiento continuo de su trama retórica, pues en definitiva, para Lihn es la retórica la que organiza la sustancia imaginaria del orden social. En este mapeo una multiplicidad de voces –incluyendo jergas callejeras, titulares de prensa, lenguaje publicitario, discursos legales, dichos populares, referencias literarias y sermones religiosos y/o políticos– son articulados en un flujo teatral del habla (pp.161-162).

³⁵ Lihn en entrevista con Pablo Poblete señala: Sí, respeto las fronteras, pero paso de un lado a otro, como un mercader que trae cosas de aquí para allá, y creo que hay cosas que pueden ser transportables, que se pueden pasar, pero otras no. [...] Siento que eso es lo que hago; podría pensar en algún momento en considerar que soy un escritor y varios autores, por ejemplo, lo que pensaba Pessoa cuando creo sus heterónimos, las distintas personalidades de un escritor, pero quizá también sería una pretensión. ¿verdad? Para mí es igualmente fácil en un momento trabajar en una cantera u otra, eso depende de lo que quiera hacer (Lihn, cit. en Poblete, p. 130).

Para Lihn, el texto y sus mecanismos retóricos se ve confrontado a otras realidades textuales en una dinámica que opta por llamar hiperretórica. Enrique Lihn alude a Lautréamont y los *Cantos de Maldoror* como un libro paradigmático de esta técnica, que implica el uso de restos del lenguaje en un montaje o *bricolage*³⁶.

En la entrevista que concede a Luis A. Diez, Lihn expone el modo en que funciona *Batman en Chile*, a la cual denomina una ficción política "en la que se utilizan retazos, fragmentos de otros textos de la prensa actual. Es en suma como un montaje" (p. 95).

Como señalé al inicio de este capítulo, lo que Enrique Lihn busca por medio de su discurso literario es eliminar de la novela todo índice de realidad, no se preocupa en verdad de los personajes, la historia o el carácter sociológico de sus protagonistas, lo que le interesa es profundizar en los procesos críticos que se funden con la ficción. Estos mecanismos, cómo se expone en el capítulo de análisis, se van extremando desde su primera novela, hasta llegar a su máxima realización en *El arte de la palabra*.

Las novelas de Lihn se construyen a partir del principio de hiperrealidad y son textos que como he mostrado en el capítulo referido al estado del arte, surgen en una sociedad postindustrial chilena, intervenida por un régimen dictatorial que implanta un modelo económico de libre mercado y un capitalismo avasallador bajo los lineamientos de Milton Friedman.

Los Chicago Boys son enviados por el gobierno de Augusto Pinochet a educarse en materia de economía a Estados Unidos, y fueron los encargados de importar el modelo de sociedad comercial al país. Estas políticas son referidas bajo el nombre de "el milagro económico de Chile" (Holt et al, p. 293). Jean Baudrillard agrega que habitar el mundo postindustrial no significa vivir en el reino de las mentiras, todo lo contrario, el simulacro nos seduce con discursos que remiten a una utopía, a escenificaciones hiperbolizadas de lo real como la ciudad comercial, la utopía del modelo americano y en el caso de Chile, el considerarse los jaguares de Latinoamérica o los ingleses del continente.

Se trata de una producción enloquecida de lo real. Los modelos son realidades perfectas, controladas incluso en sus errores y fallos, pues estas verdades múltiples, pueden ser usadas incluso, para comunicar un mismo hecho o su contrario y justificarlo. Lihn explica cómo sus novelas remiten a "las propiedades teratológicas de un *locus horridus*, de un lugar inhabitable o solo habitable por las palabras que lo describen

³⁶ Jacques Derrida propone que todo discurso es bricoleur o bricolage, pues este concepto nos remite al lenguaje como método crítico. El filósofo francés desarrolla su noción de bricolage, a partir de los postulados de Claude Levi Strauss in *The Savage Mind* (1962). Levi Strauss explica los patrones de pensamiento, a través de una oposición, mientras el bricolage nos remite a la mente salvaje y a las narrativas mitológicas, que echan mano de un conocimiento heterogéneo y disperso preexistente, el ingeniero es la mente científica capaz de crear un sistema holístico permanente, además de herramientas y un método. Derrida discute la noción de "ingeniero" que Levi Strauss plantea como discurso científico absoluto, pues no es posible para nadie ser el origen de su propio discurso o construir la totalidad de su lenguaje, sintaxis y léxico. Derrida concluye que el ingeniero es un mito creado por el bricolage, una figura teológica y en esa medida, todo concepto que se considera finito está unido por un bricolage. Si se quiere profundizar en el tema, se recomienda la lectura de la conferencia "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines" pronunciada el 21 de octubre de 1966 en el Colegio Internacional de la Universidad Johns Hopkins en Baltimore, Estados Unidos y publicada en *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, p. 392.

(pues, al fin y al cabo, el lenguaje no es la vida y todas las lenguas son, en tal sentido lenguas muertas)” (Lihn, *Circo*, p. 592).

Esta concepción de la realidad, nos remite a la teoría del simulacro de Jean Baudrillard. Los simulacros son los signos de la hiperrealidad. Estos operan a través del principio de simulación. La simulación por su parte, es un modo que altera la forma en que se generan los procesos de significación, constitución y comunicación de lo real.

Jean Baudrillard en su conceptualización del simulacro, separa el término de su relación con la teoría de la mimesis, que buscaba en la imitación de la Naturaleza su fundamento: simulacro como una imagen a semejanza de una cosa. Para Jean Baudrillard en cambio: “el sistema queda flotando convertido en un gigantesco simulacro —no en algo irreal, sino en simulacro, es decir, no pudiendo trocarse por lo real pero dándose a cambio de sí mismo dentro de un circuito ininterrumpido donde la referencia no existe.” (Baudrillard, p. 17). La simulación y el simulacro se producen como un fenómeno postindustrial que se verifica cuando ya no hay un reflejo de una realidad profunda.

Debido a la industrialización, los objetos producidos en masa dejan de referir a un original o un referente unívoco. En lugar de remitir a una realidad externa, los signos se refieren entre ellos a partir de la duplicación y producción en serie. Esto hace que los objetos se generen según una lógica de mercancía, por tanto deja de haber una relación entre el signo y el referente, se rompe la relación con la llamada realidad.

La paradoja del mundo contemporáneo implica que el simulacro no es sólo la ausencia de lo real o su suplantación por el modelo, sino que la ausencia de realidad (verdad) conlleva una hiperbolización de lo real por el advenimiento de múltiples realidades artificiales y programadas (hiperrealidad): “lo real está desapareciendo, no es debido a su ausencia; es más, hay demasiada realidad. Y es este exceso de realidad lo que pone fin a la realidad” (Baudrillard, *Ilusión*, p. 57)

Las tres novelas de Lihn, realizan con el lenguaje una operación que resulta análoga a los mecanismos que el poder dispone en el mundo extraliterario, por medio de una retórica que instituye simulacros. Lihn nos dice en ese sentido:

Una cita de el o los lenguajes del poder (a sí mismos retóricos, vistosos y huecos), los cuales fundan la realidad en el voluntarismo performativo (no en lo que es sino en lo que es imperioso que sea, en lo que debe ser, a juicio del dictador de turno). La novela hace abuso de la prosopopeya, afectación de gravedad y pompa; figura literaria por la que se puede falsear el lenguaje de las cosas ausentes: en ausencia de los hechos, las palabras (Lihn, *Circo*, p.588).

En cuanto a la dimensión psicológica del procedimiento hiperretórico, Lihn remite a la teoría del habla vacía de Jacques Lacan. La cháchara “alude a la palabra, a veces torrencial, del paciente, que no puede decir nada en el orden de verdad que le concierne, acerca de lo que verdaderamente le ocurre; pues esa palabra vacía tiene la función de ocultar la trama y rondarlo, aludiendo constantemente a lo que en ella se oculta” (Lihn, *Circo*, p. 580).

En lo formal, la cháchara como habla vacía nos presenta una saturación del espacio y del signo que termina por generar una pérdida de sustancia, de realidad. Esto es explicado por Juan García Ponce, a través de la estética del vacío, que emerge como un correlato de lo abigarrado. En su libro *La aparición de lo invisible*, del año 1968, García Ponce habla del vacío a partir de la pintura de Gustav Klimt. El crítico mexicano entiende esta categoría estética como: “la aceptación de una decadencia” (p. 56).

En las novelas de Lihn, los discursos y las palabras se atiborran, la yuxtaposición da cuenta de una incontinencia de mensajes sin referente. La pretensión de representar el mundo, sólo logra generar un habla vacía e incontinente. García Ponce señala: “De tanto representar, las obras ya no dicen ni siquiera su propia representación sino que la niegan. Su abigarramiento impide la distinción y se convierte en sinónimo de lo plano. De tan tupido, el bosque termina por parecer un desierto” (*ibíd.*).

La orquesta de cristal y las otras dos novelas lihneas, pueden entenderse como recopilaciones de papeles o superposición de discursos que se autorrefieren. El chileno señala que el lenguaje es tan real como cualquier otra cosa, lo ve como un segundo cuerpo, por tanto decir lenguaje es implicarse en todas las relaciones que este tiene. Por eso la cháchara es crucial como máxima realización de las enfermedades que sufre el habla, pues en lugar de referirnos a las características propias de la realidad, surge este lenguaje vacío, de desintegración que se vale de imposturas y se esconde tras los disfraces no declarados. El *imago* como síntoma de una sociedad en ruinas. A esto quiero agregar lo que señala Pedro Lastra en su crítica a las novelas: "cuando se pasa de las palabras al referente, al abrir esa puerta no hay nada. Uno se encuentra en el desierto o en un sitio baldío" (cit. en Lihn, *Circo*, p. 592).

Las estructuras de conocimiento y de significación con las cuales convivimos, así como su proliferación, cambio y organización se instalan en la comunidad a través del arte, la política, la prensa, la ciencia y la religión. Cada uno de estos espacios de poder o campos culturales, comprenden una cantidad de detritus ideológico y convencionalismos que asumimos como divisas de identidad.

El artista en esa medida es también un agente creador de simulacros y la novela será un artilugio retórico, capaz de engendrar realidades artificiales que operan dentro de una hiperrealidad, saturada de múltiples versiones arbitrarias y mecánicas de lo que consideramos verdadero.

La pulsión que orienta las novelas de Lihn, tiene como problemática el condicionamiento de las representaciones y formas de comprender y comunicar el mundo, sobre todo cuando la comunicación ha sido secuestrada por una represión que se institucionaliza y se erige como garantía, ley, voz y guardia de lo que debemos entender por verdad.

En conversación con Marlene Gottlieb, Lihn añade: "he pretendido constituir en el lenguaje un *locus horridus* a partir de las condiciones del mismo (una de las cuales es su incompatibilidad con la vida, con la existencia), un sitio en que no se puede vivir, correlato lingüístico de la represión, como dices social, política, cultural y verbal" (Lihn, cit. en Gottlieb, p. 44).

En un primer desplazamiento de su escritura hiperretórica, Lihn busca enmascarar el mundo a través de eso que denomina “transposición de lo real a lo imaginario” (Lihn, cit. en Díaz, p. 53). Las tres novelas nos presentan hiperrealidades transhistóricas. En estos textos, tanto el espacio como el tiempo son simulacros, representaciones artificiales creadas por la palabra.

Una mención ineludible, en torno al abigarramiento y la hiperrealidad es François Rabelais. El autor de *Batman en Chile* no deja de invocarlo y destaca su carnavalesco e imaginativo lenguaje. Mijaíl Bajtín se refiere a la acentuación paródica-desenmascaradora de la mentira en Rabelais:

En Rabelais, cuya influencia ha sido muy grande en toda la prosa novelesca, y especialmente en la novela humorística, la actitud paródica hacia casi todas las formas de la palabra ideológica — filosófica, moral, científica, retórica, poética—, especialmente hacia las formas patéticas de ésta (para Rabelais siempre hay equivalencia entre patetismo y mentira), ha sido llevada con profundidad hasta la parodia del pensamiento lingüístico en general. (...) La verdad se restablece llevando la mentira al absurdo; pero ella misma no busca palabras, tiene miedo a enredarse en la palabra, a quedarse atascada en el patetismo verbal (Bajtín, *Teoría*, pp. 126-127).

Para Enrique Lihn, el francés da vida con las palabras a vicerrealidades o realidades meramente verbales, que son respuestas creativas a un periodo dominado por las falacias del poder. Lihn por su parte, emula el lenguaje uniforme y sus recubrimientos al reproducir los procesos que tiene la retórica del poder. La memoria artificial, que Gregory Ulmer caracteriza como un espacio para la rememoración y la reconstrucción del pasado, resulta en las novelas de Lihn un terreno para situar los mecanismos que le permiten mostrar la artificialidad de los procesos de significación, así como la transhistoricidad a la cual estamos sometidos. Los contenidos se reciclan y vuelven a poblar lo real a través del habla desfasada de los agentes que ponen en juego la retórica a su favor. Las novelas de Lihn reciclan los grandes discursos que han caído en desuso, para mostrar cómo repetimos constantemente la historia. Habitamos un vertedero plagado de retóricas y lenguas muertas.

2.1.3.- LA INVENTIO: PUESTA EN ESCENA

Hay que insistir en que Enrique Lihn no cree que la novela surja por inspiración y tampoco considera que esta sea un correlato documental, mimético y referencial del mundo extratextual. En el artículo "Entretelones técnicos de mis novelas" declara que su visión del arte es técnica, pues dice querer poner el acento en un proceso inteligible y consciente, que se traduzca en una literatura que se reconoce como tal, pues no oculta su carácter de artificio y no pretende ser depositaria de la realidad y menos, sostener una relación de analogía con la vida.

Enrique Lihn comparte con Gregory Ulmer una visión que integra el ejercicio creativo con la crítica literaria. Para el autor de *La pieza oscura*, estas dos dimensiones de la escritura se mixturán en lo que él entiende por discurso literario, por eso no es casual que denomine a sus textos paranoelas aludiendo al término paraliterario resaltado por Rosalind Krauss.

Si uno de los principios de la literatura modernista ha sido la creación de una obra que podría obligar a la reflexión sobre las condiciones de su propia construcción, que insistiría en la lectura como un acto crítico mucho más consciente, no es entonces sorprendente que el medio de una literatura posmodernista sea el texto crítico forjado en una forma paraliteraria (p. 40).

Su objetivo es dejar la palabra al desnudo y colocar al centro de sus novelas al lenguaje y los procedimientos de significación con sus respectivas aporías. El protagonista de sus novelas será la retórica hiperbolizada, un habla inflamada y las manipulaciones del verbalismo, que se utilizan para convencer acerca de algo que no existe o se usan para representar como real, algo que es totalmente verbal. Por eso la importancia del montaje, el *bricolage* y a la hiperretórica como suma de esos procedimientos: “el arte del collage demuestra ser una de las estrategias más eficaces para cuestionar todas las ilusiones de la representación” (Groupe μ , pp. 34-35).

En cuanto a Roland Barthes y la poscrítica, Lihn en diálogo con el poeta peruano Carlos Germán Belli se refiere a la tarea de pensar la literatura sin dejar al mismo tiempo de hacerla, al ejecutar una reflexión. Lihn señala que esa práctica no es frecuente en los setenta y ochenta en el medio literario hispanoamericano, pues no tuvimos la capacidad de crear un género que atienda a esa situación, sea una metaliteratura o una teoría literaria como género.

Lihn busca con sus novelas llevar a cabo esa práctica. La hiperretórica no sólo le permite invocar el detritus cultural del siglo XIX, sino también poner en ejecución, como ingrediente de su laboratorio, las teorías estructuralistas de la escuela de altos estudios de Francia. Para Enrique Lihn la literatura tiene que ver con la literatura, por ello la conceptualiza como la puesta en escena (un hacer crítico), a partir de una praxis teórica (un pensar). La novela es un efecto de lo real construido de manera arbitraria por el lenguaje, a través ciertas disposiciones retóricas. Lihn entiende sus novelas como el desencanto frente a la palabra, en cuya base está la palabrería.

Algo pues que sólo existe en el lenguaje -y toda la literatura- no tiene otro tipo de existencia -pero que desde ese "lugar que no hay" se correlaciona, en un plano extradocumental, con la historia: el eriazio hispanoamericano: tierra que solo existe a su vez, en las palabras "artísticas" o retóricas que intentaron o intentan darle forma cultural al subcontinente (Lihn, *Circo*, p. 592).

Tal como evidencia la cita, Lihn quiere con la novela cuestionar el estado de represión, encarnando los mecanismos retóricos del totalitarismo que tomó por asalto a Chile, pero también quiere dinamitar toda habla grandilocuente y retoricismo, que haya dado pie al bastardaje cultural en nuestros países, prolongando toda actitud desfasada y alienada desde los tiempos de la colonia hasta nuestros días. Eso que José Martí llamaba la biblioteca del “letrado artificial” (p. 33).

En las tres obras en análisis, el lenguaje asume las operaciones discursivas del totalitarismo y las pone en escena como una praxis del habla del poder. De modo autoconsciente señala: “La novelística en la que me he empeñado [...] postula la necesidad y la existencia de una literatura que es a la vez una teoría de la

literatura y una puesta en escena o la praxis de esa teoría, y entendiendo que teoría y práctica pueden combinarse en lugar de mezclarse” (Lihn, *Circo*, p. 570).

Hay un elemento crucial a destacar en esta cita. Enrique Lihn distingue en su obra un componente teórico que implica un pensar, esto quiere decir que en sus obras narrativas deja claro el rastro de su reflexión en torno a la semiótica, estética y el estructuralismo. El chileno de modo premeditado traduce estos saberes en un hacer crítico.

Enrique Lihn no es un teórico, pero sí es un creador autorreflexivo que busca entrecruzar sus ficciones, con su reflexión en torno al arte y los mecanismos que entraña la comunicación. Como señala Borys Groys en su libro *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, el arte contemporáneo debe ser analizado no en términos estéticos, sino más bien a partir de la poética, poniendo atención al productor y no sólo al consumidor, pues las obras de autores como Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich o Marcel Duchamp son obras autopoéticas que encarnan una subjetividad vaciada de todo contenido específico.

La tematización de la nada y de la negatividad en manos de la vanguardia no es, por lo tanto, un signo de su "nihilismo" ni una protesta contra la "anulación" de la vida en el capitalismo industrial. Es simplemente signo de un nuevo comienzo, de una *metanoia* que mueve al artista desde cierto interés por el mundo externo hacia la construcción autopoética de su propio Yo (Groys, p.16).

En el texto “Definición de un poeta” del año 1966, Enrique Lihn reivindica el derecho del escritor como conciencia artística, libre de obligaciones o compromisos sociopolíticos. En su ensayo, habla de autosuficiencia del fenómeno estético y repite el término laboratorio, que aparecerá en muchos de los textos en que pretende explicar el fenómeno literario y la escritura.

Enrique Lihn prioriza aprehender la realidad desde un dominio particular. Se refiere al lenguaje como materia prima que pasa por el filtro de una técnica personal, la que puede prescindir o al menos impugnar los límites de los viejos contenidos, las formas precedentes y los grandes relatos que nos van enclaustrando.

Al pensar la novela como laboratorio de estilo, técnica y mecanismo, Lihn ajusta las piezas para lograr determinados efectos artísticos, el más importante será: restituir a la palabra y a los discursos su carácter de artificio: “a condición de que abandone la pretensión de reflejar la realidad, uniformándola y asuma un disfraz declarado” (Lihn, *Circo*, p 482).

En la literatura representamos cosas que no están o como dice Jesús Camarero, respecto a la referencialidad, nos valemos de un: "mecanismo que regula la relación entre la lengua o la escritura y el mundo (sea éste real o imaginario)" (p. 28). A esta operativa, el filólogo y crítico español le añade la noción de estructura formal, como la manifestación de un pensar-decir que se verifica por medio de un texto y que implica la capacidad inteligente del ser humano, para organizar todo lo que un sujeto es capaz de expresar, imaginar y hacer con el lenguaje.

Lihn reconoce el carácter técnico de sus obras, y toma como ejemplo a Paul Valéry y a Vicente Huidobro. Su concepción de la escritura, es la de un oficio consciente, en el cual se produce un cruce entre *téchne* y teoría. Como dice Valéry: "la parte esencial de una poética debería consistir en el análisis comparado del mecanismo (es decir, de lo que se puede, por metáfora llamar así) del acto del escritor, y de las otras condiciones menos definidas que ese acto parece exigir" (p. 19-20).

El discurso literario de Lihn se constituye en un saber-hacer y un saber decir que tiene como constante una poética de lo abigarrado, del enmascarar y el desenmascarar. Como creador autorreflexivo, realiza en diversos textos de crítica, ejercicios autoexegéticos y se pregunta por los límites que la palabra tiene. En sus ensayos declara su vocación de agente transformador del lenguaje.

Enrique Lihn se introduce en esta discusión mediante sus novelas. Su objetivo es inmiscuirse en el problema de la representación y del signo y diseñar sus obras a partir de los recubrimientos y capas que la realidad toma, por medio de discursos que remiten a otros discursos. Lihn, a través de la voz de Gerardo de Pompier, escarba en los meandros de nuestra cultura y memoria fundacional. En su novela *El arte de la palabra* señala: "Bautizaron a Miranda con el nombre de ese personaje de "La Tempestad" de Shakespeare, la de la bellísima hija de Próspero el desposeído duque de Morán, símbolo de la ingenuidad y la pureza" (Lihn, *Arte*, p. 239).

Con esta sutil mención, el autor pone en juego un entramado de referencias, que nos lleva a confrontar múltiples niveles de representación: el Arielismo de Rodó, Ariel el espíritu (personaje shakesperiano) y el folclore pagano referido a espíritus y familiares de brujos.

Este tipo de caídas en abismo se producen a lo largo de sus novelas, con múltiples contenidos que se superponen de modo suplementario. La referencia y el nodo que Lihn establece con el *Ariel* y Shakespeare no es antojadizo, sino que como indica Gregory Ulmer en su teoría hiperretórica, provoca una rememoración del pasado y una proyección a futuro, siendo un hallazgo que se amplía a partir de una inscripción en su texto. La obra genera una extensa red de interacción entre vasos comunicantes, lo cual complejiza una interpretación unívoca de la región imaginaria que sirve de asiento a su última novela.

La lectura de Miranda como región insular y su dictadura, nos vincula con las crónicas de viaje, la utopía de Tomás Moro y las distopías de Orwell (Oceanía) y también con Franz Kafka por el humor de situaciones intolerables. El *locus horridus* es un lugar inexpugnable, rodeado de condiciones arbitrarias impuestas por un poder absoluto. Miranda, como muestra de la *inventio* hiperretórica de Lihn, remite en última instancia a los documentos fundacionales que buscaron pensar la identidad americana naciente, tras la caída de la Monarquía Española. En otro momento de la novela nos indica sobre la región, creemos que su nombre se debe a los franceses, lo cual fija otro vaso comunicante con Rodó y lo que éste llamó nuestra herencia grecolatina. Legado que Domingo Faustino Sarmiento calificó como el discurso de las alturas.

De este modo, Lihn provoca por medio de la hiperretórica una revisión soterrada al bastardaje cultural y al mismo tiempo pone en escena el transhistoricismo, a través de su personaje “el Protector”. Este líder, es más que una ficcionalización del prototipo de dictador y caudillo americano, se trata de una alegoría que remite a la escritura derridiana. Enrique Lihn, como parte de su proclividad a combinar crítica y arte, acoge las reflexiones del francés en torno al signo.

La novela nos dice que el dictador preserva su cargo gracias al móvil estatismo. Esta paradoja nos permite pensar en el signo literario como una ausencia que va a remitir a otro signo, que lo suple en su centro, en un juego de sustituciones infinitas dentro de un conjunto finito. “El Protector” encarna un rol transitivo en el poder, pues el lugar que ocupa en el texto es indefinido. Su origen se confunde con el de su padre y su abuelo hasta el principio de los tiempos. Al igual que el signo, el dictador no tiene origen y su centro, el gobierno al cual representa, está vacío y sólo cambia de nominación y discursos accesorios para validarse, ya que pasa de monarca a presidente republicano en una suplementariedad perpetua.

Con puestas en escena de este tipo, Enrique Lihn procura desbordar el habla y atiborrar su discurso narrativo con múltiples referencias que se suceden sin control, para demostrar que la única realidad que nos queda, luego de arrastrar toda la comunicación hacia la palabrería, es la palabra como artificio. La intención de estas novelas es mostrar que lo único posible y real, es lo que decimos de las cosas desplazándolas. Podemos remitirnos a lo que Maurice Blanchot señala en *El espacio literario*: “como imagen, como palabra y como ritmo indica la proximidad amenazante de un afuera vago y vacío, existencia neutra, nula, sin límite, sórdida ausencia, asfixiante condensación donde, sin cesar, el ser se perpetúa en forma de nada” (p. 217).

En síntesis, las novelas de Enrique Lihn son pensadas como ejercicios metalingüísticos que ponen en evidencia el choque entre la estructura del significado y la estructura del objeto, en otras palabras, estos textos exponen cómo los juegos de la imaginación y las representaciones mentales del mundo, las hacemos de manera convencional y automática.

2.1.4- EL *IMAGO* ALEGORIA DEL HORROR VACUI

La alegoría podemos entenderla como la habilidad para conectar cosas disimiles, de manera que el público puede adquirir nuevas comprensiones y conocimientos. Walter Benjamin es quien mejor comprendió la imaginación alegórica y la puso en ejecución a través de los sistemas de citas como un fotomontaje: “un mediador anticuado entre dos sistemas de archivos diferentes” (p. 62).

Gregory Ulmer señala a propósito de la poscrítica, cómo Walter Benjamin confronta el problema de la representación abandonando el libro convencional por un tipo de ensayo digresivo en que se yuxtaponen fragmentos tomados de distintos niveles del mundo contemporáneo. Este principio alegórico comprende el estilo del ensayo como un arte de la interrupción, el cual se vale de la reproducción de citas para mostrar las

contradicciones del presente. La misma fragmentación del texto y el collage como estrategia son representaciones de la ruina de la civilización, la ruptura y la desintegración del mundo moderno.

En el caso de Lihn, sus novelas con estructura en espiral, así como el enmascaramiento de los centros vacíos son alegorías del horror al vacío y la cháchara que maquilla la inanidad tras los discursos del poder. Lihn señala: “De manera que este lugar y estas máscaras, estas figuras, son como una alegoría de la situación de la literatura en varios planos: la impotencia de la literatura, la literatura como discurso incoherente, las formas del servicio de la literatura como encubrimiento in fraganti de transmisión ideológica o de componendas” (cit. en Coddou, p. 167). En cuanto a la escritura alegórica, el montaje y la fragmentación, el destacado ensayista chileno Martín Cerda, conceptualiza el método del ensayo y la alegoría parafraseando a Roland Barthes.

La zona de validez de todo escrito que, como el ensayo, no pretende hoy “ex-poner” una visión o un saber total (y muchas veces “totalitario”), sino introducir una mirada discontinua en un mundo que, en lo más sustantivo, se oculta o se enmascara con diferentes ropajes y lenguajes “totales” monolíticos y opresivos. Por eso justamente en su penetrante libro autobiográfico, Roland Barthes podía anotar: Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me exployo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué? (1982: 13).

En un texto inédito de 1983 titulado “Disfraz versus uniforme”, rescatado por Germán Marín en *El circo en llamas*, Lihn explica los dos procesos que comprenden lo abigarrado (el enmascaramiento y el desenmascarar), a través de una analogía que nos muestra cómo los gobernantes, por medio de sus discursos, las fuerzas policiales y los grupos de inteligencia de la dictadura han promovido la uniformidad social y han edificado una comunidad estratificada en grados y roles.

Los ciudadanos emulando la actitud de los que encabezan “la fauna” (Lihn, *Circo*, p. 481), terminan por aceptar el uniforme y determinan así su conducta. Para Lihn, el mimetismo opera como una estrategia de supervivencia. Lo importante de esta reflexión, para mi análisis, se encuentra en la noción de “*imago*” (Lihn, *Circo*, p. 481), palabra que Lihn destaca en su texto, a propósito de la imagen que se proyecta con el uniforme.

Este acto de ocultar el vacío³⁷ es propio de lo abigarrado, por tanto remite a una ausencia. El disfraz proyecta a un fantasma, una realidad espectral hecha de signos que se yuxtaponen. El uniforme, entonces, maquilla una realidad espectral encubriéndola. El autor agrega: “Existe un lenguaje chato, uniforme e irreal, que se encarga de disfrazar o camuflar los hechos, adulterar ciertas formas de razonamiento y hacer que parezca ser lo que no es. El lenguaje de los editoriales y las declaraciones a la prensa” (Lihn, *Circo*, p. 481).

La construcción de esta imagen artificial o fantasmática oculta nuestras carencias a todo nivel, desde aquel que viste de gala para probar su idoneidad y prestigio como líder, hasta el que oculta su mendicidad

³⁷ Para entender mejor la poética de lo abigarrado y sus relaciones con el barroco, remitirse al segundo capítulo de la tesis, al apartado titulado: “Enrique Lihn y la poética de lo abigarrado frente al neobarroco”.

y la camufla ante los demás, para encajar en un modelo arribista. Enrique Lihn concluye que el problema de esta situación está en que el uniforme se torna un disfraz no declarado, ya que se pierde consciencia de lo artificial de esos moldes que determinan la identidad y voz de los sujetos.

El *imago* o fantasma es una noción que atraviesa toda la propuesta literaria de Enrique Lihn y se relaciona con el lenguaje y la representación. El fantasma ha sido profusamente analizado en la poesía del autor y vinculado a la zona muda, concepto presente en su libro *Diario de muerte* y que el crítico Jorge Polanco Salinas aborda en el libro *La zona muda: una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn* (2004).

En su rol de crítico, Lihn define la zona muda como un tipo de hoyo negro al cual la palabra en general es arrastrada, evidenciando su carácter artificial y precario para representar algo tan inminente y abrumador como la propia muerte. Estos dos conceptos, tanto la zona muda como el fantasma, comprenden la ilusión de poder representar, a través el lenguaje, la memoria, los espacios recorridos, las personas y los momentos de la infancia. Semanas antes de su fallecimiento, Enrique Lihn en diálogo con Rodrigo Cánovas, Roberto Merino, Guadalupe Santa Cruz y Miguel Vicuña ratifica la noción de fantasma en su escritura:

O sea, para mí la poesía es una relación anómala con la realidad, que pone primeramente en tela de juicio esta categoría. Porque es una relación particular, específica con un lugar determinado, con todo como si estuviera ahí. Pero de ese lugar tú te vas a ir, porque ése ha sido el destino de mi viaje, en ese lugar tú no estuviste y sabes que años atrás ese lugar era otro y todo lo que había allí ya no existe. Entonces, es un espacio del fantasma elevado al cubo, que produce un tipo de excitación... Es lo más cerca, yo creo, bueno, de una experiencia de la muerte (Cánovas, et al, p. 6).

Valeria De los Ríos en su libro *Fantasmas Artificiales* se aboca a la producción intermedial de Enrique Lihn. Su texto destaca la noción de fantasma en relación a la fotografía y el cine, por encima de otras concepciones teóricas que estudian el nexos entre imagen y objeto representado como mimesis, código e índice. En el libro de Valeria De los Ríos se analizan numerosos ejemplos que la autora recoge de los proyectos fílmicos de Lihn: *Adiós a Tarzán* y *La cena última*, acciones de arte como el *Quebrantahuesos* o *Lihn & Pompiér*, además de textos híbridos y poemas que abordan lo visual, tanto a nivel temático como retórico. El objetivo es mostrar cómo el autor de *Diario de muerte*, construye una particular forma de pensar la memoria. Para Enrique Lihn, la fotografía así como el lenguaje literario, establecen un contacto con los referentes, pero no de modo mimético, sino que mientras la memoria es reescrita, se altera la percepción del tiempo y lo acaecido.

Para Valeria De los Ríos la noción de fantasma es un “territorio potencial” (p. 55), para explorar la poética de Lihn, pues esta alegoría nos permite pensar el modo en que el pasado reaparece en el presente y cómo hay entre el signo y su referente un elemento espectral, un elemento diferido y ausente que torna artificial la comunicación. Aquello de lo que se habla ya no está, aquello que se dice nunca estuvo o fue cómo lo pensamos y sólo quedan remanentes que remiten a nuevas formas fantasmáticas de distorsionar y alejarnos de la pretendida realidad.

Esto es algo que constantemente Lihn destaca, a propósito de los simulacros y efectos de lo real que el arte produce: "el país extranjero es la infancia; el visitante, la memoria; y donde de estos electrodos brota, en el lenguaje, la fantasmagoría que se refleja en él; pues el lenguaje es, también, un fantasma, y, el poema, una materialización" (Lihn, *Circo*, p. 411). Esto lo podemos extender a su narrativa, que busca fantasmal e imaginariamente ser una representación de las falsedades de un poder absoluto, que con su habla e ideologías, diseña y viste la realidad a su gusto.

Lo interesante de esta mirada es que abarca toda la producción del autor, desde los primeros textos de *Nada se escurre* y *La pieza oscura* hasta su libro póstumo *Diario de Muerte*. Enrique Lihn en *La pieza oscura* dice de manera precoz: "Nada es bastante real para un fantasma" (p. 17). Claudio Guerrero en "La infancia como espacio fantasmal en la poesía de Enrique Lihn", muestra cómo el lenguaje poético de Lihn es un intento desgarrador por volver a nombrar, por revivir el pasado a la par que lo vamos construyendo de forma parcial. Se trata de vestir la ausencia con ropajes que el lenguaje nos permite. De la infancia y el pasado sólo tenemos lo que la palabra nos ha permitido contar y contarnos. Del mismo modo la realidad es una recreación fantasmal, una imagen revestida y corporizada por la retórica. Como ya señalé, lo que preocupa a Lihn es quién domina ese lenguaje en un estado censor.

El crítico Jorge Monteleone en el texto "El fantasma de un nombre: sobre *Diario de muerte* de Enrique Lihn" construye una lectura del *imago* o fantasma, en el otro extremo de nuestro devenir como sujetos. En lugar de la infancia, el fantasma dialoga con la muerte. El crítico evidencia cómo el autor chileno lleva el lenguaje y la representación de la realidad a su máxima tensión, al confrontar su propia finitud. La escritura ante semejante desafío revela su carácter de artificio, de disfraz: "la poesía transforma al Yo en el fantasma de un nombre. Todo se vacía de sí: el sujeto del poema, en esa experiencia de vacuidad, revela su verdadero estado fantasmal, casi neutro. Y la escritura y el lenguaje revelan, asimismo, su condición de simulacros" (Monteleone, p. 222).

Podemos captar en la cita elementos clave, para mi lectura de la narrativa lihneana. Por una parte está la noción de simulacro en relación al lenguaje y en segunda instancia el recubrimiento de un vacío, gracias a una imagen espectral. Los múltiples disfraces ideológicos que se yuxtaponen, sin concierto ni armonía, son ropajes a los cuales nos remitimos en busca de verdad, sin embargo, situaciones límites como la muerte o la confrontación de un estado perpetuo de muerte, como una dictadura que nos confronta con el silencio y la represión, evidencia la vacuidad e imposturas del lenguaje que puede ser apropiado y manipulado debido a su condición de artificio.

El *horror vacui* de la dictadura muestra el predominio de la voz del censor de turno. El mecanismo de supervivencia que Lihn advierte, para confrontar el vacío que deja la represión, es asumir el disfraz del poderoso como moneda de cambio. El lenguaje se presenta en estas novelas como un disfraz declarado, un fantasma artificial que emana como respuesta ante la uniformidad del discurso represor. Rodrigo Cánovas

en su lectura de *El arte de la palabra* indica: "El drama cultural que aquí se nos presenta es el de un cuerpo (vacío) habitado por un fantasma (que no le pertenece)" (p. 41).

La sociedad olvida que el recubrimiento es mera retórica y un constructo sustentado en el arte de la cháchara, por tanto el uniformado deja de reconocer la existencia del vacío que hay debajo de todo ropaje ideológico. El traje aglutina lo que impone la moda, el modelo económico, la ciencia como rectora del progreso, los productos de la llamada cultura del espectáculo, los dogmas de la religión.

Los discursos van adquiriendo corporeidad y terminan por dar sustento a la real. De esta manera se edifica una identidad a la medida de la época y su régimen. Frente a esta condición, Enrique Lihn propone otro tipo de disfraz, el declarado de manera consciente. Este traje rompe con la cotidianidad y desacraliza los emblemas, dando rienda suelta a la imaginación. El disfraz declarado es definido en "Disfraz versus uniforme", como una reacción posible que tienen los oprimidos. El disfraz declarado es un modo de poner al lenguaje y las retóricas en crisis.

La obra de arte sirve como mecanismo y se produce la función poética que Lihn atribuye a sus textos narrativos: lo abigarrado como ejercicio de enmascaramiento, a través del lenguaje y la escritura como artificio que promueve el desenmascaramiento humorístico del vacío. Gracias a la impostura de simulacros retóricos, como los que realiza Gerard de Pompier, Lihn crea en las novelas un *imago* o disfraz declarado que utiliza, para parodiar al dictador y a todo relato represivo que se pretende inscribir como centro de una comunidad.

Las novelas lihneanas y su última producción artística, se revelan como ejercicios metatextuales y alegóricos del *horror vacui*, en la medida que sus textos y acciones de arte, funcionan como una: "opción táctica, la de incorporar al texto la censura, eludiéndola: la producción del contexto de un texto que pueda decirlo casi todo, sin aludir a casi nada, en el cual, elusión, alusión e ilusión (de ilusionismo) se identifican" (Lihn, *Circo*, p. 590).

La inteligencia de estas obras radica en la posibilidad que tiene el autor, para producir una obra acerca de la dictadura a vista y paciencia de los organismos represores, que no logran entender los procedimientos con que la obra se estructura. Por eso el carácter elusivo y a la vez alusivo. Las estrategias comunicativas que Enrique Lihn despliega, son las mismas que el poder utiliza para deformar la realidad con sus disfraces. La novela se erige como acción contraliteraria y también como un artefacto que descompone los límites de la realidad y sus mecanismos de representación.

2.2.- KITSCH

En el discurso literario de Enrique Lihn, no podemos ignorar el *kitsch* como un factor crucial en la ruptura que hace del marco tradicional de belleza y armonía. El *kitsch* se yuxtapone como elemento formativo de la

voz narrativa y las atmósferas que el chileno edifica. Acorde a Matei Calinescu, el *kitsch* es promovido por una cultura del espectáculo:

La relación entre el *kitsch* (cuya dependencia de la moda y el rápido desuso lo convierte en la principal forma de «arte» de consumo) y el desarrollo económico es tan estrecho que se puede decir que la presencia de lo *kitsch* en países del «segundo» o «tercer» mundo es un signo indiscutible de «modernización» (p. 222).

Lo dicho por Calinescu, nos permite pensar en un cuadro de época que afecta directamente al espectador de la obra de arte y la recepción que los sujetos realizan, a partir de una sensibilidad atravesada por la comercialización del arte. En esto hay que considerar también un cambio gradual que ha operado en el status del artista, en relación a siglos pasados, pues queda superada la figura del mecenas eclesiástico o del creador vinculado a los poderes autocráticos. El artista ya no está obligado a presentar únicamente los contenidos provistos por los intereses del poder político y la iglesia.

A contar del siglo XX, el artista se rige por leyes de mercado y se le solicita que aborde temas de interés público. En la actualidad, el público democrático quiere encontrar en el arte las representaciones de asuntos, temas, controversias políticas y aspiraciones sociales que guardan relación con su vida cotidiana. En el caso de las novelas de Enrique Lihn, estas se confrontan al gusto ciudadano en Chile, intervenido por el control del censor. Por tanto el *kitsch* se verá reflejado en las novelas, tanto en contenido como en la estructura discursiva y desde luego, afectará el plano de difusión de sus proyectos.

En sus novelas se complejiza la interacción con el gran público. *Batman en Chile*, *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*, se valen del *kitsch*, pero también lo impugnan y sabotean, pues estas obras funcionan enmascarando una profunda crítica a los totalitarismos que sufre un país, atravesado por la censura y la autocensura con que actuaban sobre todo los intelectuales.

La narrativa de Lihn expone situaciones intolerables y se construye como una estrategia de disenso, que busca evadir un ambiente de censura y control de los discursos. Como dice Filebo: “Enrique Lihn se consagra a un examen de laboratorio de los supuestos sociales, políticos y estéticos de nuestra época. Sus conclusiones no se traducen en panfletos ni proclamas” (cit. en *Circo*, p. 575).

A través del *kitsch*, como estrategia textual, Lihn se apropia del lenguaje y los formatos que deja el detritus de los *mass media*. Sus novelas son hiperrealidades, transponen al texto los espacios de control que operan en el día a día, a través de una arquitectura fastuosa: la televisión y las revistas de moda con sus personajes de farándula prefabricados y prácticas ligadas al circo, por la producción masiva de eventos que generan una percepción falsa de acceso a la cultura.

Esta pseudo-cultura o cultura oficial está diseñada para generar un ostracismo mental controlado por el régimen y sus agentes. Lihn vincula estas manifestaciones a un gusto que denomina retrógrado.

Es como una especie de kitsch oficial. Eso es muy visible en la ciudad misma a través de todas las intervenciones que han hecho de tipo escultórico o arquitectónico. Es un arte de la decoración, de la ornamentación kitsch (mal gusto del arte imitativo o arte “enfermo”). [...] Lo que se ha puesto en los

escenarios es el gusto de las medianías y de las capas medias, que es el gusto kitsch, a través de todo tipo de aberraciones arquitectónicas y de ese orden (Lihn, cit. en Miranda, p. 4).

En *Cinco caras de la modernidad* Matei Calinescu explica que el término *kitsch* surge en las artes plásticas entre comerciantes y pintores de 1860 y 1870 en Munich para designar obras baratas. El término procede de la expresión alemana "etwas verkitschen" (vender barato). Tomas Kulka en *El kitsch* señala que también podría derivar del término inglés *sketch* (boceto). Lo peyorativo ha acompañado al concepto desde su origen. En nuestra lengua, la aproximación correcta sería cursi, arte de mala calidad, indecente, carente de valor.

Reemplazando la realidad histórica o contemporánea por clichés, el kitsch claramente medra con algunas necesidades emocionales que generalmente están asociadas con la cosmovisión romántica. Sustancialmente, podemos considerar el kitsch como una forma trillada de romanticismo (Calinescu, pp. 239-240).

Al kitsch se le asigna una carga negativa que lo vincula con la repetición, lo fútil y trivial, en otras palabras el pseudoarte. Enrique Lihn en el año 1984 escribe en la revista *Cauce* un texto denominado "El seudo arte de la seudo cultura" en el cual caracteriza la estética que predomina dentro del arte oficial, durante los años de dictadura en Chile (1973 a 1990).

Lihn, en ese texto, habla de un proceso regresivo de aculturación. El *kitsch* durante los años de gobierno de Pinochet entra a dominar todas las esferas del arte y la vida pública. Las condiciones de producción y difusión de las obras artísticas en Chile, no sólo las literarias, fueron de censura, marginación, autocensura y proselitismo, lo cual terminó por acrecentar la brecha entre la población y el arte.

El vacío que se produce en el campo cultural es llenado con divertimentos destinados a crear una masa acrítica. Lihn señala en sus crónicas, que algunos de estos mecanismos claramente eran propiciados por el gobierno. Simulacros como el Festival de Viña del Mar, el auge de la ciudad comercial en Santiago y el vidente de Villa Alemana³⁸ son provocados, mientras que otros surgieron de manera espontánea debido a la sociosis³⁹ creciente y la configuración de un espacio de socialización dominado por las industrias del espectáculo. Enrique Lihn expone:

³⁸ El poemario *Paseo Ahumada* (1983) dialoga con las anti utopías que las novelas de Lihn edifican. En el caso de este poemario, Lihn se sitúa en un espacio referencial y emblemático del centro de la capital chilena y lo usa como un microcosmos para trabajar imágenes, que den cuenta de las condiciones sociales de la época. Enrique Lihn interroga el concepto de ciudadanía y los límites de la marginación social. El gran paseo urbano, inaugurado en el año 1977 da inicio a la ciudad comercial y al plan milagroso de levantamiento económico propuesto por la dictadura. *La aparición de la virgen* (1987), último libro publicado en vida por Lihn, está abiertamente inspirado por el caso del vidente de Villa Alemana, Miguel Ángel Poblete y su rol como símbolo de la época y cortina de humo del régimen militar. Este simulacro opera haciendo uso de la ocurrencia de un supuesto milagro. Poblete se supone mantenía contacto con la Virgen María en el cerro El Membrillar, zona ubicada en las afueras de Valparaíso. Estas visiones marianas convocaron a miles de feligreses que acudieron entre 1983 y 1988 a presenciar los éxtasis místicos de Poblete. El adolescente lloraba sangre y recitaba en un idioma desconocido, atribuido como un mensaje divino, consejos que la Virgen María supuestamente enviaba a los católicos, en torno a la situación política y social de Chile. "La crítica de Lihn al neoliberalismo es posiblemente una de las primeras respuestas poéticas en la poesía chilena a la imposición de un régimen económico cuyas consecuencias sufrieron los sectores más frágiles de la sociedad" (Galindo, *Metáforas*, p. 179).

³⁹ Lihn denomina al comportamiento de neurosis colectivo que se vivía en Chile, producto de la violencia del régimen militar y su intervención en las relaciones interpersonales: sociosis, y lo caracteriza como una paranoia construida a partir del miedo. Para más información, confróntese Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Santiago: Lom, 1997, p.578.

Lo que la dictadura militar ha auspiciado en un supuesto campo cultural o lo que ha surgido como efectos de aquella, a partir del “frío mundo de los negocios”- el arte como negocio, el arte y la industria- si no es basura artística declarada tiene mucho de *bluff* y ya se empieza a percibir como una producción inflacionaria, políticamente sospechosa (Lihn, *seudo*, p.38).

Para Lihn, el *kitsch* es un mecanismo apropiado por el poder y una estrategia desplegada, para condicionar a las masas en su pensamiento político. Se trata de una retórica que apela a convencionalismos. En este escenario, el arte que predomina se encuentra atravesado por la espectacularización y fastuosidad.

El abuso de la palabra arte para publicitar esta "basura artística" afianza una relación equivocada de la gente con el arte, desactivando esta palabra, privándola de su legítimo significado. El arte, al menos el moderno y contemporáneo, es, dentro de su especificidad y con ella, una crítica de lo que el orden establecido impone como la realidad. En tal sentido, el arte es político (generalmente no partidista) (Lihn, *seudo*, p.38).

La preocupación de Enrique Lihn por las condiciones de censura, las formas de producción artística, el arte comprometido y panfletario, el espectáculo y la cultura basura, además del rol que toca al intelectual, termina por modificar de manera radical su obra. Si observamos sus tres novelas, desde la propuesta que vengo sosteniendo, estas componen una trilogía sobre las perversiones del poder y su retórica. Estas novelas se valdrán de la atmósfera de silenciamiento, persecución y claustrofobia, además cada una de ellas se ubica en límites temporales específicos, dentro del siglo XX, cubriendo décadas que revelan el predominio de una forma particular de *kitsch*.

La orquesta de cristal nos muestra el panorama de la Europa de comienzos de siglo, hasta el periodo de entreguerras. Los artistas americanos que habitan la novela, son modernistas que emulan el estilo de José Enrique Rodó, Rubén Darío y Domingo Faustino Sarmiento. Esta novela cubre el fin del siglo XIX y se extiende hasta mediados de la década del cuarenta, mostrando la ocupación nazi de Francia. La obra expone el tránsito que va a operar en el cruce de siglos.

El esplendor modernista e ilustrado de la novela, se aprecia en la fastuosa Casa de los cuatro vientos y la empresa imposible de Charles Royce, al dar vida al máximo espectáculo: *The Cristal Orchestra* y su sinfonía. Esta empresa, recargada de estilos disonantes y fastuosidad propia del *kitsch* ornamental, será depuesta por el horror del Holocausto. *La orquesta de cristal* tiene como eje, los discursos de validación del poder y la manipulación de la prensa, que busca encubrir los ajusticiamientos y la tortura. En relación a estos vasos comunicantes entre show y maldad, Gilles Lipovetsky señala: “Detrás del mundo perfecto del tornasol, el glamour, el oropel, el show-bussiness, surge la muerte, la desdicha individual y social, la insignificancia, los cataclismos, el desamparo, la crítica social del Occidente consumista. El idílico rosa caramelo puede aparecer sobre un fondo del caos, de catástrofe, de devastación” (p. 131).

Lihn reflexiona en torno a los mecanismos de silenciamiento, pues son parte integral de la vacuidad que caracteriza al lenguaje del poder. Su novela expone a una sociedad del espectáculo que maquilla la violencia y la segregación. Tras la fachada de progreso económico, grandes logros arquitectónicos, estadísticas macroeconómicas e índices internacionales que construyen una imagen país, subyace el horror. Las industrias del arte y el entretenimiento contribuyen a la edificación del simulacro y una cultura evasiva.

En cuanto a los intelectuales y su rol en este contexto, Lihn los caracteriza en sus novelas como voces autorizadas que dicen una cosa por otra. Este clima se complementa con el lenguaje que el chileno llama del anti poder: voces que sin autoridad dicen mucho, cuando en realidad se habla sin sentido y de nada.

Es una forma de abordar el tema de la represión en el contexto de lo imaginario, lo cual permite eludir la censura. (...) La novela estudia la palabra como modo de crear realidades sustitutivas que sólo existen en el lenguaje. En ese sentido, es una proposición a la inautenticidad general de la palabra del poder (que dice una cosa por otra) y la palabra del anti poder (que no dice nada) (Lihn, cit. en Gómez, p. 6).

Batman en Chile nos sitúa ante el sueño americano, en el periodo de los setenta, dando cuenta del intervencionismo del "Gran Vecino" (Lihn, *Batman*, p. 7), a través de la colonización cultural. El cómic será el elemento que toma como base el autor. Este producto de consumo, propio de la industria del entretenimiento norteamericano, servirá a Enrique Lihn para explorar la paranoia de los intelectuales, tanto de derecha e izquierda en el marco de la Guerra Fría.

El *kitsch* en esta novela, apunta a generar en los lectores un sentimiento de extrañeza colindante con la asfixia que provoca la ornamentación y floritura excesiva de la prosa y sus descripciones afectadas. La hiperretórica es complementaria al *kitsch* y contribuye a dar forma a la atmósfera enrarecida del texto. Un elemento clave, como se ve en el análisis de la novela, es la apropiación de contenidos convencionales que apelan a una memoria emocional, lo cual Lihn aprovecha al usar a Batman en calidad de producto de consumo de masas.

De acuerdo a lo que Abraham Moles plantea en *El Kitsch: el arte de la felicidad*⁴⁰, en la etapa ligada a la sociedad de consumo, el motor estriba en el placer de comprar y buscar una inmediatez de confort. Esta práctica consiste en atiborrarse de chucherías y terminará por convertirse en el *kitsch* del entretenimiento, centrado en la publicidad, el video clip, el turismo y las atracciones, pasando de la preponderancia de lo material a prestigiar los momentos y experiencias.

Por su parte, Gilles Lipovetsky en *La estetización del mundo*, se refiere al *kitsch* señalándolo como un mosaico abigarrado, cuyo sello particular es la "suntuosidad decorativa y merengada, una réplica a las tendencias estrictas y rigurosas que afirmaban la armonía y el equilibrio" (p. 130). En la novela *Batman en Chile*, esto lo vemos representado por Mincho y Oliva y su palacete de aristócratas venidos a menos.

⁴⁰ Cf., Moles, Abraham. *El Kitsch: el arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós, 1990, pp. 85-100.

Finalmente, *El arte de la palabra* es una lectura al oficialismo intelectual y una revisión del artista como agente al servicio del gobierno. Chile durante la dictadura era un país contaminado por simulacros y odas al mal gusto, en el cual desfilaban artistas decorativos, condescendientes con el poder, monigotes y agentes culturales así como una crítica acostumbrada a pontificar desde el lugar seguro y cómodo de la prensa oficial. El medio conservador que tuvo el monopolio de la verdad durante esos años en Chile, es el suplemento *Artes y Letras del Mercurio*. Este medio se rige bajo el modelo de Alone e Ignacio Valente⁴¹. La narrativa de Lihn fue abiertamente condenada por esa crítica.

[...] Una publicación como *El arte de la palabra*, que está lanzada en Barcelona (Pomaire) no la trajeron porque la encontraron muy difícil, y porque Lafourcade y el cura Valente dijeron dos frases respectivamente, ninguneadoras de la novela, entonces eso yo creo contribuyó, porque aquí es muy importante lo que dicen los críticos o criticastrós, por la influencia que tienen sobre el público comprador. Yo creo que es una gran influencia, porque la gente que compra es gente de clase media, gente de la burguesía que no tiene la más remota idea de lo que es la literatura, se guían por lo que dicen los diarios, por lo que dice *El Mercurio* (Lihn, cit. en Equipo Huelén, p. 21).

La visión que Enrique Lihn tiene con respecto al campo cultural, forma parte de la crítica que Pompier desarrolla en la ficción, al impugnar a las cofradías de autores. Esta mirada guarda relación con la aseveración que hace Frank Wedekind en una nota que acompaña a su obra teatral *Kitsch*: "lo, *kitsch* es la forma contemporánea de lo gótico, rococó, barroco" (p.210).

El comentario de Wedekind es la primera manifestación del nexo que se establecerá entre la modernidad y el *kitsch*. A partir de esta afirmación podemos proyectar el rol que tendrá el artista en los siglos venideros y pensar, cómo ciertas formas convencionales del arte se van a comunicar con un público al que se busca halagar a cualquier precio. Abraham Moles propone la permanente presencia del *kitsch* dentro de la cultura y lo vincula a múltiples expresiones culturales, debido a que se trata de un fenómeno social universal, pues en todo arte hay cierta necesidad de generar placer en el público, sin embargo, destaca que su preminencia en ciertos momentos de la historia es mayor e irá ligada a movimientos económicos y sociológicos que lo exaltan:

Aunque el *kitsch* es eterno tiene, sin embargo, sus períodos de prosperidad relacionados, entre otras cosas, con una situación social, con el acceso a la abundancia: el mal gusto es entonces la etapa previa al buen gusto y se realiza mediante la imitación de los Olímpicos, con un deseo de promoción estética que se detiene a mitad de camino. (...) El *Kitsch* se muestra vigoroso durante la promoción de la cultura burguesa, en el momento en que esta cultura asume el carácter de opulenta, es decir, de exceso de los medios respecto de las necesidades, por lo tanto de una gratuidad limitada, y en cierto momento de ésta, cuando la burguesía impone sus normas a la producción artística (Moles, p. 10).

⁴¹ Para profundizar en torno a la polémica relación entre el crítico oficial de la dictadura Ignacio Valente, primo de Enrique Lihn, se recomienda leer la entrevista que Andrés Florit hace a Oscar Hann titulada "'Enrique Lihn no era un poeta maldito", publicada en *Alpha*, Núm. 36 el 2013. También revisar el breve opúsculo *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois* editado por Enrique Lihn en ediciones Camaleón 1983 y el texto Lihn v/s Valente de Andrés Gómez Bravo que relata cuando el crítico quiso dar la extremaunción al poeta. Este texto puede encontrarse en: <https://poetaenriquelihnh.com/2009/06/lihn-vs-valente-cuando-el-critico-quiso.html>

Tomas Kulka explica que es propio del *kitsch* generar sentimientos e ideas convencionales dentro de la sociedad, a través de múltiples formatos y soportes y que una obra ligada a esta estética del mal gusto privilegiará la entrega de un mensaje directo al público, a fin de complacer. El *kitsch* es un fenómeno social ligado a la industria y a la reproducción en serie, es mutable acorde a la época, pero es permanente en su intención de halagar y como señala Clement Greenberg, lo que requiere de sus clientes es "su dinero" (p.10)

El *kitsch* recurre invariablemente a los cánones de la representación más convencionales, más reiterados y trillados. La inmediata y fácil identificación de lo representado se debe no tanto al realismo (el *kitsch* suele obviar los detalles), como a que se ajusta a las convenciones gráficas más comunes. Descarta todo alejamiento de las convenciones, ya que ello supondría exigirle al espectador un esfuerzo innecesario. La comprensión de la imagen debe ser lo más sencilla posible. El *kitsch*, por así decir, debe hablar un lenguaje comprensible para todos. (Kulka 17).

El *kitsch* es parte del enmascaramiento discursivo que Lihn propicia en torno al vasallaje cultural, el intervencionismo estatal, la manipulación que la prensa hace de la libertad de expresión y el sustento de una teología del poder. Esta operación en torno al gusto convencional de las masas se encuentra entroncado con la hiperretórica, que el autor utiliza como procedimiento técnico de sus obras, al apropiarse de los discursos e ideologías que legitiman el habla de la dictadura.

Lo particular del *kitsch*, tal como lo plantea Enrique Lihn en su discurso literario, está en la relación que esta estrategia textual tiene con el arte de la imitación, lo cual lo vincula al simulacro y la producción industrial de realidades artificiales. Esto le permite a la escritura del chileno configurar recreaciones hiperreales. Europa en el cruce de siglos será un París fantasmático, hecho por crónicas solicitadas por encargo, mientras que Chile es invadido en los setenta por las ideologías de la Guerra Fría y por un héroe que bien podría ser producido en serie y pirateado en el continente. La República Independiente de Miranda, sin tiempo ni espacio definido, es la máxima realización de lo antiutópico y una *mise en scene* de la idea borgiana del mapa⁴² que precede al territorio.

Gracias al *kitsch*, estos mundos posibles se presentan como cuadros de época o postales atravesados por las lógicas de consumo, la ornamentación como matriz de la relación entre los sujetos y las cosas y en pleno siglo XX entra en juego el culto a la personalidad del líder, una manifestación de la mercadotecnia en un mundo capitalista que se vale de la teología del poder, para investir a caudillos, dictadores y gobernantes como figuras glamorizadas.

⁴² Jorge Luis Borges cuestiona en su relato "Del rigor en la ciencia" del año 1946, la obsesión mimética de los cartógrafos al tratar de representar el territorio del imperio en un mapa a escala real. Este texto servirá a Baudrillard como metáfora para explicar su teoría de la precesión del simulacro. Jean Baudrillard nos indica a partir de las reflexiones borgianas: "El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio —PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS— y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los girones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa" (Baudrillard, pp. 9-10).

2.3.- HUMOR CONCEPTUAL Y DESENMASCARAMIENTO

El humor en las tres novelas de Enrique Lihn se puede enmarcar dentro de lo que Macedonio Fernández desarrolló como humorismo conceptual en “Una teoría de la humorística” (1944). El humor conceptual pretende generar en el lector un contacto con la irrealidad, sumirlo en la ilogicidad y que se produzca una fisura en lo que fundamenta la razón, el habla del poder y el predominio de las ideologías.

El autor argentino lo explica de la siguiente manera: “El desbaratamiento de todos los guardianes intelectivos en la mente del lector por la creencia en lo absurdo que ella obtiene por un momento, lo liberta definitivamente de su fe en la lógica” (Fernández, p. 303).

Macedonio Fernández entiende el humor como un mecanismo que debe provocar una sacudida mental en el lector, lo que él llama conmoción “conciencial” (p. 305) y que Flora Schiminovich explica como un procedimiento artístico que “conmueva, conturbe nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes ‘principios de razón’, nuestra seguridad intelectual” (p. 91).

Enrique Lihn a través de la poética de lo abigarrado busca el recubrimiento del vacío con cháchara, *kitsch* y alegorías que se alimentan con el perpetuo reciclaje del detritus que va acumulando nuestra cultura. Con estas técnicas emula los mecanismos del habla del poder y las imposturas de quienes se escudan en procedimientos retóricos para su propio beneficio.

En esa medida, frente a las máscaras y uniformes, Enrique Lihn despliega un último mecanismo que utiliza para derrumbar y descomponer la cháchara que levantó en torno al vacío. El disfraz declarado o consciente le sirve como desacato de los emblemas y razonamientos que determinan nuestra identidad: los valores, monumentos e instituciones.

Esta actitud lo comunica con los *zanni* de la *Commedia dell'arte*, Arlequín, Brighella y Polichinela y sus antecedentes en el loco y hombre salvaje, figuras que ya mencioné en el primer capítulo, al establecer un recorrido en torno a los hitos de lo abigarrado. Estos personajes, propios de la fiesta de necios y tontos del carnaval folklórico medieval. Me refiero a figuras del desacato que permiten pensar en la máscara, la tenida desconcertante y la actitud lúdica y burlesca del histrión como una: “imagen que abre lo múltiple, en juegos heterogéneos de prácticas vulgares y serias, en territorios oficiales y no-oficiales, es el doble juego de lo real y lo imaginario [...] versatilidad artística, que descubre y desterritorializa las acciones regladas, a la vez que se transforma en cada gesto, en cada mueca y acto que realiza” (Díaz, *Arlequín*, p. 180).

Las formas de humor que Enrique Lihn desarrolla en sus textos operan sobre lo normalizado, específicamente sobre los absolutismos, la cultura autoritaria y los modos con que el poder se instituye y permea todas las esferas de la sociedad, condicionando el discurso público, pero también el habla privada de los sujetos: sus mecanismos de expresión y también las maneras que tenemos para definir nuestra identidad y entender lo que nos rodea.

Las tres novelas de Lihn exponen los estereotipos tras la construcción de imaginarios prestigiados por la tradición, pensemos en la imagen del héroe clásico que ha devenido en un acartonado paladín del cómic norteamericano o el intelectual rupturista y de vanguardia, antes un prohombre preocupado por definir la identidad de un continente, hoy un desfasado charlatán. En estos textos vemos a los artistas de la palabra como patéticos diletantes anclados a un pasado de abolengo.

Gerardo de Pompier y Roberto Albornoz por ejemplo, se ganan la vida con sus textos, siendo verdaderos mercenarios de la escritura. Al ser unos desfasados, mantienen su vigencia dentro de la esfera pública al prestar servicio al poder, ostentando una estética y retórica que desempolvaron de siglos anteriores, por considerarlas un disfraz o máscara de lujo.

Hablar no cuesta nada si no se dice nada al repetir lo que otros dicen por decir. De esta aberración oral da cuenta en cuanto máscara, Pompier, el orador público; pero también el discurso que lo contiene, y que sólo en apariencia él dice, muestra los efectos de la represión sobre una palabra vacía (Lihn, *Circo*, p. 559).

Gerardo de Pompier, como dandy afrancesado, encarna con su habla vacía la voz que se acomoda a todas las formas de orden de manera transitoria. Este personaje y narrador se proyecta como una rememoración del esplendor pretérito. Gracias a su decir, el siglo XIX retorna espectralmente. Pompier es la remisión constante a una ausencia, lo decimonónico en nuestro continente, la vanguardia que se volvió añeja, la suma de todos los grandes discursos caídos en desuso y las voces fundacionales de los cronistas americanos que pensaron el continente desde Europa, sin embargo, al acogerse a las nuevas modas en torno al saber literario y a los modelos de éxito social, Gerardo de Pompier cumple una función vicaria, pues va agotando con su cháchara los discursos que más tarde referirá en su actuar, como discursos tomados al paso, pecados de juventud que le sirvieron para instalarse en el centro del sistema y tomar la palabra.

Enrique Lihn destaca: “la necesidad de escribir bajo la especie de la censura sobre una realidad en sí misma intolerable (esto es inaccesible a la palabra o incompatible con ella) me ha llevado a un género de la escritura que se inscribe en una cierta tradición del humor (Umor lo llamé Bretón) yo diría negro o por lo menos gris” (cit. en Gottlieb, pp. 43-44).

Las novelas de Enrique Lihn nos confrontan con el absurdo e ilogicidad, a través del desenmascaramiento o caída de las estructuras que el mismo autor levantó en torno al vacío. La cháchara que aglutina y yuxtapone recubre los elementos fallidos o inexistentes que utiliza como centro de su discursividad desbordada. La consigna del humor conceptual es violentar el orden del pensamiento y contraponer la razón con el absurdo y el sin sentido. El resultado es la renovación, que el sujeto se haga consciente de su intrascendencia o sea que pierda la supra valoración de su sistema lógico y que la risa culmine devenida en forma de adquirir conocimiento.

Uno de los elementos clave, para construir el humor conceptual es remitir al lector a la nada. Macedonio Fernández despliega juegos subversivos y absurdos que se establecen por medio de una lógica que admite

toda posibilidad, de esa manera relativiza el sistema conceptual que nos permite comprender el mundo y abrazar paradigmas ideológicos, para desenvolvernos.

En su "Teoría de la humorística nos dice: "sólo hay Belarte de Ilógica o Humorismo en el caso del chiste conceptual, o sea de absurdo mental creído" (p. 308). Además agrega que el chiste conceptual se construye a través del lenguaje: "se provoca la situación por signos verbales que alguien usa para crear en el oyente un hecho psicológico de creencia en lo absurdo, yo le llamaría chiste, y el sujeto del hecho sería el oyente y el dicente sería el espectador del tropezón concienical por él provocado" (p. 259).

El argentino trabaja con posibilidades inesperadas e imposibles, que rayan en lo ridículo y caótico, por eso cuando todas esas variables se han abierto por medio del lenguaje y el humor, las vemos operar en el mundo esperable y real, entonces todo puede acontecer. El humor conceptual genera en tal caso rupturas estéticas, filosóficas y políticas.

Al desnaturalizar la autenticidad del paradigma racional dominante y trasladarlo desde su posición como estructura central, a la confrontación con otros modelos de realidad marginales o igual de canónicos, ocurre que eso que entendíamos como eje de nuestra conducta y pensamiento, se sitúa como una estructura más entre muchas otras posibles. Esto pone en entredicho el sistema de veracidad y evidencia lo artificial y relativo del sistema conceptual que nos rige y nos permite comprender el mundo desde una posición inesperada y artificial. Macedonio Fernández atribuye esa función a los personajes de las obras más allá de su rol en la trama.

Yo creo haber encontrado que sin doctrinas, explicaciones, y principalmente sin racionios, pueden crearse dos momentos, únicos genuinamente artísticos, en la psique del lector: el momento de la nada intelectual por la Humorística Conceptual, mejor llamada Ilógica de Arte, y el momento de la nada del ser concienical, usando de los personajes (Novelística) para el único uso artístico a que debieron siempre destinarse, no para hacer creer en un carácter, un relato, sino para hacer al lector, por un instante, crearse él mismo personaje, arrebatado de la vida (p. 260).

En *Batman en Chile*, el protagonista es el centro en torno al cual orbita la retórica del *american way of life*. Batman encarna el modelo pragmático y utilitarista que ha sido prestigiado por los líderes de nuestro continente, desde la caída de la Monarquía Española. La conquista del oeste, el Fordismo, la Doctrina Monroe y el Destino Manifiesto emergen como elementos de la máscara simbólica y coraza del vigilante de *Gotham*. Bajo la capucha y toda esa coraza compuesta por los valores de justicia y libertad de Estados Unidos, tenemos a Bruno Díaz, un sujeto N.N que apenas y sabe pronunciar una palabra en español, por tanto, una vez situado en Chile y desprovisto de sus artilugios por la ley, es sólo un trasplantado, un meteco que debe reconocer a fuerza que su compas moral no es universal y eterno y que el mundo no está diseñado como un mundo de caricaturas donde se puede identificar a los villanos y los héroes a simple vista.

Esta revisión a la lógica y forma de jocosidad intelectual que Enrique Lihn comparte con los presupuestos de Macedonio Fernández, es anotado por María Berríos en torno a *Batman en Chile* en su artículo "Epígrafe -a partir de cinco ejemplos conocidos- de una estética de lo informe o Humor conceptual y desaparición".

El libro de Lihn sobrevive como un gesto sarcástico, haciendo realidad las pesadillas más disparatadas de Dorfman y Mattelart, en que mentes inocentes y tercermundistas son alienadas sin piedad por la ideología estadounidense. *Batman en Chile* parodia ciertas posturas paternalistas de algunos intelectuales de izquierda que se volvieron casi mesiánicos en su cruzada contra la infiltración imperialista, burlándose de su total incapacidad para considerar el potencial inventivo de la imitación (p. 293).

Chile, como hiperrealidad enmascarada por los diversos discursos de la derecha capitalista y la izquierda comunista, actúa en esta novela como el loco abigarrado que con sus mofas y desacralizaciones del poderoso, del monumento y del discurso autoritario, termina por revelarnos el vacío bajo el emblema.

El héroe es finalmente desacralizado por el mundo absurdo que confronta. Al verse cara a cara con cientos de copias suyas, la abigarrada multitud lo sitúa en un erial sin sentido, en que todos pueden ser Batman. Su discurso maniqueo pierde peso y sustancia. La imagen del encapuchado, como signo de rectitud, puede ser suplantada por otra noción de justicia. El emblema heroico es transado en el mercado de pulgas repleto de ideologías que nuestro continente abraza con cada reforma, revolución o nuevo gobierno.

El humor en Lihn busca llevar al lector al centro de la comicidad, no sólo se provoca la risa o la carcajada, sino que se moviliza al destinatario a un entorno cognoscitivo diferente e impensado y el vehículo para lograr este objetivo está cifrado, a través de la lengua. Al relativizar al sujeto y hacer que se dé cuenta de su insustancialidad, se ataca al poder y a la estructura de mundo que condiciona lo que es normal, adecuado y sobrio. Se coloca en indefensión y abandono al sujeto, gracias a la risa y el absurdo.

Como dice Lihn de Pompier: "un personaje formado a partir de lenguaje: hecho de su nombre. Equilibrio por otra parte, de fuerzas que se anulan entre sí, ellas generan una especie de vacío: el de la máscara sin el enmascarado" (Lihn, *Arte*, p. 572). Las obras de Lihn buscan trasladarnos a la posición de un Batman desenmascarado, situarnos como personajes en el gran teatro del mundo. Sujetos cuya identidad está supeditada a fuerzas e impotencias que se desdican, pero que aun así nos han definido por siglos.

Sometidos a esa condición de ilogicidad o de conmoción "conciencial", el par enmascarar y desenmascarar cobra sentido, cuando Enrique Lihn dice que sus novelas son ejercicios de elusión y alusión, textos que pueden decirlo todo sin aludir a casi nada. Esta función también está relacionada con el humor conceptual y su acción crítica sobre la razón y las ideas instituidas como dogmas.

Roland Barthes en *Mitologías* nos habla de las máscaras del *catch*, en un sentido similar, pues las concibe como elementos reversibles, o sea que están destinadas a la ocultación del rostro, pero también a la exaltación de su condición de máscara dentro del espectáculo.

Lihn pone en práctica esta reversibilidad en sus obras, a través de sus personajes y elementos centrales de la narración, sea Batman, la orquesta invisible o el habla de Gerardo de Pompier, el lector confronta máscaras lingüísticas y retóricas, que por un lado encubren todo el horror de la realidad: las lógicas coloniales maquilladas como defensoras de la democracia y libertad, el espectáculo como máxima realización del progreso y el falso esplendor intelectual de una sociedad, el arte y el campo cultural como fuerzas legitimadoras y garantes de estados totalitarios.

Estas máscaras recubren la vacuidad de aquello que se dice sin control, pero que no es o no se verifica tal como se promete. La sola presencia de la máscara hiperboliza y descubre toda la falsedad del sistema, potenciando lo ficticio de la realidad. El uniforme nos muestra que bajo todo el ensortijado de signos, significados y referentes, hay un desierto vacío lleno de posibilidades que el sujeto puede reescribir y volver a nombrar, si se hace consciente de lo arbitrario de las estructuras de mundo que nos gobiernan. Liberarse de las represiones del lenguaje implica quitarse las máscaras y uniformes que nos han impuesto o nos hemos dejado imponer.

En esa medida, los cronistas de *La orquesta de cristal* tienen su existencia supeditada al objeto inexistente sobre el cual escriben. En la novela, cuando el gran espectáculo es destruido por los nazis, toda la novela, sus personajes y las crónicas escritas al interior del gran texto que tenemos en nuestras manos, es arrastrado a la zona muda. Irremediamente todos desaparecen y son tragados por la historia e incluso una parte de nosotros, en el mundo extratextual, queda sometido a cuestionamiento, pues la novela como género se desenmascara y revela su rol como documento perpetrador de simulacros.

Cuando la gran máscara de la realidad cae y el vacío queda expuesto, todas las otras máscaras y disfraces supeditados a la simulación, quedan expuestos en su inanidad. Cuando el gran discurso termina por poblar todo con cháchara, se resalta su anverso, el silencio o la opción de involucionar a otras máscaras lingüísticas, ignorantes de los signos del poder. Pensemos en la renuncia de Arthur Rimbaud, tal como expongo en el análisis de las novelas. El rechazo del joven poeta al yo es la antítesis de los mecanismos con que Gerardo de Pompier renuncia a su identidad, para adoptar todas las formas legitimadas por el poder.

Enrique Lihn nos muestra con humor conceptual el desplazamiento de toda una especie que prefiere migrar bajo tierra y volverse un saurio sin lenguaje, sin referentes históricos, sin pasado, opciones que se revelan como el mejor remedio para desautorizar a un líder cuya potestad se erige sobre la artificialidad del arte de la palabra.

CAPÍTULO III: LA POÉTICA DE LO ABIGARRADO EN LAS NOVELAS DE ENRIQUE LIHN

1.- LA POÉTICA DE LO ABIGARRADO EN *BATMAN EN CHILE*

1.1.- INTRODUCCIÓN

Batman en Chile, Ediciones La Flor (Argentina, 1973) re-editada por Bordura (Chile, 2008), es la primera novela de Enrique Lihn (1929-1988). El autor la denomina una “novela comic” (cit. en Foxley A., p. 5). En este texto se desarrolla una historia que parodia al poder, su retórica y la situación de Chile durante la Guerra Fría. Lihn realiza una representación de la realidad en la cual se enmascaran los componentes documentales y se reúnen materiales heteróclitos en una yuxtaposición sin concierto.

Esta primera novela de Enrique Lihn, pese a la linealidad temporal de su historia, se complejiza debido a técnicas que el autor ensayará en este texto. Enrique Lihn da forma incipiente a la voz narrativa encarnada en Gerardo de Pompier. Pompier es el narrador y personaje que dominará por completo sus novelas posteriores. Como mostraré en el análisis, B.C.⁴³ se configura a partir de una prosa hiperretórica que revive contenidos de diversas épocas, a fin de construir un modelo hiperreal que presenta el Chile de los setenta configurado por la suma caótica de ideologías en pugna.

El autor señala al respecto: “una realidad que parecía imaginada por la mente afiebrada de los operadores internacionales de los medios masivos de comunicación” (cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 114). Propongo en este ensayo que B.C. prioriza la estética de lo abigarrado con dos finalidades: en primera instancia representar la hiperrealidad chilena y desenmascarar su condición de simulacro.

Esto permite a Lihn indagar en las tensiones políticas de su época, la participación de la Unidad Popular en la política chilena y la revolución comunista que condujo al poder, al gobierno de Salvador Allende. Lihn también revisa con humor conceptual y de espaldas a una literatura panfletaria, la oposición de la derecha oligárquica y atiende a problemáticas como el colonialismo y la situación de países sometidos al proyecto político y económico de Estados Unidos.

En segunda instancia, Lihn se apropia de Batman, emblemático superhéroe de la compañía norteamericana *DC Comics*, y reviste al personaje de un discurso pragmático y una retórica caricaturesca que se sustenta en el *american way of life*. El protagonista de B.C. es una representación idílica de los valores capitalistas de Norteamérica. Un agente enviado por la CIA a fin de intervenir la política chilena y confrontar a un estado de derecho comunista.

⁴³ A partir de aquí, me referiré a *Batman en Chile* con las siglas B.C.

La novela muestra a Batman situado fuera del mundo idílico configurado a partir del sueño americano y lo aparta de una realidad sin matices, propia de la construcción que el *Golden Age* de los cómics⁴⁴ y Batmania le dieron al personaje en los años sesenta. Imposibilitado para discernir entre quiénes son los villanos y quiénes se ajustan a la ley, Batman confronta sus ideales de justicia ante un Chile abigarrado, que lo fuerza a perder su máscara material compuesta por: su fiel compañero, el antifaz y los artilugios que dan sustento a sus ideales de heroísmo. En la historia Batman queda relegado a su alter ego, el playboy Bruno Díaz⁴⁵.

La realidad chilena también contribuye a derribar la máscara ideológica que Batman ha configurado, a partir de valores que le otorga la supremacía de Estados Unidos como país colonialista y del primer mundo. La novela presenta a un héroe desenmascarado en el plano material e ideológico y evidencia su calidad de sujeto confrontado al vacío.

El *kitsch* es otra de las estrategias textuales que contribuye a la configuración de la hiperrealidad. En B.C., el *kitsch* se presenta en dos de sus etapas de evolución como concepto, si seguimos lo planteado por Abraham Moles en su libro *El Kitsch: el arte de la felicidad* (1990). El *kitsch* es parte de la caracterización de los espacios de encierro de la oligarquía chilena; una aristocracia venida a menos que habita una realidad decorativa, la cual se sustenta en su herencia cultural europea que se extiende desde la colonia hasta nuestros días.

“Ruedas de carreta empotradas en los muros, entre panoplias y tapicerías francesas de los siglos XIII y XIV; hornacinas donde se refugiaban armaduras completas: estatuas polícromas de algunos miembros de la familia de los Borbones” (Lihn, *Batman*, p. 57). La cita evidencia la configuración de los espacios de la oligarquía chilena en la novela. Se trata de realidades compuestas por la acumulación de objetos tomados de diversas épocas y que denotan un antiguo esplendor. Abraham Moles refiere estos diseños como propios del *kitsch* burgués.

Enrique Lihn ubica en esta atmósfera los últimos días de Batman, de modo que el lector puede evidenciar la involución que sufre el personaje y cómo pasa de una subjetividad que encarna el consumismo hasta convertirse en un meteco, un sujeto desfasado incapaz de comunicarse y perdido en una realidad de museo plagada de anquilosada ornamentación.

En B.C., el *kitsch* también sirve para generar una parodia a los medios masivos y los discursos que representaron en el marco de la Guerra Fría, una invasión ideológica, a través de la propaganda, la televisión y una cultura del espectáculo repleta de mensajes que exaltan la memoria emocional. Lihn, al usar el cómic

⁴⁴ La novela se enfoca en Batman tomando como base al personaje producido por la televisión, luego de la fiebre de Batmanía generada por la cadena ABC al dotar al hombre murciélago, interpretado por Adam West, de un estilo *camp* que toma como elementos el *pop art* de Andy Warhol y la música A Go-Gó.

⁴⁵ Traducción del alter ego de Batman. Bruce Wayne en la versión original de *DC Comics* y Bruno Díaz en las versiones hispanoamericanas.

como punto de partida, produce una sátira política con énfasis en la colonización cultural, sin perder de vista su interés por crear paranoventas que se apartan de los moldes prestigiados en la narrativa latinoamericana de esos años⁴⁶.

Por último, el humor conceptual es el mecanismo que Lihn utiliza para poner en conflicto las lógicas de normalización de la violencia, pues a través de los avatares que Batman sufre, la novela desenmascara la retórica vacía del poder y revela con irrisión el bastardaje cultural del continente. B.C. es un texto inusual que dialoga con el resto de la producción lihneana y su interés por disfrazar de manera histriónica mitos de la cultura universal y personajes icónicos, sean estos tomados de libros fundacionales o del detritus cultural generado por los *mass media*.

1.2 HIPERRETÓRICA COMO ENMASCARAMIENTO: *THE AMERICAN WAY OF LIFE*

Lihn busca a través de sus novelas indagar en los absolutismos, formas de entender y representar el mundo con la correspondiente versión de la realidad que generan. El autor analiza la precariedad de movimientos como el naturalismo, el decadentismo, los simbolistas, el surrealismo y desde luego el modernismo, por nombrar algunos.

Estas estéticas e ideologías postularon una cosmovisión con sus respectivos estereotipos, axiomas, debates, tipos humanos y tópicos, para terminar convertidos en material de desecho. En palabras de Lihn, el lenguaje reconoce "su carácter de cosa hechiza, artificial, prefabricada: hablamos y escribimos siempre de una manera estereotipada" (Cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 68).

En B.C., el narrador está estructurado en base a una hiperretórica. Lihn señala "la destrucción de las retóricas a través de una hiperretórica, el hacer funcionar elementos de otras literaturas de una manera distinta, la crítica del lenguaje" (Cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 146). A través de la hiperretórica, Lihn enmascara a la sociedad chilena y sus conflictos políticos y sociales en los años setenta.

El autor pone énfasis en la paranoia intelectual de autoridades e intelectuales, en esa medida importa la ambigüedad en el proceder tanto del comunismo revolucionario como en la derecha oligárquica. "La población dividía sus sentimientos entre la admiración servil y un odio al yanqui de la peor especie política,

⁴⁶ Lihn denomina a sus textos paranoventas, textos marginales escritos a la intemperie y alejados de la perfección y unilateralidad homogénea de los moldes genéricos. Dice escribir sus textos de espaldas a la torre de marfil de la poesía y la mansión de la novela en Hispanoamérica: "No es una contra o antinovela sino una paranovaleta. Es decir a mí me interesa mucho la marginalidad de los géneros. En cambio, los géneros que se constituyen y establecen en la realidad literaria como la novela, me dan ganas de tirarles piedras a las ventanas. Porque eso es ya como una industria, una casa, una fábrica" (cit. en Diez, p. 95). Lihn hace referencia al boom latinoamericano pues en otro texto del año 1981 titulado "Entretelones técnicos de mis novelas" explícitamente indica: "Me defino por oposición, igualmente al realismo y al realismo mágico, y considero por lo menos aventuradas-quizá completamente inútiles-las interpretaciones de textos que no tomen en primerísima consideración aquello de lo que los textos están hechos, es decir, de lenguaje literario" (Lihn, *Circo* p. 570). Lihn busca apartarse de la lógica panfletaria, documental y el populismo que pretende apropiarse de acontecimientos, trivializar la historia y generar textos que sean productos de consumo destinados a vender el exotismo americano, para el deleite de lectores extranjeros y una crítica complaciente.

dominados, en ambos casos por los fabricantes de ideologías que pululaban en esta mitad del hemisferio” (Lihn, *Batman*, pp. 10-11).

Al interior de la novela, Chile se configura como una hiperrealidad, un país imaginario que se impone a la ciudadanía a partir de discursos que el comunismo y el capitalismo han diseñado y presentado como una utopía de la reconstrucción social o una vía al primer mundo. Enrique Lihn genera una repasada burlesca a la revolución comunista y su modelo de nuevo hombre chileno guiado por consignas como *avanzar sin trazar* o *revolución a la chilena con sabor a vino tinto y empanadas*.

Lihn también erige parodias sobre la derecha conservadora y su vinculación con la política económica de Norteamérica. Se expone la retórica de esos años, los eslóganes de campaña, el rol de los movimientos populares y los programas de gobierno. Como diría Baudrillard: “ya no es del orden de lo real, sino de lo hiperreal” (p. 7).

Chile es un espacio en pugna que cobra interés para Estados Unidos, nombrado como el “Gran Vecino” (Lihn, *Batman*, p. 7), y la Unión Soviética, pues desde este bastión sudamericano se puede irradiar al resto del continente los valores y modelo de sociedad que termine por imponerse. El mundo abigarrado, el narrador lo construye a través de descripciones propagandísticas y con un habla estereotipada.

La novela refleja el bastardaje cultural de un continente abierto a aceptar tendencias y aplicar a fuerza condiciones que importa de Europa o Estados Unidos, para dar orden a la sociedad: “Latinoamérica es como un Mercado de las Pulgas: un lugar de cosas viejas en donde se copia lo que es ya detritus de la historia europea, en un revival planteado con inocencia pero también con una gran dosis de cinismo” (Lihn, Cit. en Gómez, p. 6). La hiperretórica contribuye a explorar la situación del sujeto desfasado, un ser trasplantado que sustenta toda su seguridad, lógica y relaciones en un movimiento de época.

Este tipo de transhistoricismo tiene que ver con el idealismo filosófico, pero proviene también en Hispanoamérica de una deficiencia compensada. Se trata de una falsa consciencia de la realidad a la que el latinoamericano accede en el mundo de la cultura y que es para mí una cuestión dramática y grotesca, y que sigue siendo actual. (...) Persiste bajo otras formas, otras apariencias. Incluso persiste, literalmente, en la medida que su discurso es una lección de retórica y de “poética” que siguen aprovechando nuestros prohombres: es el lenguaje prosopopéyico, falseador, parlanchín, del que tenemos llenos los oídos y la boca en Latinoamérica (Lihn, cit. en Coddou, p. 151).

Para Lihn, el meteco o sujeto desfasado latinoamericano corporiza la precariedad de un continente, cuya estructura cultural resulta efímera, por eso el meteco busca en otras latitudes elementos que le permitan configurar una identidad. En B.C. tenemos a Willie Morgan, un político criollo, pero educado en Norteamérica. Morgan sustenta su poder dentro de la sociedad chilena en base a los postulados de progreso que dice representar y para confirmar su valía se denomina un defensor de la democracia y los ideales de libertad de la gran nación.

El ingeniero, graduado en Harvard, esgrime teorías económicas sacadas directamente de manuales del capitalismo, para denostar a su país de origen, al cual considera un mero satélite de Estados Unidos. Willie

Morgan considera a Chile como un terreno a conquistar y sobre el cual siente debe imponerse la ideología de libre mercado.

El personaje es un trasplantado, cuya seguridad se sustenta en la máscara ideológica que ha importado. Al confrontar a Batman, le resulta inevitable sentirse disminuido, ante un sujeto que es descrito como una estrella de Hollywood y apreciado en esos términos por Juana Sommers, joven norteamericana a la cual el empresario chileno desea conquistar: “En un estado de franca emotividad, la subsecretaría no sólo olvidó, en primer término, al abrumado Willie Morgan, sino además a Paul Newman y a Alain Delon” (Lihn, *Batman* p. 10).

En la escena de presentación de Batman a Morgan, este último es desplazado del interés de su secretaria, lo cual pone en evidencia la condición de meteco del empresario. Morgan es desenmascarado por la imponente figura del héroe, proveniente del país al cual admira, por tanto, para no sentirse disminuido valora a Batman acorde a su lógica capitalista. "Pero me gustaría saber cuánto gana –pensó- aún no puedo apreciarlo en su justo valor" (Lihn, *Batman*, p. 17).

La figura del meteco y su retórica cobrarán importancia al punto de protagonizar las posteriores novelas de Lihn, sin embargo, el foco de atención cambiará para centrarse en los artistas e intelectuales. Morgan es el prototipo de político latinoamericano, mientras que la realidad nacional funciona como un campo de experimentación para el comunismo y el capitalismo ceñido a los modelos del *american way of life*.

En ese sentido, importa revisar lo que el narrador señala de Chile al ingresar a la mente de Willy Morgan: “La lección histórica de su gran país, tan bellamente simplificadora, no había sido recogida aquí por estos aborígenes de mentalidad oscurantista; y el Partido Comunista, después de crecer inconteniblemente en la legalidad, estaba en la cima de la pequeña sociedad en vías de desarrollo” (Lihn, *Batman*, p. 26).

La prensa, los políticos y la sociedad en general se configuran a partir de su adhesión o repulsa a consignas y lemas estereotipados. Los personajes de la novela encarnan una ideología. Los protagonistas de B.C. en lugar de expresar sus ideas son reproductores de discursos y frases prefabricadas por el partido.

La hiperretórica se verifica en la forma como el narrador describe a los personajes, sobrecargando sus rasgos con adjetivos, comparaciones insólitas y alusiones afectadas que exponen elementos de la cultura helénica, el estructuralismo, el psicoanálisis, las vanguardias artísticas y una extensa cantidad de información enciclopédica, pero todas en función de establecer una representación paródica del *american way of life*.

El disfraz viviente del hombre murciélago, aunque chocara con la operatividad de su pensamiento educado para rechazar ese tipo de soluciones, la transportó a un cielo parecido a la lógica simbólica. Allí lucían, junto a las cincuenta estrellas, los oscuros y radiantes mitos que estaban en la base de la Gran Sociedad y de su crecimiento insostenible: el Mayflower cargado de profetas y de santos que se arrojaban, con heroica voracidad, a la conquista de la Tierra Prometida, contra los rojos emplumados de su tiempo; el Lejano Oeste atravesado por los disparos de los pioneros contra los enemigos de la libertad y la abundancia para todos; la justa derrota de los estados sureños con que

el Señor premiaba al norte industrial, convirtiéndolo en el cuerpo y en el alma del país, y los negocios son los negocios, baby, algo realmente sagrado; esos veinte, esos veinte millones de caballos de fuerza (Lihn, *Batman*, p. 9).

B.C. presenta una revisión del colonialismo cultural, a través de la elección del cómic como materia prima. En la cita podemos apreciar que la descripción física del protagonista alude a tres momentos de la historia colonial de Estados Unidos: la llegada de los peregrinos en el Mayflower, la conquista del oeste, con la imagen del cowboy, y por último los caballos de fuerza del Fordismo y la producción en serie.

Las referencias a Estados Unidos son vistas por Juana Sommers en los pectorales de Batman. En el pecho del personaje descansa su emblema de superhéroe, en esa medida la novela propone al protagonista como una alegoría de los valores patrios y los ideales de justicia y libertad que bien podemos rastrear en un himno, un discurso político o en un cómic, destinado al gusto de las masas.

B.C. refleja la tensión de esos años en torno a las influencias culturales de Estados Unidos y la satanización que el movimiento revolucionario hizo, con respecto a los productos de masas, mientras que en los políticos de la derecha se refleja el aprovechamiento de las nuevas tecnologías, a fin de introducir discursos de progreso y formas de entretención y evasión para la ciudadanía.

En Chile, la derecha defendió ferozmente la cultura de masas, lo que facilitó a la izquierda el asumir una actitud severa y dogmática hacia las referencias extranjeras, especialmente la estadounidense. El ejemplo más obvio es el ensayo de Ariel Dorfman y Armand Mattelart *Para leer al Pato Donald*, reconocido por la teoría contemporánea postcolonial como uno de los primeros estudios de caso sistemáticos sobre colonialismo cultural (Berríos p. 293).

Todo producto masivo de importación norteamericana se creía, en ese momento, contaba con una carga ideológica, incluidas las películas, cómics, libros y música, pues estas podrían traficar discursos y formas de intervenir el pensamiento y corromper sobre todo a las mentes más jóvenes. Por ello, en relación a lo abigarrado, la elección de Batman como protagonista produce un cruce de elementos *pop* y de los *mass media* con todo el substrato culto que encierra la figura del héroe, los mitos griegos, el viaje de crecimiento de Joseph Campbell y las historias fundacionales.

Esta mixtura le permite a Lihn deformar el mito heroico, algo que el autor realiza a lo largo de su obra con otros personajes tomados de medios más tradicionales, personajes bíblicos como Caín y Abel y otros de la mitología griega como Ulises y Narciso. Respecto a los contenidos de la novela, la hiperrétorica sirve de instrumento para enmascarar una lectura del intervencionismo cultural.

Willie H. Morgan resulta crucial en este aspecto, pues en la novela no sólo cumple el rol de representar los intereses de Estados Unidos en Chile, sino que también es el encargado de recibir a Batman y ser su guía en el país. Morgan realiza en su mansión, escondida en las faldas de la cordillera de los Andes, una fiesta de recibimiento, la cual termina en un escándalo al ser intervenida por la prensa que busca entrevistar al “hombre murciélago” y conocer la razón de su visita a Chile.

La mansión de Morgan es un espacio de intriga vinculado a la CIA, pues sirve de fachada para grupos de extrema derecha que se reúnen en su sótano, para conspirar en contra del gobierno constitucionalmente electo y planear el asesinato de un político al que denominan el “ilustre visitante” (Lihn, *Batman*, p. 110). Este episodio del libro funciona como un espejo deforme de oscuros eventos que propició la dictadura en Chile. En los años setenta, Michael Townley⁴⁷, agente encubierto de la CIA, torturó en el sótano de su casa a militantes comunistas y a supuestos enemigos del régimen, mientras su esposa Mariana Callejas, escritora chilena, daba fiestas con connotadas figuras de la cultura nacional, incluidos intelectuales, políticos y personalidades de la iglesia.

Morgan en B.C. juega un papel similar al de Mariana Callejas, pues mientras realiza fiestas en la sala principal de su casa, en el sótano se planifican acciones destinadas a desestabilizar al gobierno de turno. Morgan por medio de digresiones, intervenidas por las palabras del narrador, sopesa el poder que tienen los conspiradores reunidos en su hogar y el papel que Batman podría llegar a desempeñar en las acciones venideras, que comprenden incluso el sabotaje y terrorismo:

Una de estas era permitir que su acompañante desencadenara con algunas acciones aisladas, por exitosas que fueran, un nuevo proceso por infracción a la Ley de Seguridad Interior del Estado, en que el mismo se vería envuelto; la otra lo esperaba allí en el sótano, donde unos cuantos fracasados (habían ido demasiado lejos y sobre todo sin éxito, en el uso del derecho de crítica al Gobierno) le exigirían que asumiera, en complicidad con ellos, la tarea patriótica de defender la libertad por sobre toda otra consideración subalterna (Lihn, *Batman*, pp. 22-23).

Morgan es una parodia a los Chicago Boys⁴⁸, jóvenes economistas Chilenos que fueron enviados a los Estados Unidos para ser educados por Milton Friedman y traer nuevas perspectivas de proyección económica. Estos economistas cumplieron un papel fundamental en la dictadura de Augusto Pinochet: “Era un hombre tímido como la mayoría de los chilenos, a pesar de su rigurosa formación anglosajona: Harvard, 1945-1950; estudios de economía y sociología; licenciado como Master of Arts, en la Universidad de Boston, buen deportista” (Lihn, *Batman* p.6).

El narrador expone, a través del pensamiento de Morgan una lectura de la realidad, la cual da cuenta del vasallaje económico de los países en vías de desarrollo frente a Norteamérica. Morgan denomina a Chile “pueblo semicolonial” (Lihn, *Batman*, p. 46) y asegura que sobre sus hombros descansa la tarea de civilizar a las masas y encauzarlas a la verdadera democracia. La labor redentora de la derecha consiste en abolir la mentira del socialismo, en la cual está sumido el país producto de su ignorancia y el error de Estados Unidos,

⁴⁷ Si se pretende profundizar en las perspectivas históricas de la intervención de la CIA durante la dictadura chilena, recomiendo consultar el estudio de Carlos Basso Prieta, *Chile Top Secret: El submundo clandestino de la CIA, la KGB, la DINA y los nazis*, que detalla hechos sobre la Operación Cóndor y el apoyo de la CIA al golpe de estado en Chile y el libro *Siembra vientos. Memorias*, publicado por Cesoc en Santiago de Chile en 1995, correspondiente a las memorias de Mariana Callejas, agente de la DINA y escritora. Roberto Bolaño tomó este episodio de la historia chilena como base, para su novela *Nocturno de Chile* (2000).

⁴⁸ Para mayor información sobre los Chicago Boys y los proyectos económicos de la dictadura en Chile revisar la investigación “La misión Klein-Saks, los Chicago Boys y la política económica” de Rolf Lüders publicado el 2012 por el Instituto de Economía de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

al no tener una práctica clara de exportación de su prestigioso modelo de gobierno. La democracia aparece como un modelo entroncado con el derecho de propiedad y el neoliberalismo.

La posibilidad de armonizar la opulencia y la escasez, sin tocar el derecho de propiedad, era el privilegio de una sociedad altamente desarrollada. Esa armonía constituía así un verdadero mito americano, un lujo del espíritu a la vez que una práctica de la fantasía y de la realidad que no perturbaba los negocios de la gran Nación, obviamente manejados por los ciudadanos estables y dignos de confianza. No ocurría de igual modo en los países en vías de desarrollo, a los que el sistema beneficiaba parcialmente, y donde el sagrado derecho de propiedad —esto es la verdadera libertad y la auténtica democracia— (Lihn, *Batman*, pp. 41-42; el énfasis es mío).

El narrador interviene no sólo en la descripción de sus personajes, sino que también domina su fuero interno con digresiones subordinadas a exaltar un modelo de primer mundo. La retórica ideológica, que Lihn denomina “cháchara”, es en boca de Morgan una recreación hiperbolizada de los postulados de democracia y capitalismo. Como se advierte en la cita, el empresario chileno expresa una adhesión a la cultura norteamericana, a la cual considera una nación mítica.

El gran país para Morgan no cede terreno a la pobreza y ha logrado dejar en mano de ciudadanos idóneos, el control de los negocios. Esta digresión se puede relacionar con la cita que describe el físico de Batman, pues el alma y espíritu de Estados Unidos reside en el arte de negociar y en la industria: “convirtiéndolo en el cuerpo y en el alma del país, y los negocios son los negocios, baby, algo realmente sagrado” (Lihn, *Batman*, p. 9).

Batman, al igual que Morgan, actúa al amparo de la bandera norteamericana. El hombre murciélago es un héroe maniqueísta llamado a pulverizar a la amenaza comunista con sus puños y artefactos. A lo largo de la historia, el narrador, en relación a Batman, refiere la necesidad del “recto camino de la acción” (Lihn, *Batman*, p. 44). El héroe se define con un proceder pragmático, para el cual los juegos teóricos sobran.

Batman, acostumbrado tanto a triunfar en la polémica física como a servirse de pensamientos contundentes que sirvieran, sin más, de guía para la acción, se sintió oscuramente tocado en su talón de Aquiles. Recordó, por ello, una vieja máxima americana: “Los conflictos teóricos son un despilfarro de energías mentales (Lihn, *Batman*, p. 22).

Batman es presentado en la novela en su connotación más convencional, ligada a la idea de *merchandising* y producto de la cultura popular. El héroe de B.C. es un personaje de escasa reflexión que arregla las situaciones a golpes o con equipo tecnológico: "he ordenado a su piloto que se haga perseguir por los pillos, hasta cansarlos. A bordo viaja uno de mis dobles" (Lihn, *Batman*, p. 17). La novela, en otra escena, hace referencia a la imagen televisiva del Batman de Adam West y alude a los efectos onomatopéyicos, que en la serie representaban los golpes con que el personaje imponía justicia: "lamentablemente, no podemos violar así la libertad de prensa, con un schbump y un zung en la condenada mandíbula de esos tipos" (Lihn, *Batman*, p. 13).

Batman además es comparado con populares estrellas de Hollywood como “Paul Newman o Alain Delon” (Lihn, *Batman*, p. 10) y su físico es descrito como una máquina industrial: “un Verdadero Hombre (...) lleno de confianza en sí mismo y en su Sistema de Tensión Dinámica” (Lihn, *Batman*, p. 17). Por último, y esto tendrá implicancias para la configuración de Batman como un elemento propio del *kitsch* de consumo, el héroe es planteado en la novela como una imagen con derechos de autor.

Y ahí estaba Batman, en la pequeña oficina —el salón rosa, última sede del Imperio— a unos pasos del aeropuerto. La imagen se repetía desde distintos ángulos, en varias pantallas, como en la revista semanal editada en México, por convenio con National Periodical Publication, Inc., Derechos Mundiales Reservados (Lihn, *Batman*, p. 8).

Finalmente, debo destacar dos momentos de la novela en los que el narrador desaparece y los diálogos se nos presentan como guión. El diálogo señala el nombre del interlocutor y el respectivo mensaje en voz del personaje. Esto ocurre al comienzo de la historia, cuando Batman y Juana se conocen y traban una conversación, en torno a los propósitos que tiene el viaje del héroe a Chile.

Batman: -Créame, señorita Juana, no acostumbro a huir cuando me persiguen unos pillos, ni menos aún en un helicóptero. Dispongo de alas propias y no he olvidado traer mi cinturón de antigравedad.
Juana: -Cielos, sería fascinante verlo probar en los hechos que toda duda acerca de su autenticidad es sólo el índice de una falta de fe en los recursos inagotables de la Democracia (Lihn, *Batman* p.13).

Esto es de suma importancia, pues se trata de la presentación del Batman de Lihn al lector y es el único momento del texto, en que el protagonista habla por sí mismo, sin intervenciones y sin control del narrador omnisciente. Esto permite que veamos sin filtros su actitud vital y la forma que tiene de entender la realidad, visión que se irá derrumbando hasta quedar en calidad de sujeto desfasado, entregado a los designios de la diégesis y desde luego, a merced de una hiperrealidad chilena.

La segunda instancia en que se presenta este tipo de diálogo, a manera de guión, ocurre cuando reporteros de medios de prensa discuten en torno a la visita de Batman. En este caso se presenta a los hablantes por su filiación laboral: *El Mercurio*, *El Clarín*, *La prensa y Puro Chile*. El texto da importancia a la línea editorial que representan como corporación, en lugar de remitir a sujetos.

Esto es importante, pues evidencia cómo hasta el mínimo detalle de esta hiperrealidad, se edifica a partir de múltiples formas de habla estereotipada, presentes no sólo en los espacios políticos, sino también en los medios de comunicación y en la esfera civil. Como señala Merino en el prólogo a la reedición de B.C. “El mundo circundante, en la época de la Unidad Popular, parecía en su momento saturado de acciones, pero en mayor medida de palabras” (cit. en Lihn, *Batman*, p.8).

1.3 KITSCH: COLONIALISMO CULTURAL Y REALIDADES DE MUSEO

En B.C., Lihn se apropia de la versión del personaje, que en la década del 60 adquirió de la mano del *pop art* y la televisión, un *revival* que simplificó sus rasgos dramáticos para convertirlo en una caricatura comercializable, a través de lo que se denominó Batmanía. El cómic, en esos años de pugna ideológica producto de la Guerra Fría, es visto por un sector de la intelectualidad nacional como subliteratura; un medio de masas que corrompe la mente de adolescentes⁴⁹.

En su proceso de consolidación como soporte y medio artístico, el cómic está vinculado durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial al adoctrinamiento y propaganda yanqui contra la amenaza Nazi. “La coyuntura bélica sirvió para alumbrar el nacimiento de nuevos héroes, surgidos al amparo de aquellas circunstancias. El más famoso iba a ser *Captain America*” (Coma, p. 305).

Las novelas de Lihn, como veremos en el análisis de *La orquesta de cristal* (1976) y *El arte de la palabra* (1980), enmascaran tras el simulacro un acto represivo latente. Las tres novelas del autor están cruzadas por la presencia de situaciones intolerables generadas por un régimen fascista, el cual se vale de la retórica para crear cultos a la personalidad y formas de vasallaje cultural.

El que jóvenes comprasen historietas de *Capitán América*, durante la Segunda Guerra Mundial, con el convencimiento de que así ayudaban a la causa militar, tiene un anverso en B.C., pues la descripción de los atributos físicos del protagonista se cruza con elementos del vestuario nazi y la teología política del *Tercer Reich* referida al superhombre.

Batman, con su capa viva y flotante, su máscara de orejas movibles como las de un gato, sus botas de oficial nazi, sus guantes con aletas agresivas, el ideograma ovalado negro y amarillo, extendido sobre un tórax ancho como una mesa, la mandíbula prominente y simétrica, rayada tres veces por la boca y las comisuras; los bíceps y demás músculos del cuerpo exhibiéndose con una claridad meridiana y acromegálica como en una lección de anatomía dictada por el cuerpo mismo de un representante de la raza superior en un campo de concentración; Batman, en suma, o era él en persona o no era absolutamente nadie (Lihn, *Batman*, p. 17).

La apropiación que Lihn hace de la figura heroica desenmascara los fines propagandísticos de la historieta y plantea la supremacía de un régimen: *el american way of life*, en el marco de La Guerra Fría. Terminada la función de los cómics durante la Segunda Guerra Mundial, comienza otro campo de batalla que el sueño americano debe conquistar y Batman es parte de esa cruzada.

La novela trabaja con esta dimensión de los cómics, considerándolos parte del detritus que deja el consumismo. De este modo la iconicidad del héroe sirve de cimiento para diseñar una sátira que el autor

⁴⁹ María Berríos en su breve, pero contundente artículo sobre formas de colonización cultural y parodia de la paranoia intelectual en el Chile de la dictadura hace referencia a *Batman en Chile* y los prejuicios sobre el cómic como producto de la cultura *pop*: “el libro de Lihn sobrevive como un gesto sarcástico, haciendo realidad las pesadillas más disparatadas de Dorfman y Mattelart, en que mentes inocentes y tercermundistas son alienadas sin piedad por la ideología estadounidense” (p. 293).

denomina “ficción política” (cit. en Diez, p. 95). En B.C., el cómic se presenta en su faceta más convencional, ligado a la memoria afectiva del lector. Al respecto, Tomás Kulka agrega que detrás del *kitsch* existe una exageración de los recursos emotivos.

El *kitsch* también puede ser muy poco natural y muy poco realista. Los ojos del niño de la imagen *kitsch* podrán ser desproporcionadamente grandes y sus lágrimas cinco veces más grandes que las reales. Pero lo que sí cabe decir es que el *kitsch* recurre invariablemente a los cánones de la representación más convencionales, más reiterados y trillados (Kulka p.17).

El *kitsch* le sirve a Lihn para enmascarar críticas al estado de la política y los mecanismos que influyen en el gusto ciudadano. El autor se enfoca en el placer de las masas y la influencia de medios como el cómic, en calidad de producto de consumo. En esa medida, en la novela se puede apreciar el *kitsch* en dos dimensiones, primero como recurso de enmascaramiento y ornamentación, propio del *kitsch* burgués, y en segunda instancia como exaltación de una sociedad capitalista.

En el primer caso sirve para la edificación de los espacios que los personajes recorren. Uno de los escenarios predominantes en la narración es la mansión de Mincho y Olivia. Residencia de dos supuestos hermanos que se presentan como los anfitriones de Bruno Díaz, tras su breve estadía en la cárcel. A Batman se le encierra por intentar contra la libertad de prensa y por promover actividades en contra del gobierno.

Una muestra de cocaína es encontrada en su cinturón, lo cual lleva al decomiso de sus artilugios y traje por parte de la justicia chilena. Desprovisto de su identidad heroica, Batman es apoyado a petición de las fuerzas de derecha por Gorila Burke (ex convicto que Batman encerrara en Ciudad Gótica). El héroe, caído en desgracia, es trasladado para su protección a la mansión de la extraña pareja de hermanos, la cual parece sostener una relación rayana en el incesto.

Mincho y Olivia son representantes de las clases altas de Chile. La endogamia de estos hermanos se muestra como un mecanismo usado para perpetuar su linaje y apellidos europeos, sin embargo, la trama nos termina por revelar que Mincho y Olivia son la misma persona. Otro personaje de B.C. que, al igual que Bruno Díaz y Juana Sommers (agente encubierta de la CIA), cuenta con un alter ego en un juego constante de enmascaramiento.

La mansión y sus habitantes son parte de una pomposa aristocracia criolla, la cual alejada del barullo de la ciudad da rienda suelta a sus fetiches sexuales. La enrarecida atmósfera de la mansión alcanza su punto más álgido durante una fiesta con matices orgiásticos y pedófilos. La celebración, repleta de autoridades, sirve de tapadera para el secuestro de un político denominado el “ilustre visitante”. Este acto busca desprestigiar la causa socialista. La mansión es descrita como un palacete del siglo XIX. Su estética *kitsch* se debe al exceso de estilos disonantes:

Pero esta caverna de lujo, proyectada por una musa refinada y decadente, admiradora de Gaudí (donde solo habría podido oficiarse una misa tan negra como los mármoles que alternaban con cuadros o losanges de distintos colores, en su pavimento artificioso) era, por sobre todo, una inmensa disotheque, seguramente convertible en un antro de perdición [...] como un barco

encallado al fondo del océano, que no hubiera dejado de ser el juguete de una corriente submarina. El mobiliario distorsionaba perversamente su funcionalidad. (Lihn, *Batman*, p. 57).

Hay que destacar que los espacios de B.C. pasan desde lo público, la fiesta de recepción del hombre murciélago al comienzo de la novela, hasta lo privado, culminando con el autoexilio del héroe en la mansión de Mincho y Olivia. Este tránsito está mediado por la pérdida que Batman sufre respecto a su imagen de justiciero. Los cambios de espacio revelan una reducción del contexto que el héroe tiene para desenvolverse, hasta llegar a la inevitable confrontación con su propia psique.

El espacio en el relato nos desnuda a un superhéroe perdido en un entorno asimilable a una pesadilla subdesarrollada. La saturación del elemento *kitsch* contribuye a la construcción de escenas oníricas que exponen el subconsciente del protagonista. Bruno Díaz sueña con su joven compañero tocando piano. Hay que destacar el colorido atuendo de Robín (parecido al de Peter Pan), lo cual nos posiciona en una mirada *camp*⁵⁰ complementaria al *kitsch*. La pesadilla que experimenta Batman exagera lo histriónico y evidencia una dramatización de conceptos y modas. La novela narra una concertina de Chopin iluminada con el verde fluorescente de la kriptonita:

De pronto, recordó intensamente al niño maravilla y lo vio, al mismo tiempo, sentado al piano en un rincón de la Baticueva, en el momento mismo en que Robín -otro detalle onírico pero todavía coherente- se aprontaba, con las manos crispadas sobre el teclado, a iniciar un concierto" Una de las polonesas de Chopin hizo su irrupción en la atmósfera antiséptica bañándola de aletargantes irradiaciones lumínicas. Como si hubiera descarrilado, allá en el cielo, un vagón cargado de Kriptonita Verde (Lihn, *Batman* p.102).

Una situación que motiva las pesadillas de Batman es la ausencia de su compañero. Robín enfrenta al comunismo lejos de su mentor, en el turbulento contexto de la guerra de Vietnam. Esta situación persigue a Batman durante toda la historia y contribuye a derrumbar su fortaleza, sin embargo, el elemento decisivo, para el desenmascaramiento del personaje es tener que trabajar ayudado por ex convictos y fuerzas políticas que buscan sabotear a un gobierno constitucional.

El clímax de esta condición se presenta durante una fiesta, casi un *happening*, en que se dan cita en el patio de la mansión de Mincho y Olivia, personajes de diversos estratos: fuerzas policiales, pederastas, agentes secretos, políticos y autoridades eclesiásticas, en un ambiente cargado de travestismo y simulación.

8.55 Pasado Meridiano. Llegada del Ilustre Visitante sin pena ni gloria, en medio de una vaga penumbra. Viene acompañado en su coche, como en una lata de sardinas, por media docena de guardaespaldas que se desesperan y bostezan frente a la retreta sin ningún miramiento por la ceremonia. Brota de allí el himno con dificultad entre uno y otro de los intermitentes campanazos que han perdido también su entusiasmo original. El alcalde, antiguo peluquero de los Albarruagada, hace su primera y última aparición en escena, pero su inoportunidad lo deja con la mano tendida. La niña, agotada por su papel interminable, le tiende el ramo de rosas a uno de los guardaespaldas,

⁵⁰ En el gusto por lo *camp* se despierta un sentimiento de simpatía por lo ajeno y por el pasado, siempre y cuando ese vínculo se realice de manera sensiblera y poco intelectualizada. "Lo *camp* coincide con el dandismo en su búsqueda por nuevas experiencias aun si éstas se encuentran en circunstancias culturales ajenas" (Alavez, p. 75).

quien se lo deja arrebatar por la furiosa arpista, no sin darle un golpe en el trasero cuando ésta le da la espalda (Lihn, *Batman*, p. 111).

El narrador cuenta los hechos cronometrando la llegada de los invitados. Esta técnica se interrumpe de forma violenta al desatarse un incidente provocado por fuerzas militares que la CIA envió para desestabilizar al gobierno comunista. La fiesta acaba con una balacera que propicia la estampida de los invitados. El hecho se relata con encuadres múltiples del mismo acontecimiento.

El resultado es un efecto de caleidoscopio, en consonancia con la estética abigarrada que propongo como constante en la narrativa de Lihn. Esta escena, acorde a las nociones de simulacro de Jean Baudrillard, grafica a la perfección cómo se constituye la hiperrealidad. Baudrillard nos presenta en *Cultura y simulacro* (1993) la paradoja del mundo contemporáneo, implicando que la simulación no es sólo la suplantación de lo verídico, sino que la ausencia de lo real conlleva una hiperbolización que se traduce en el advenimiento de múltiples modelos artificiales

Estamos ante el imperio de lo hiperreal. Muchas verdades posibles son creadas a escala y puestas al servicio del poder y su discurso. Todas las versiones son igual de válidas y complementarias, para la sustentación de la ideología, pues de ser necesario pueden acomodarse y oponerse entre sí para restituir un valor. Jean Baudrillard dice:

La simulación se caracteriza por la precesión del modelo, de todos los modelos, sobre el más mínimo de los hechos —la presencia del modelo es anterior y su circulación orbital, como la de la bomba, constituye el verdadero campo magnético del suceso. Los hechos no tienen ya su propia trayectoria, sino que nacen en la intersección de los modelos y un solo hecho puede ser engendrado por todos los modelos a la vez (pp. 40-41).

Enrique Lihn relata el clímax de la novela en los límites de la indeterminación, pues el fin de la fiesta se puede calificar como un escándalo, un atentado político e incluso un momento bufonesco. Todas las versiones son válidas y responden a explicar la misma situación. No se sólo trata del punto de vista y encuadre de cada personaje. La percepción guarda también un germen ideológico, pues una misma situación justifica los distintos discursos contrapuestos: la victimización de la izquierda, el sabotaje de la derecha, el actuar de los militares, y también sirve, para encubrir que la aristocracia chilena y la iglesia están involucrados en el tráfico de menores.

Todos son efectos de realidad válidos que permiten a los personajes proteger su máscara en la sociedad. Sólo Batman no logra entender esta hiperrealidad chilena, en que no hay mentiras ni verdades, sino meros simulacros. El protagonista queda desfasado, pues comienza a vislumbrar que su propia identidad es también una simulación del modelo norteamericano.

Batman en esta escena apenas si presta ayuda, pues no logra discernir a que bando apoyar. El personaje sin su disfraz es tan solo un extranjero que apenas puede hablar español. El “hombre murciélago” termina sus días como un meteco perdido en una realidad que jamás pudo asimilar. El desenmascaramiento que

sufre Bruno Díaz, a causa de la sociedad chilena, lo lleva a una involución de su subjetividad que culmina con su muerte.

El superhéroe parte la historia con una confianza sustentada en la ideología liberal y capitalista. El narrador describe a Batman como una figura que desfila por espacios públicos sustentando su valor y prestigio en base a sus caricaturescas hazañas, por tanto, se configura como un producto de consumo encarnado. Abraham Moles plantea en *El Kistch: El arte de la felicidad*, que el consumismo responde a la etapa del concepto ligada a la sociedad capitalista.

El *kitsch*, en este caso, remite al placer de comprar. Juana Sommers, agente encubierta de la CIA, aparece descrita como una fanática de la fama que precede a Batman y podría asimilarse a una ferviente lectora de sus aventuras narradas en las historietas. “¡Batman en persona! Esquema de posibilidades que no estaban garantizados pero que eran allí, reales por ahora. El corazón de Wilma Vance, alias Juana Sommers, aunque dotado de músculos de acero, se inflamó como si lo hubiera tocado el ruedo de la bandera norteamericana” (Lihn, *Batman*, p. 8).

La confrontación que Batman tiene con la realidad política de Chile mina su personalidad y lo despoja de su máscara y fortaleza dejándolo convertido en un yanqui perdido e incapaz de adaptarse. El otrora encapuchado termina sus días refugiado en la mansión de Mincho y Olivia. Espacio de encierro sacado de otro siglo y que se ajusta a la que Abraham Moles denomina el *kitsch* burgués.

El recuerdo de tales excesos y de su condición de auxiliar relativamente pasivo en esas boberías, torturaba la memoria de Batman por partida doble, haciéndole ver en el espejo de su pasado el principio de su degradación heroica sin que le fuera dado lamentar su ingreso a una tierra incógnita para él, pero donde empezaba a pagar el precio de la verosimilitud con una repugnancia creciente hacia todo lo que fuera sencillamente imposible (Lihn, *Batman*, p. 71).

En esta etapa del *kitsch*, previa al periodo capitalista y de consumo, predomina lo decorativo frente al poder adquisitivo. El personaje sufre una involución y pasa de la supremacía que le otorga su identidad heroica a quedar totalmente desprovisto de su andamiaje ideológico. Esta involución implica también un cambio de siglo. Batman pasa de ser la encarnación del consumismo y del sueño americano de los sesenta, a habitar una realidad de museo.

Y mientras la estatua de Batman cobraba un poco de vida, al emerger del Mercedes como de una tumba [...] hizo su apreciación en lo que parecía el triunfo de un arquitecto extravagante [...] columnas dóricas; redes de pescador extendidas entre grupos absortos, como de ahogados vivos; ruedas de carreta empotradas en los muros, entre panoplias y tapicerías francesas de los siglos XIII y XIV [...] Todas figuras de un museo de cera que eran conjuradas con pelos y señales, mezclándose, aquí y allá, con los estáticos invitados de eso que parecía ser el primer comienzo o el último fin de una fiesta indefinible (Lihn, *Batman*, pp. 56-58).

Batman aparece en las escenas finales de la novela como un meteco perdido dentro de un mundo en ruinas. El héroe pasa a ocupar un rol ornamental en una mansión que representa el detritus marginal de las clases

altas, herederas del colonialismo europeo del virreinato. La muerte anónima de Batman confirma la degradación de su subjetividad producto del enfrentamiento con un país sometido al bastardaje cultural.

1.4 EL HUMOR CONCEPTUAL: FALSIFICACIONES TERCER MUNDISTAS

En B.C., la escena de las falsificaciones podemos enmarcarla dentro de un ejercicio humorístico conceptual. Lo que Lihn propone en la novela es una contravención tanto de la lógica capitalista como del comunismo recalcitrante y paranoico. La obra busca burlarse del intervencionismo ideológico y un bastardaje cultural, que se traduce en el sometimiento de las masas a ideas que se imponen como dogmas de salvación.

En la fiesta de recibimiento de Batman, preparada por Willie H. Morgan, el protagonista confronta a unas copias mal hechas de su identidad heroica. Los sujetos disfrazados de Batman son chilenos descritos en la novela como funcionarios públicos e incluso matones que trabajan bajo las órdenes de Morgan y que han sido obligados a estar en la reunión de bienvenida, para complacer al héroe encapuchado. La situación da cuenta del nivel de improvisación de las políticas públicas.

La escena evidencia el simulacro y la necesidad de las autoridades locales de lucir preparados y a la altura de ilustres visitas extranjeras. Batman hace las veces de un observador internacional ante el cual se monta un espectáculo. La novela genera un espejo irrisorio de la realidad, en el cual podemos apreciar cómo se erige la construcción de un monumento o festividad, para elogiar la causa que el invitado representa.

En 1972 el gobierno de Salvador Allende construyó e inauguró en 275 días un imponente edificio destinado para la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas (UNCTAD III)⁵¹. Se trata de un caso paradigmático, pues tras el golpe de estado este espacio fue tomado por la Junta Militar para establecer su sede y pasó de ser uno de los orgullos de la Unidad Popular y un signo del espíritu emprendedor del pueblo chileno, a convertirse en un edificio marcado por la ignominia y el régimen que asesinó a miles de ciudadanos.

La improvisada fiesta en la mansión de Morgan está edificada como un espejo deforme de este contexto de violencia y de ideologías en pugna, pues la novela nos presenta a través de un *happening* las prácticas populistas de ambos bandos, la derecha tradicional y reaccionaria y la izquierda con sus consignas y retórica hecha a la medida de la idiosincrasia chilena.

La acción nos traslada al hogar de Morgan en las afueras de Santiago. La mansión aparece decorada como la Baticueva de los comics, paredes cavernosas y artilugios de superhéroe, como si se tratase de una fiesta de Halloween, pero devenida en un acto público de importancia para las relaciones exteriores y la política internacional del país. Esta imagen paródica de un acto político se puede homologar a la fundación

⁵¹ Para mayor documentación histórica respecto al edificio Ex UNCTAD III y actual Centro Cultural Gabriela Mistral, revisar el artículo "El espacio público dictatorial: edificios y lugares significados por el poder político" del Doctor Robinson Silva Hidalgo publicado en *Revista de Urbanismo* de la Universidad de Chile, número 30 del año 2014.

de plazas, estadios y conferencias que se llenan con un público trasladado por obligación y convencido con medidas populares como la entrega de algún beneficio.

La gran mayoría de esa gente, por lo demás, con la excepción de algún cuñado o un par de sobrinos del dueño de casa, no se sentían a sus anchas en presencia del Gran Demócrata y Defensor de los Derechos Humanos. No eran más que empleados suyos —gerentes generales, abogados, periodistas, relacionadores públicos, o simples matones a sueldo—, y estaban acostumbrados a guardar en relación a él, una prudente distancia y, de ninguna manera, a tratarlo como a un hermano de leche (Lihn, *Batman*, p. 18).

Las falsificaciones de Batman anticipan el desenmascaramiento ideológico que sufrirá el personaje a manos de la realidad chilena. La escena sirve de umbral para todas las vejaciones posteriores que sufrirá el héroe, pues su participación en la fiesta de Morgan es declarada por las autoridades como un acto en contra del orden público y terminará con la llegada de autoridades que pondrán a Batman bajo arresto por incitador. En esa medida, la fiesta en la mansión del líder de derecha será una especie de rito de iniciación y bienvenida a la realidad chilena y desalojo de la ficción ideológica y los límites seguros del mundo de las historietas.

Soñó que despertaba en Ciudad Gótica, de una pesadilla de la que no lograba acordarse, relacionada con un país llamado Chile y con su lucha contra el comunismo. Todo eso tan lejano como el más remoto de los planetas. El único recuerdo de tal aventura era el producto de una eyaculación nocturna todavía húmeda en la región del bajo vientre, la erección anormal del pene y una espantosa sensación de fracaso (Lihn, *Batman* p.80).

La digresión citada se comunica con una temprana desconfianza que Batman comienza a desarrollar frente a todos los que le rodean en la fiesta de Morgan. El protagonista establece comparaciones entre la ciudad ficticia de los comics (Ciudad Gótica) y las amenazas que debía enfrentar allí, sabiendo quién era el villano de turno y quiénes sus aliados. En este ambiente de intriga, extraño país sumido en una pugna de modelos políticos, partidos y funcionarios que sólo quieren medrar, Batman sufre dudas que confronta con absurdas elucubraciones. El héroe concluye que los ciudadanos honestos han sido reemplazados por máquinas.

Ante la expresión “fuera de la ley”, los reflejos condicionados de Batman crisparon su acerada musculatura; pero no podía confiar en un desconocido, aunque a decir verdad, también Willie Morgan era un desconocido para él como lo eran todos, en suma, a la distancia incalculable a que se encontraba de Ciudad Gótica, en un país extraño, profundamente ambiguo y sospechoso. Podía ocurrir, además, que el Enemigo se le hubiera adelantado, reemplazando a moros y cristianos por sus respectivos dobles sintéticos (Lihn, *Batman*, p. 20).

Estos cuestionamientos no sólo están relacionados al espacio interior y las zonas de encierro caracterizadas por la fiesta (la mansión y el sótano), sino también por el imaginario total del país que el personaje vincula a la cordillera de Los Andes, topografía simbólica que podemos encontrar en las monedas, los billetes, referida en el himno nacional, el folclore y el canto popular chileno.

Batman confrontado ante la cordillera esgrime su desconfianza, sin embargo, aquí se añade otro elemento con relación a lo que propone la novela, a través del humor conceptual: “Un inmenso fragmento de la

cordillera de los Andes se presentaba ante su vista —réplica de los montes Rocallosos” (Lihn, *Batman*, p. 27). Ejercicio comparativo que entraña una mirada peyorativa de lo sudamericano frente a norteamérica.

Los personajes, que el texto vincula al modelo de vida capitalista, expresan epítetos refiriéndose a Chile como: *malas copias, falsificaciones, intentos de una sociedad desarrollista, la colonia, modesto rincón del mundo, ejercicios de una sociedad pre industrial*. Las calificaciones emergen a lo largo de toda la novela. El capítulo de las falsificaciones puede entenderse como una parodia a la piratería y al hecho de que los países que Estados Unidos considera del tercer mundo son usados por esta nación como puntos de extracción y fábricas para productos destinados a su mercado global.

La luz de la luna menguante azulaba este paisaje congelado del Tercer Mundo, con sus célebres nieves eternas, espolvoreadas allá arriba para refrigerar un clima ideal, frío y seco en pleno verano. [...] Batman se sentía ligado al paisaje, tanto por razones metafóricas cuanto por el común denominador de una especie de lejanía. Sospechaba ya que en este último rincón del mundo, su brillante trayectoria iba a sufrir un serio revés por alguna razón difícil de precisar para un superhombre de acción como él (Lihn, *Batman*, p. 27).

Batman subraya en el marco de la fiesta la situación de las réplicas tercermundistas y pone de manifiesto una lógica normalizada en la que quedan sumidos los países dependientes y colonizados. El encapuchado de Gótica al verse rodeado de múltiples versiones suyas no encuentra mejor explicación que estar sitiado por autómatas que los potentados empresarios y políticos chilenos han puesto a su disposición, para ayudar a la causa libertadora.

Los invitados de Morgan no tienen los atributos físicos de Batman. Estamos ante funcionarios que la novela describe como gordos, escuálidos y desproporcionados. El evento es calificado como una “feria de diferencias” (Lihn, *Batman*, p. 18). Esto confirma las sospechas de Batman, pues se trata de pobres copias realizadas en un país que carece de la tecnología de la gran nación.

La dominación económica, aparece retratada en esta escena como parte de las preocupaciones que Enrique Lihn convoca de la realidad y desenmascara a través del humor. Batman toma a uno de los dobles, el que ostenta un mejor porte, y lo inspecciona en su creencia se trata de un robot que tiene un desperfecto en sus controles. El héroe esgrime una pregunta que se vincula al título de la novela. El humor conceptual refleja la apropiación que Lihn hace del personaje del cómic.

—Es claro —dijo Batman— copias sintéticas, muy amable. Entiendo que ustedes disponen de armaduras propias. Afortunadamente yo he traído un buen stock de autómatas. Guardaremos los suyos de reserva. (...) Y, acto seguido, cogió a uno de los androides de un bíceps, con su característica rapidez. (...) El hombre murciélago recorrió aquí y allá, con la mano, la superficie de ese objeto, preguntándose cómo demonios armaban a Batman en Chile, puesto que no daba con el aparato de control (Lihn, *Batman*, p. 19).

El uso de Batman, por parte del autor chileno, no contó con el pago de derechos. La novela de Enrique Lihn, la cual deforma al héroe de *DC*, un *trademark* mundialmente famoso que ha generado miles de revistas y

merchandising derivado: juguetes, series animadas y filmes, es también una falsificación tercermundista y esta escena irrisoria delata esa condición con descaro.

A través de la parodia y el humor conceptual, B.C. nos señala que la novela, como género prestigiado en Latinoamérica, es también un producto al servicio de las ideologías que permean al continente. Esta mirada auto reflexiva sobre la escritura y el campo cultural, Lihn la acentuará en *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*, enfocándose en el rol del intelectual como monigote a cargo de la construcción de simulacros.

2. LA POÉTICA DE LO ABIGARRADO EN LA ORQUESTA DE CRISTAL

2.1 INTRODUCCIÓN

La orquesta de cristal, Editorial Sudamericana (1976) reeditada por Hueders (2013), es la segunda novela de Enrique Lihn. La obra presenta la estructura discursiva de una monografía dedicada a *the crystal orchestra*; extravagante empresa creada por el filántropo Charles Royce a fines del siglo XIX en París. La escritura de la novela se encuentra repleta de citas a pie de página y referencias cruzadas que remiten al formato de ensayo académico, en este caso hablando de nada en alegoría al traje invisible del emperador. “Se habla del silencio a través de la cháchara” (Lihn, *Arte* p. 349).

O.C.⁵² a nivel temático presenta como *leitmotiv* el discurso legitimador que la crítica tiene en las bellas artes y dentro de la sociedad, a la hora de situar un tema y dotarlo de prestigio y autoridad. Se trata de documentación avalada que se auto refiere y copia sin escrúpulos, al punto que el contenido medular del discurso pasa a un segundo plano, pues lo que importa es la retórica que ornamenta y enmascara.

Esta novela encarna el triunfo de la cháchara y una muestra de cómo las ideologías y los discursos terminan por aplastar la realidad, validando incluso hechos u objetos inexistentes. Una hiperrealidad cuyo soporte es el arte de la palabra, que Enrique Lihn define como:

Retoricismo consagrado a disociar la palabra de los hechos y de las cosas y a convencernos de que lo negro es blanco y viceversa, a través de profusos discursos ornamentales; el vacío o la insuficiencia de nuestra realidad en contraposición a la pomposidad con que la inventaríamos en el lenguaje, deformándola para constituir la en una plenitud (cit. en Libertella, *Ensayos*, p. 48).

O.C. cuenta con una estructura circular⁵³ de textos que se yuxtaponen a propósito de un objeto cuasi inexistente o acto fallido. El tema central de las crónicas, que componen la novela, es una orquesta invisible hecha de cristal e inaudible, pues los instrumentos se destruyen a la primera nota que tocan. Propongo en esta lectura, que Lihn utiliza la poética del abigarramiento y estrategias textuales como la hiperretórica, el

⁵² A partir de aquí, me referiré a *La Orquesta de Cristal* con las siglas O.C

⁵³ La estructura de la novela, Rodrigo Cánovas la caracteriza de la siguiente forma: “OC diagrama una espiral: en su centro, está la orquesta y alrededor, las distintas versiones escriturales de sus actuaciones. Existe una analogía proporcional entre ese centro musical y sus letras periféricas: Los dos significan la carencia” (Cánovas, p. 51).

kitsch y el humor conceptual, a fin de enmascarar las problemáticas sobre el poder que desea representar: los simulacros culturales y la palabra legitimadora en el marco de la dictadura en Chile.

Las crónicas que componen la novela se suceden a lo largo de setenta y cinco años, a propósito de la puesta en escena de la sinfonía *Amor Absoluto* del compositor Roland De Glatigny, creada a petición del magnate norteamericano Charles Royce, para ser presentada en la Exposición Internacional de París el 20 de abril de 1900, en un lugar conocido como El Castillo de los Cuatro Vientos, espacio homologable a la mansión de Mincho y Olivia en *Batman en Chile*.

Los cronistas de O.C. yuxtaponen géneros menores de la *belle époque*: folletín, poesía en prosa, diario de vida, entre otras formas afectadas, expresando sus ideas con una escritura que privilegia los lugares comunes, propios de los estilos de moda. Se trata de contenido que citan y asumen generando una identidad desfasada, lo cual provoca el surgimiento de un yo que se instala acorde a los gustos de su tiempo.

En B.C., Lihn ensaya esta técnica narrativa y construye un discurso hiperretórico, a partir de la pugna ideológica propiciada por la Guerra Fría. El autor prioriza las lógicas que constituyen el *american way of life*, en O.C. en cambio, se privilegian los galicismos mentales.

El *kitsch* es usado en la novela, para edificar un cuadro fantasmático del París del cruce de siglos. La obra presenta una hiperrealidad que habita en la prosa de los cronistas que escriben con extremo ornamento sobre la orquesta de cristal y los elementos que la circundan: la sinfonía *Amor Absoluto*, el filántropo norteamericano detrás de su financiamiento y el espacio abigarrado por antonomasia: *Le Château de La Roche aux Quatre Vents*.

La Casa de los Cuatro Vientos se presenta como un palacete que sirve de sede a la Fundación X. Institución encargada de sostener el ostentoso simulacro de una orquesta fantasma, por medio de beneficios pecuniarios que otorga a los intelectuales mercenarios que escriben a favor de la entidad y sus proyectos. Por último, el humor conceptual es un recurso esencial de la obra, pues a través de la parodia el texto desenmascara la cháchara, que Lihn expone como una mudez verbalizadora.

La retórica ideológica fuerza a los sujetos a sumirse en formas mecánicas de expresión y repeticiones de ideas preconcebidas. Estamos ante contenidos convencionales que el habla del poder impone a la comunidad, haciéndola consumidora y cómplice del horror.

El poder es una perversión personal que se presenta como una salvación colectiva. Y los sujetos abrumados por el poder tienen que hacer una ficción homóloga. En el arte... los tipos están constantemente adulando a un poder que los está anulando. El sujeto que se acerca al poder para adularlo, como en un acto mimético, exagera el lenguaje del poder y, al exagerarlo de alguna manera lo denuncia (Lihn, cit. en Foxley, A, p. 4).

Gerardo de Pompier es la máscara ideológica y lingüística que se alza como la máxima realización de lo que O.C. representa, un acto fallido en torno al cual orbitan múltiples formas de enmascarar la verdad.

Paradójicamente, el histrión, al hacer mimesis del habla del poder, desestabiliza y desenmascara el vacío tras la retórica ideológica.

2.2 HIPERRETÓRICA COMO ENMASCARAMIENTO: GALICISMOS MENTALES

La novela se edifica a través de una prosa que prioriza el uso de la hiperretórica, a fin de yuxtaponer textos que responden a lo que Lihn llamó “galicismos mentales” (cit. en Lastra, p. 58). El autor con el término se refiere a la influencia europea y al bastardaje cultural del continente. El concepto le sirve, además, para dar forma a la figura de Gerardo de Pompier y construir una novela que bebe de la estética modernista de la *belle époque*, pues lo que le interesa es merodear por los “basurales de las viejas retóricas” (Lihn, cit. en Piña, p. 749), lo que alguna vez fueron los discursos privilegiados.

La acción de la novela inicia en la década del setenta, con la cita que distintos cronistas han repetido como una especie de mantra. Esta suerte de umbral sirve para comprender la naturaleza elusiva del objeto sobre el cual versan los múltiples documentos glosados por el narrador principal. El narrador, en la novela, es una voz fantasmal que comienza un trabajo de compilación de todo lo dicho sobre la orquesta, a petición de la Fundación X.

Todos los elementos de esta orquesta —primero y único ejemplar en su género— son obras maestras de la cristalería: un conjunto de preciosos objetos de por sí sonoros que, desde la relativa e inevitable opacidad de los “bronces”, hasta la invisibilidad, o cuasi, de los instrumentos de aliento, cubren la gama entera de la transparencia, cualidad seductora por antonomasia (Lihn, *Orquesta*, p. 17).

Entre las principales voces intercambiables del libro está la de Gerardo de Pompier (Pompier). Voz narrativa y personaje que atraviesa el proyecto novelístico de Lihn., sus acciones de arte, libros objeto y críticas destinadas a alborotar el ambiente literario chileno. Pompier es el máximo histrión. Un sujeto desfasado que construye su identidad en base a una máscara ideológica y una personalidad que busca acomodarse ante el poder, valiéndose de la retórica como su principal instrumento.

El dandi afrancesado no sólo contribuye a la atmósfera decimonónica de la obra, además es la figura central que encarna la poética de lo abigarrado y a partir de la cual los otros cronistas se suman con desparpajo a la yuxtaposición de textos y discursos que dan forma a una hiperrealidad que se sostiene en torno a la cháchara.

Los cronistas de O.C. son sujetos oportunistas que buscan la protección del orden establecido, en esa medida encarnan una voz muda abierta a ser todas las voces, esto los hace análogos y proclives a las condiciones de la época en que se instalan para subsistir como sujetos transhistóricos y errantes.

Tan pronto habla como es hablado, haciendo uso en ambos casos de la misma retórica, la cual se otorga así, y a partir de esa reversibilidad irresponsable, la dudosa libertad de adoptar cualquier punto de vista y ninguno en particular. Por donde pasa Pompier no vuelve a crecer la responsabilidad del discurso (Lihn *Arte*, p. 353).

Pompifier⁵⁴ en calidad de cronista, contribuye con textos referidos a la puesta en escena de la orquesta, mientras que en las notas explicativas a la novela introduce fragmentos de su diario íntimo, en el cual expone sus postulados respecto a la religiosidad del arte. Además, a través de un libelo procede como defensor de su amigo el intelectual Roberto Albornoz (espeleólogo), con quien, de acuerdo con la historia, asistió en 1900 a la primera presentación de la orquesta en la Feria de las Artes y la Industria en París.

El dúo Pompier y Albornoz reaparece en la tercera novela de Lihn, *El Arte de la Palabra*. En esa obra mantienen su calidad de diletantes dispuestos a medrar, a través de la retórica. Pompier y Albornoz son máscaras histriónicas que delatan el actuar del intelectual hispanoamericano amparado en el oficialismo. Pompier es un disfraz que se acomoda a todas las ideologías y es el depositario de lo que Enrique Lihn llama la mudez verbalizadora.

Retomar (...) a Pompier significaba abandonar, hasta cierto punto, el discurso de la primera persona por el de un objeto parlante, desligado de las responsabilidades de la persona y de las que se duplican, en el campo literario, cuando el escritor realista compone a sus personajes con una obligada coherencia, a partir de su respectivo stock de verosimilitudes (Lihn, *Arte*, p. 348).

El imaginario de Lihn, respecto a sujetos desfasados está construido a partir de la figura de los cronistas modernos. Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera y Enrique Gómez Carrillo le sirven como paradigma de esta situación, pues dichos intelectuales tuvieron que hacer frente a una época carente de soportes y falta de medios que pudieran satisfacer y entregar espacios para su genio creativo. Los cronistas americanos se ven empujados a fusionarse con el ideario europeo en una clara estrategia de supervivencia.

Tal como ocurre con los -ismos, condenados a su extinción, la situación que sufren los intelectuales y artistas en el continente es cíclica. El abandono y la deprivación se repite para dar lugar a un medio marcado por un canon oficial, un arte condescendiente con el poder o alternativamente evasivo y al servicio de la censura. Al interior de O.C., Gerard de Pompiffier o Pompier puede entenderse como el *summum* del narrador que glosa el habla colectiva y abandona su voz y subjetividad, para asumir y repetir lo propuesto por los demás cronistas.

En un pasaje de O.C. el personaje señala “Pues, inspirada, en el genio necrofílico del Byron de los bajos fondos, proponía ¡ay de mí! - como si yo hubiera podido recordar mi futuro-” (Lihn, *Orquesta*, p. 60). Afirmación que pone en tensión la idea de temporalidad e impone la resurrección de ideas, que al ser invocadas y reutilizadas contribuyen a generar un transhistoricismo y desfase, en que lo único que soporta al individuo son los discursos asumidos como realidad.

Esto se liga a la cita principal, que muchos de los copistas se atribuyen en consonancia con el juego especular de repetir discursos en una especie de espiral. Lihn denomina a este fenómeno sociosis: “El

⁵⁴ Para entender el galicismo que entraña el nombre del personaje, su origen y evolución, confróntese: Lihn, Enrique. *El arte de la palabra*, Barcelona, Editorial Pomaire, 1980, pp. 338-339.

reemplazo del término neurosis por sociosia (un trauma colectivo del que provienen a modo de síntomas, los signos del lenguaje vacío)" (Lihn, *Circo*, p. 578).

Debido al uso de la hiperretórica, O.C. presenta un diseño compuesto por la yuxtaposición de géneros menores de la *belle époque*. Cada uno de estos textos se formula con un registro específico que responde a formas estereotipadas. Esta estrategia textual contribuye a enmascarar la comunicación al interior de la realidad ficticia.

El género principal y que cumple la función de marco de la obra es la monografía. La novela está escrita a la manera de una glosa que recopila todo lo que se ha dicho respecto a la orquesta de cristal, en un periodo de 75 años. Héctor Libertella respecto a O.C. señala en su libro *Las sagradas escrituras*: "El cronista se funde entonces con la manera de decir de esos cronistas y ya no busca distinguir su voz, de modo que aparece como cierta voluntad de dispersarse silenciosa, discretamente, en unas retóricas que se enfrentan entre ellas y hablan" (p. 172).

Lihn durante una conferencia titulada *Doce años de escritura en todos los géneros* dictada en 1985 en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura de la Ciudad de Concepción, da cuenta del objeto que inspiró el formato de su novela. En calidad de académico en la Escuela de Bellas Artes, Enrique Lihn tuvo contacto con un archivo de investigaciones académicas, sobre pintores y músicos de siglos pasados, elaboradas con rigurosas datas y referencias, pero muchas veces abocadas al trabajo de eludir su tema central.

Esa cosa defensiva y temerosa que se da con signo menos o con signo más en la escritura, porque siempre uno está también citando o re-citando u organizando un material previo, pre constituido; pero que en este caso era simplemente inercia y temor frente a aquello de lo que se está hablando o, quizás, también desidia, pereza y otras cosas así (Lihn, *Doce*, p. 190).

O.C. desde sus primeras páginas se autodefine a través del narrador y glosador principal como:

Setenta y cinco años de lo que esta officiosa antología reivindica con el valor de haber desafiado la indiferencia de la crítica adocenada y de las instituciones académicas, es el lapso que se propone historiar para los auditores y lectores no sofisticados ni contaminados por los viejos prejuicios de la pequeña burguesía europea. (Lihn, *Orquesta* 18)

La monografía dedicada a *the cristal orchestra* presenta gran cantidad de citas, ese es el mecanismo que permite a los diversos registros ingresar a la glosa y contribuir al enmascaramiento y ornamentación del acto fallido que las inspira. El mecanismo principal, para introducir los textos de los cronistas es la cita. Los autores son presentados a través del estilo directo: "Schopenhauer, Wagner, Catulle Mendes se exalta Roberto Albornoz en su estilo juvenil, para el Mercurio de Valparaíso-" (Lihn, *Orquesta*, p. 20).

Tras la marca textual explícita, el texto comienza a discurrir, a través de su respectivo formato, sea crónica, carta o ensayo. En otros momentos de la narración, el cruce de discursos se difumina, ya que los textos se presentan al interior de otro documento de alguno de los autores antologados. Montazem, el cronista árabe,

al comenzar su panegírico en contra de las posturas de Roberto Albornoz, cita las palabras de su rival al interior de su texto, a fin de reafirmar sus teorías sobre la sinfonía.

Al hacer esto, la crónica de Roberto Albornoz se yuxtapone a las palabras y forma discursiva del musulmán. Como en una carrera de postas, el musicólogo chileno asume el control de la narración hasta que otro cronista lo releve. “Sea como fuera, disiento de la idea que Albornoz oculta cuando escribe” (Lihn, *Orquesta*, p. 43). Estos mecanismos se complejizan al difuminarse la enunciación del narrador principal.

Cuando el narrador pierde el control de las citas comienzan una serie de plagios o parafraseo sutil que contribuye a construir una voz colectiva. Un yo enmascarado domina la novela y sirve como un espacio que puede ser apropiado por el cronista de turno, de modo que las voces se van alternando sin orden o armonía.

La obra utiliza otro elemento de la monografía académica, el sistema de notas a pie de página o notas complementarias al discurso principal. Estas notas completan el peculiar diseño del texto, complejizando su lectura. Como elemento paratextual, las notas contribuyen al enmascaramiento del tema central y agregan información enciclopédica, en torno a lo que la diégesis refiere. El origen de *the cristal orchestra* y la historia de su promotor, el misterioso Charles Royce, se presenta en el apéndice de la novela, pues en la diégesis el fundador de la orquesta es referido tan solo como Mr. X.

Mr. X. eligió notoriamente el mismo momento en que la ciudad augusta, capital de la cultura, hacía resonar armoniosamente en la concavidad de su copa de oro los truenos de la industria y las voces dulcísimas del arte, en una fiesta de la unión subyacente de los contrarios, para ofrecer, por su parte, en esa especie de clandestinidad propia de las ceremonias iniciáticas, el resultado de su esfuerzo sublime: The Crystal Orchestra, convocada en el susodicho palacio, adquirido él mismo para esta ocasión a un precio inaudito, para consternación de nuestra memoria (Lihn, *Orquesta*, pp. 24-25).

Lo que aún a todas las voces, formatos y textos que cruzan la novela es que cada uno desde su particular interés y beneficio, se refieren a todo lo que circunda la orquesta, a fin de eludir su música inaudible y algo que a todas luces salta a la vista, la imposibilidad de reconocer los instrumentos transparentes. A fin de no quedar como ignorantes o como dice Lihn, debido a un “mecanismo defensivo” (Lihn, *Doce*, p. 190), los cronistas se limitan a citar, sin dar cuenta de la fuente y de esto modo van sumando nueva información en torno a la orquesta, pero rodeando el tema.

Y no es raro que musicólogos y críticos de nota prefieran distraer sus observaciones técnicas, ante el temor de confundir violas con violines o un oboe con una cornamusa, abordando temas de interés general: los nuevos caminos y las personalidades que representan por ejemplo, la clave del complejo dibujo de la música contemporánea en los cuatro continentes (Lihn, *Orquesta*, p. 17).

Los cronistas recurren a la opacidad del signo y a la cita culta, para enmascarar su ineptitud y falta de talento. “La novela estudia la palabra como modo de crear realidades sustitutivas que sólo existen en el lenguaje” (Lihn, cit. en Gómez, p. 6). En suma, en O.C. los cronistas/copistas ocupan una categoría hueca del yo y despliegan de modo alternativo su cháchara, distinguiéndose más que por su personalidad (sus actos y

atributos dentro de la realidad), por una serie de signos y códigos que se repiten de forma mecánica en el papel. La obra se construye a partir de un sujeto colectivo cuyos fines Enrique Lihn explica:

Realizar la práctica de la monstruosidad de un discurso neurótico colectivo -sociótico- como el medio de revelarlo, formalizándolo. De ponerlo en evidencia... Yo mismo quise desplegar y encarnar, por la vía de la materialización de ese fantasma, la sociosis propia de nuestro discurso y decurso histórico a través de un narrador que no dice, por sí mismo, nada y que hace hablar, en cambio, como copista, una serie de discursos vacíos (cit. en Libertella, *Ensayos* p. 89).

La presencia de máscaras ideológicas forma parte no sólo de las obras en análisis, sino que se aprecia en el proyecto escritural de Lihn a partir del setenta, pues el autor busca dinamitar los géneros y sobre todo la novela. Enrique Lihn observa en la novela una industria complaciente y una vía que tiene el poder para tomar el control del arte, gracias al mercado y sus agentes: los escritores oficiales y una crítica miope.

O.C. pone en el centro de la discusión el problema de la censura y también la apropiación de los conocimientos, ideologías, movimientos y cosmovisiones que son reutilizados por la autoridad, para construir una noción unilateral de verdad e imponerla a la fuerza si es necesario. El silencio y la cháchara están imbricados, pues la cháchara en calidad de discurso vacío del poder oculta, borra, higieniza, adoctrina y sume en el silencio una cantidad de historias y testimonios.

En la novela, la represión opera mecánicamente, a través de los múltiples documentos que legitiman un acto fallido (que no se verifica). Se nos comunica la historia de la sinfonía que nadie escuchó, pero de la cual todos dicen algo. Fenómeno que entraña como indica Lihn un acto represivo.

Aquí actúa el mecanismo de la represión tanto como anécdota o historia –la represión nazi– cuanto como el sentido al que apunta el texto y condiciona sus operaciones. La violencia con que termina la novela, este happening que en lo imaginario la destruye a sí misma, es parte del tema de la represión: lo reprimido no desaparece; vuelve bajo la especie del instinto de destrucción y estalla (cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 112).

La intervención del nazismo, que termina por destruir el objeto, verifica el acto fallido, pues hace real la extinción de una orquesta que jamás fue escuchada, sin embargo, los discursos esgrimidos siguen en funcionamiento hasta el presente, mediante la novela que tenemos en nuestras manos. La nota 59 da cuenta de la naturaleza cómplice de O.C. como extensión del simulacro.

Por alguna razón – no somos los últimos en dar fe de ella-, en cambio, *La Orquesta de Cristal*, en su última o primera edición, aparece firmada por un nombre –Enrique Lihn- respecto del cual el de Heinrich de Liderhöfer resulta ser (...) El mismo individuo (nosotros) que escribió, en una época indeterminada y desde un lugar incierto, el prelude o la obertura de *La Orquesta de Cristal*, ¿no sé el mismo que se finge otro, Heinrich von Liderhöfer, para engañar a los lectores? (Lihn, *Orquesta*, p. 169).

En cuanto a los cronistas de la obra, que también podemos denominar copistas, estos ocupan alternativamente la primera persona para exponer sus ideas. El yo se presenta como una categoría vacía y

evanescente que es asumida como un traje. En la medida que las voces hacen un palimpsesto de lo dicho por otro, no hay mayor diferencia entre los discursos de legitimación.

O.C. revela que el yo es un objeto parlante compuesto por una multiplicidad de discursos propios y ajenos que se superponen. Las subjetividades se configuran en consonancia con el poder y su mudez verbalizadora. El yo se vuelve un disfraz, como Pompier, que asume el habla de una época, su espíritu y reglas. Lihn señala que la novela hispanoamericana, de la segunda mitad del siglo XX, ha operado bajo la misma mecánica. El autor cuestiona el género y a sus pares, por edificar una escritura al servicio de una verdad documental, la cual trabaja bajo lineamientos del mercado y una crítica legitimadora de simulacros culturales.

La obra insiste en reafirmar la inexistencia del objeto que motiva su escritura. El sujeto que habla también es puesto en crisis, pues los discursos se enmascaran a través de un yo colectivo que va alternándose de manera errática. Los cronistas implicados ven su identidad desdibujada. En la nota 60 se rompe la ficción con humor. “¿Quiénes hemos iniciado la presente monografía? ¡Si no lo supiéramos, quisiéramos saberlo!” (Lihn, *Orquesta*, p. 170).

La novela, a través del humor, busca desenmascarar los dispositivos que dominan la subjetividad, para eso toma el control del objeto parlante. El actuar de los narradores y la manera en que se atropellan desmonta frente al lector los mecanismos de la palabra que legitima. O.C. enmascara la realidad bajo la voz del loco abigarrado, ese que habla con incontinencia para desnudar la fragilidad del sistema y dar cuenta del vacío que nos determina.

2.3 EL *KITSCH* COMO CUADRO DE ÉPOCA

En O.C. el *kitsch* opera a nivel temático a través de la apropiación que el autor hace de elementos convencionales de la realidad. La novela se enfoca en los simulacros que emergen a partir de un evento grandilocuente, financiado por un empresario norteamericano, cuyo impulso industrial se ampara en el capitalismo como dogma. El texto enmascara un elemento que para Enrique Lihn es crucial en los años de dictadura: la evasión en una sociedad del espectáculo.

El acto masivo por excelencia, en esos años del régimen militar, lo proporciona el Festival de Viña del Mar. Gala musical que se mantiene vigente hasta la fecha. Un segundo elemento convencional que Lihn convoca es la influencia de la prensa, al edificar verdades y legitimar experiencias. El misterioso filántropo norteamericano Charles Royce monta la orquesta de cristal en 1900 como principal atracción de la Feria de las Artes y la Industria en París.

Espectadores de todo el mundo se congregan ante el prodigio y Roberto Albornoz, un cronista cumpliendo funciones para *El Mercurio de Valparaíso*, narra su experiencia auditiva y visual en una temprana crónica de estilo modernista, aunque a ciencia cierta, Albornoz no escuchó la sinfonía, pues los instrumentos de cristal, transparentes e invisibles se rompieron al momento de entonar la primera nota.

Esto no impide que Albornoz rodee el tema y haga su redacción enfocándose en el edificio suntuoso, los invitados, el aire de progreso y la riqueza cultural que se vive en París. El cronista completa su texto con extensos devaneos por la teoría musical. El musicólogo chileno invoca a Richard Wagner y su idea del arte puro. Sin embargo, en un diálogo epistolar con su amigo Pompifier, Albornoz se ve traicionado por su propia retórica y devela el acto fallido tras sus intenciones.

Nos referimos a Roland de Glatigny, autor de la sinfonía *Amor Absoluto*, a cuyo estreno exclusivo asistimos y no asistimos el pasado 20 de abril del primer año del siglo veinte. Posiblemente, o así queremos creerlo, sin fundamentos ni tan siquiera en el testimonio de nuestros sentidos y en particular del sentido artístico (Lihn, *Orquesta*, p. 28).

Lihn, en una entrevista⁵⁵ de 1980, señala que uso como inspiración para edificar el telón de fondo de O.C., una crónica finisecular de Rubén Darío. El poeta modernista refería al público de diarios, como *La Nación* de Buenos Aires, hechos importantes y cosmopolitas acaecidos en Europa. “Noticias del futuro” (Ramos, pp. 266-67) y del primer mundo, para los estados americanos en desarrollo.

Lo primordial, es el uso que Lihn da a dos temas convencionales: el espectáculo de masas y su efecto persuasivo sobre un público adiestrado y acrítico, debido a la influencia de voces que contribuyen a sustentar la autoridad de hechos, a través de medios oficiales, incluso si estos solo encubren el horror.

A nivel de estructura, el *kitsch* opera en la edificación de la atmósfera en la cual se sitúa O.C. Nos referimos a la etapa ornamental, tal como Abraham Moles la describe en *El Kitsch: El arte de la felicidad*. El *kitsch* ornamental está destinado a la decoración excesiva y la acumulación de objetos de naturaleza disímil y desentonantes unos con otros. La descripción que Albornoz entrega en su crónica de La Casa de los Cuatro Vientos es representativa de estas ambientaciones afectadas por el *kitsch* burgués.

Nada quiero decir del encanto que significa pasar sin transición desde el boudoir auténticamente versallesco al género gótico de una sala de armas, para acceder luego a una habitación de la Alhambra de Granada, a un comedor del Renacimiento, a un baño turco. Acariciaríamos esas barandillas sobre las cuales bajan dando volteretas furias desnudas y hechizadas, así como apreciamos, con el escalofrío que deja a su paso la fiebre creadora, alguna de esas bibliotecas cuyos zócalos y pilastras figuran cabezas cortadas de asesinos, y cuyas mesas ofrecen el aspecto de libros gigantescos, abiertos sobre el lomo de los gnomos (Lihn, *Orquesta*, p. 26).

Albornoz, en la novela, es el principal estudioso del contenido de la sinfonía *Amor Absoluto*. Pieza musical que la orquesta de cristal ha interpretado desde su creación. El musicólogo chileno explica la sinfonía desde la postura del arte integral de Wagner y esboza una lectura alegórica compuesta de tres momentos que remiten a la figura de Narciso en Citea.

Narciso y Citea son claves textuales que encontraremos a lo largo de la obra de Lihn, en poemas como “La vejez de Narciso” (1955) y “No hay Narciso que valga” (1983). El personaje mítico aparece en

⁵⁵ Para revisar las declaraciones del autor sobre la referencia a Rubén Darío y otros autores del modernismo en O.C, confróntese “La narrativa agenérica de Enrique Lihn (Segunda parte)” Entrevista que realiza Luis A. Diez para *Hispanic Journal* 1, Vol. 2 (1980): 91-99.

numerosos textos como referente intertextual al igual que Citerea, erótica topografía que es usada por Lihn para caracterizar espacios de libertinaje como la mansión de Mincho y Olivia en B.C.

El escenario en el cual concluye la primera novela de Lihn, parece tomado del cruce entre el siglo XVIII y XIX, por su abigarrada ornamentación y fastuosidad. La mansión de Mincho y Olivia es un espacio desfasado, una realidad de museo, afín al Salón de los Cuatro Vientos: “en el amplio vestíbulo arqueológico, de un indefinido estilo principesco, los saludos rituales se hicieron insoslayables” (Lihn, *Orquesta*, p. 91).

El cruce que Lihn hace de estos ambientes no es antojadizo, pues ambos son escenarios de un acto represivo motivado por una pugna ideológica. Esta repetición da cuenta de la circularidad del tiempo y generan un cuadro de época. En B.C. será la acción del régimen intervencionista americano, en favor de un modelo económico y una dictadura neoliberal, en plena Guerra Fría. En O.C. la acción se desarrollará en la Segunda Guerra Mundial, a través de la acción nazi del Tercer Reich y la SS en Francia.

En ambas novelas, el clímax se resuelve en estos sitios con un acto de violencia. En B.C., a través de la actuación por parte de agentes de la CIA que operan a favor de la oligarquía de derecha y el sistema capitalista. En O.C., la última crónica de la que se tiene registro es escrita por Heinrich von Linderhöfer y narra con un tono de ensayo histórico, la puesta en escena de la sinfonía *Parsifal* de Wagner.

El cambio en el programa inamovible de la orquesta es impuesto por la Wehrmacht, para complacer a sus altos mandos encabezados por el Embajador Von Abetz. Hay que señalar que la Wehrmacht, ejército oficial Alemán, sería relegado durante el régimen nazi por la Waffen SS, especialmente en lo relativo a los ajusticiamientos del pueblo judío. Este quiebre y pugna al interior de las fuerzas armadas alemanas es detallado en la novela.

Los S.S habían frustrado un complot descubriendo —en uno de sus éxitos habituales en esta materia— el correspondiente depósito de armas. Se podía dudar de esos caballeros que rivalizaran con los oficiales de la Wehrmacht en materia de cultura histórico-cultural, pero aparte de que la duda aconseja normalmente la suspensión del juicio, nadie ignoraba la trayectoria de otro tipo de rivalidades entre unos y otros (Lihn, *Orquesta*, p. 87).

El espectáculo culmina con el abrupto ingreso de agentes de la Gestapo a *Le Château de La Roche aux Quatre Vents*. Los perros anuncian la llegada de tropas que aplastan los instrumentos y asesinan a los invitados, ante la vista atónita del chelista de origen judío. El narrador reconoce en este personaje a un primo lejano de Kafka, enmascarado como músico, para escapar de los campos de concentración.

El acto da cuenta de la brutalidad de la historia, pero también del simulacro, pues en esta escena también muere Heinrich von Linderhöfer, el último cronista y máscara de Enrique Lihn, tal como señala la obra: “si se lo pretende redactado en su totalidad por H. v. L., garantiza el carácter ficticio de este autor reduciéndolo a un artificio retórico de las más banal especie dieciochesca” (Lihn, *Orquesta* p. 170).

Esta metalepsis hace del texto que tenemos en nuestras manos, parte del acto fallido. El desenmascaramiento ocurre dentro de la obra, pero también nos afecta como lectores que experimentamos

una crítica a la falsedad de la novela como género literario e instrumento de una cultura oficial. Se impone la versión de la historia generada por los vencedores.

Así, pues, sólo mi atención voluntaria se había concentrado en la idea de que si el Château de La Roche aux Quatre Vents –ese amasijo irracional de reminiscencias culturales adoptado en su tiempo como una Religión del Arte – podía aspirar al título de una obra típica, entonces, al borde de la ruina pero sólo ahora, la forma y la función del edificio se ajustaban según un proyecto que habría escandalizado a sus constructores. Pues desde siempre había sido –proponiéndose todo lo contrario– un escenario ideal para que nuestros anfitriones teatralizaran irrisoriamente la armonía entre vencedores y vencidos impuesta a éstos por aquellos en nombre de un falso Nuevo Orden Europeo (y Universal) (Lihn, *Orquesta*, p. 90).

El *kitsch* tiene una segunda función a nivel temático, y está ligado al momento que Abraham Moles reconoce como el *kitsch* de las sociedades de consumo. En este tipo de *kitsch*, el motor es la compra compulsiva. La experiencia de adquirir cosas que sirven como juguetes, pues otorgan una idea básica del placer. La novela parte enfocada en el *kitsch* de acumulación, privilegiando el gusto burgués y los espacios ornamentados que vemos en la retórica de los cronistas, Pompifier, Montazem y Albornoz.

Este periodo en la obra se extiende desde 1900 a 1915 aproximadamente, luego la novela refleja un quiebre que se verifica por medio de la figura de Gabriel Shaumard. Joven periodista cuya crónica se separa del estilo anterior, para desarrollar nuevas formas de representar al mundo, a través del folletín y la prensa de farándula.

Shaumard es contratado por la Fundación X, para realizar un texto a propósito del reestreno de *the cristal orchestra*, y se le conmina a escribir como sus antecesores, sin embargo, el periodista alejado de un estilo que busca privilegiar su persona, en relación con una imagen de mundo arribista y laudatoria, opta por escribir un texto escandaloso que persigue impactar a los lectores.

Esto es aprovechado por un detractor de las inversiones americanas en Francia. El barón Alemán Huchenard edita el trabajo de Shaumard en forma de folletín. La novela describe esta publicación como una revista de espectáculos, lo cual va marcando el cambio de época y los intereses del público. El resultado es un magazine titulado *Mudo como una Orquesta de Cristal*, el cual se caracteriza por el uso de la fotografía y otros medios que delatan la reproductibilidad técnica de los objetos de arte.

El narrador pone énfasis en la forma de distribución del folletín difamatorio, situándolo en los quioscos de bulevares. El enfoque del magazine pondera el detrimento de la figuración pública del compositor de la sinfonía, Roland De Glatigny, como si fuese una estrella caída en desgracia, producto de asuntos con la ley y las drogas.

Numerosas fotografías ilustraban esa joya de los quioscos de los bulevares, esa curiosidad de las librerías de vanguardia. Primeramente la de un enmascarado que lleva sobre su capucha el sombrero del Tío Sam; luego la foto borrosa de un pasaporte del autor de Amor Absoluto, que parece en ella un delincuente común estragado por la tisis. Una fila de automóviles de alquiler parte de Saint Michel y otra de Montmartre atestados de los personajes de una hambrienta farándula formada por

los jóvenes melencólicos de siempre y las muchachas vestidas de cualquier modo, medio despeinadas, lindas y anémicas (Lihn, *Orquesta*, pp. 64-65).

La publicación del folletín revela motivaciones propagandísticas, pues el Barón Huchenard, financista del material, a medio camino entre la revista dedicada al glamour parisino y el pasquín político, es descrito por el narrador como un "franco enemigo del París yanquitosado" (Lihn, *Orquesta*, p. 64). Huchenard es un anticipo del mundo que sobrevendrá al esplendor del cruce de siglos: Guerras Mundiales, el odio racial y el Holocausto. Shaumard, por otra parte, es descrito en base su inclinación a "cierto tipo de periodismo moderno inspirado en las frases telegráficas de la comunicación de guerra desde el teatro mismo de los acontecimientos" (Lihn, *Orquesta*, p. 63).

El periodista consigue declaraciones del compositor de *Amor Absoluto*, pues De Glatigny es encontrado en deplorables condiciones que lo presentan como un adicto al opio y arrestado por las autoridades francesas. En un arrebato de sinceridad, el otrora músico devenido en un drogadicto y desertor de las fuerzas armadas, reconoce ser un títere respecto a la composición de la sinfonía *Amor Absoluto*. No recuerda haberla hecho y menos tener el propósito de escandalizar con su pretendido contenido erótico, atribuido por las crónicas de Albornoz y Montazem.

De Glatigny confiesa haberse visto arrastrado en su juventud, a este trabajo al cual no dió mayor importancia en su vida y del que guarda memorias difusas. La novela, en una nota complementaria al texto de Shaumard, nos entrega la defensa judicial del compositor a manos de un abogado esotérico. El defensor lanza una exaltada argumentación, en torno a la misoginia la homosexualidad y el masoquismo.

Así señores, la acusación que ya no tiene pruebas válidas para hacer reo a mi defendido del delito de asesinato perpetrado en la persona de M....., debe reconocer asimismo que, ayuna de esas pruebas, ha procurado desplazar la culpabilidad hacia un fantasma –utilizo esta expresión en su acepción técnica-. (Lihn, *Orquesta* 116).

Este cambio de época y de concepción del *kitsch* está marcado por la muerte de Charles Royce, inversionista que funda la orquesta de cristal. A partir de su deceso en 1916, el control de la empresa pasa del manejo que realiza un sujeto, amparado en su visión de la revolución industrial, a un sistema operado por una fundación impersonal, la cual mantiene su prestigio en base a un sistema de becas y el compromiso ineluctable que deben tener los beneficiados, con respecto a la institución.

Se produce un giro en las motivaciones que impulsan a los escritores, que a partir de 1916 emprenden investigaciones sobre la orquesta. Los nuevos redactores, que la novela ni siquiera se molesta en nombrar, aparecen tan solo como becarios de la Fundación X y actúan en base a una lógica inspirada por el sistema de consumo.

El discurso de los becarios es técnico y se vale de medios como la litografía y la fotografía, para generar publicidad a favor de la orquesta de cristal. El sujeto desaparece ante la máquina, pues los redactores ya no están motivados por su ego y la autofiguración que consiguen con sus crónicas. La obra, por medio del

kitsch, expone la evolución de las experiencias de consumo y la relación de los sujetos con los productos y medios del mercado. O.C. presenta una transposición de la realidad al texto, en un complejo cuadro de época.

2.4 HUMOR CONCEPTUAL: SIMULACROS Y METALEPSIS

Enrique Lihn edifica O.C. como una monografía, pero también la trabaja como un divertimento que pone en tensión el uso del habla vacía y el arte de la palabra, dando a entender que la obra, que tenemos en nuestras manos, funciona en complicidad con el simulacro cultural que el texto plantea a nivel de estructura y tema. O.C. es el resultado de la yuxtaposición de todos los textos que hay sobre la extravagante empresa y su sinfonía.

La pieza musical habla de Narciso y una región pre adánica identificada como Citerea por Albornoz. Al igual que la orquesta, esta nos remite a un acto fallido. Un proceso de engendramiento por parte de un andrógino, así que la sinfonía, imposible de ser escuchada, representa de acuerdo a sus exegetas una imposibilidad, el fracaso de una autoprocreación. Desde ese punto la novela es autoparódica y eso la lleva a desenmascarar su propio vacío, a través de los mismos procesos con que se va constituyendo.

A fin de cuestionar la novela como género, O.C. entraña pasajes metalépticos que señalan la fecha de la primera edición, por parte de Editorial Sudamericana⁵⁶ y delatan a su autor, Enrique Lihn, como el último de los cronistas de *the cristal orchestra*, enmascarado tras el seudónimo de Heinrich von Linderhöfer: “El mismo individuo (nosotros) que escribió, en una época indeterminada y desde un lugar incierto, el preludio o la obertura de La orquesta de Cristal, ¿no será el mismo que se finge otro, Heinrich von Linderhöfer, para engañar a los lectores?” (Lihn, *Orquesta*, p. 169).

Los efectos de la estética de lo abigarrado conminan al lector a desenmascarar la lógica de su época y dejar expuestos los simulacros culturales que nos rodean. Un elemento esencial del humor conceptual radica en que la novela plantea su propia autodestrucción y posterior reinención en una paradoja sin fin, pues las crónicas se extienden desde 1900 hasta 1942, año en que la orquesta es destruida por la Gestapo y también asesinado su último cronista, Heinrich von Linderhöfer.

Un pseudonovela vienés, Heinrich von Linderhöfer, melómano y dado en exceso a la filosofía del psicoanálisis, escribió –también a modo de preludio de un comentario tan abstruso como oficioso- las páginas con que hemos iniciado la presente monografía, hasta llegar a la liberadora cita de la interpretación de Albornoz, presentada por el susodicho Linderhöfer como un divertimento anecdótico (Lihn, *Orquesta* p. 79).

⁵⁶ Cf., Lihn, Enrique. *La Orquesta de Cristal*. Santiago: Hueders, 2013, p.137. En una carta dirigida a los directivos de la orquesta de cristal, Roberto Albornoz declara su sorpresa al encontrar fragmentos de su correspondencia privada, en la última edición de la monografía dedicada al prodigio musical. El documento al cual se refiere es la novela publicada por Editorial Sudamericana en 1972.

El narrador principal indica que von Linderhöfer es el encargado del prefacio e inicio de la novela, por tanto, el objeto que se alude como centro de la obra y el sujeto que enuncia ya no existen en 1975, año en que se presenta la edición que llega a manos del lector. O.C. plantea a Linderhöfer como un recurso de estilo. Un personaje ficticio destinado a dar un final a la novela y actuar como dispositivo, para engañar a los destinatarios del libro.

La novela persiste en su falsedad y artificio en concordancia con la actitud de encubrimiento que promueven los cronistas/copistas. Linderhöfer, mientras narra su texto, señala una paradoja que evidencia la transhistoricidad de todo lo que expone, pues indica la posibilidad de adivinar retroactivamente. Algo que es imposible, ya que dicha tautología delata el tener un conocimiento previo de hechos que a fuerza se enmascaran como pasados durante el presente, a fin de validar ideologías futuras. Algo similar a lo que Orwell señalaba en la distópica *1984*: “El que controla el pasado -decía el slogan del Partido- controla también el futuro. El que controla el presente, controla el pasado” (p. 36).

La referencia a Orwell se comunica con la última novela de Lihn, *El arte de la palabra*. Dicha novela nos presenta una región llamada Miranda, la cual se encuentra sumida en una dictadura perpetua. Como veremos en el análisis de ese libro, Enrique Lihn compara su antiutopía con Oceanía de *1984*.

Linderhöfer, en un acto burlesco y de desenmascaramiento de su propia condición de falsario, hace uso de sus artes adivinatorias y anticipa su muerte. El cronista señala que 30 años después de su deceso se publicara un libro titulado O.C. La fecha coincide con la primera edición de la novela de Lihn en Argentina: “Decidido a no hacer estos recuerdos a título personal, me niego el placer de las adivinaciones retroactivas. Es cierto que no adiviné el macabro final de este último capítulo de una historia que seguramente se optará por titular *La Orquesta de Cristal*” (Lihn, *Orquesta*, p. 86).

Esto reafirma la falsedad de la cita que sirve de umbral a todas las crónicas del libro, empezando por la de Albornoz escrita en 1900 durante el estreno de *the cristal orchestra*. Resulta virtualmente imposible que el cronista y espeleólogo chileno pudiese citar a comienzos de siglo, algo que recién se escribió en 1941 y que además fue destruido junto a su autor. De cualquier modo, la cita está allí, dicha a comienzos de siglo y por eso se publica en 1975, en el mentado preludio que es puesto en conocimiento del lector.

Esta paradoja reitera la calidad de simulacro de toda la obra, pero además persiste en la idea de transhistoricismo, evidenciando que el pasado es el futuro y que no hay discursividad original, respecto a tema alguno, sino un eterno reciclaje *ad infinitum* de la cultura. La hiperrealidad que presenta la novela da cuenta de un tiempo que se difumina entre las grandes ideas que movilizan una historia circular, la cual termina por morderse su propia cola como un uróboro.

En cuanto a la escena que da cierre a la novela, hay que destacar dos formas de falseamiento y humor conceptual, comunicados con la violencia que entraña el acto de represión ejecutado por la Gestapo. El primo de Franz Kafka, cellista obeso, es el último músico en morir tras el ingreso de los agentes alemanes

a La Casa de los Cuatro Vientos. La situación es irrisoria, pues la novela, a partir de este hecho desarrolla elementos que comunican la violencia con un estado general de simulacro.

El primo de Kafka falsifica sus documentos migratorios y crea una identidad fraudulenta, utilizando para ello a la orquesta de cristal (el máximo simulacro que la novela nos presenta). El primo de Kafka, valiéndose de las becas de la Fundación X, escapa de los campos de concentración y evita la persecución en contra de los judíos. El tema de las falsificaciones, copias y pastiches entra en juego.

El músico además comparte apellido con uno de los narradores más importantes de la historia universal, creador de textos, como *El Proceso* o “En la colonia penitenciaria”, que comunican con hondura el absurdo de maquinarias de represión sustentadas en la burocracia y la violencia. Kafka dice: “Los funcionarios son personas que dominan un juego para el cual no pueden ser competentes” (Kafka, Cit. en Flusser, p. 28). O.C., a la manera de las obras Kafkianas, presenta un laberinto sin salida sustentado en la incomunicación. Un sistema que sobrepasa al hombre y entraña brutalidad. Lihn dice “Quise desentimentalizar, me persigné y pensé en el humor de Kafka” (Lastra, *Conversaciones*, p. 109).

Kafka es testigo, a través de su primo, del acto de represión que pone fin a la novela. La destrucción de la orquesta concluye el acto fallido que sirve de órbita a todo un universo de falsedades. El primo del escritor checo es un distorsionado pariente, cuya apariencia física resulta patética por su peso, el instrumento que toca y sus gruesos lentes, que apenas le dejan distinguir algo. La mirada del personaje es difusa, abierta a la especulación y al falseamiento.

Todavía en el primer plano el señor Kafka entornaba los ojos agigantados por sus lentes, tratando de obtener el mismo efecto de su instrumento biconvexo en el sentido de la ampliación de las mágicas notas del preludio, abrazándolo y acariciándolo con movimientos del cuerpo entero y delicadas manipulaciones de virtuoso (Lihn, *Orquesta*, p. 96).

La escena final es un *happening* que desenmascara el vacío de la retórica del poder y el arte oficial, pues el primo de Kafka, que encontró en un simulacro su camino de escape del Nazismo, muere en el momento que la orquesta es destruida. No es casual que aquello que desencadena la violencia sea la sinfonía de un teutón declaradamente antijudío.

El que los músicos hayan sido obligados a tocar *Parsifal* de Wagner es absurdo, pues se tratase de la obra Wagneriana o la sinfonía *Amor Absoluto*, los instrumentos de *the cristal orchestra* se encuentran incapacitados para interpretar música alguna, debido a su inútil naturaleza. La imposibilidad se produce en múltiples niveles. A nivel vital, la imposibilidad se verifica con la muerte de los músicos, a nivel artístico, la imposibilidad se verifica, pues no se alcanza a tocar la pieza, dada la irrupción de las fuerzas armadas, aunque sin la intervención de estos, tampoco se habría concretado el acto.

Por último, otro hecho que genera un espejo con las falsificaciones tiene que ver con la pieza *Amor Absoluto*, cuyo compositor, Roland De Glatigny, no guarda memoria de haberla realizado y que, al no haber sido tocada nunca, en verdad quizá tampoco existió. *Amor Absoluto* recibe, al interior de la novela, las

interpretaciones más detalladas sobre su lírica en los trabajos hermenéuticos de Roberto Albornoz y el árabe Montazem. Roberto Albornoz es desenmascarado por el musulmán, en una crónica que detalla cómo la interpretación del crítico chileno es un plagio de la traducción de Franz Lizst del *Lohengrin* de Wagner.

Es un lánguido pastiche descorazonador de la traducción que hiciera Franz Lizst del *Lohengrin* de Wagner, citada por el autor de *Las Flores del Mal* en "Richard Wagner y Taunhäuser" y malamente disfrazado de algo que podría recordar un ballet de l'Olympia inspirado en algún tema de la antigua Grecia y protagonizado por una protegida de la celeste Venus Afrodita (Lihn, *Orquesta*, p. 39).

Este juego de copias y falsificaciones entramadas no queda allí, pues Montazem es descrito por el narrador principal como el traductor de Albornoz, su más grande detractor, pero también un plagiador de sus ideas. Todo lo que orbita en torno a *the cristal orchestra* y su sinfonía se edifica en base a citas mal hechas, traducciones mal atribuidas y pastiches que ocultan la ignorancia o mala fe del redactor de turno.

Hay que recalcar que la sinfonía de Roland De Glatigny, al igual que la orquesta, es prácticamente inexistente pues nunca ha sido tocada y el significado que le atribuyen ha sido generado por un plagiador que le copia textualmente a un intérprete de Wagner. *Amor Absoluto* bien puede entenderse como una copia de Wagner. El nombre de la sinfonía además hace espejo con las teorías Wagnerianas sobre el arte puro.

El alemán pondera la experiencia estética como la única forma de comprensión de la realidad. Imagen distorsionada en O.C., pues Europa es una construcción fantasmática engendrada a partir de las crónicas que orbitan en torno a un simulacro. La puesta en escena final, relatada por Linderhöfer en su crónica, revela el acto supremo de falseamiento, ya que la evanescente lírica de *Amor Absoluto* equivale a la obra de Wagner y el acto musical, de cualquier modo, no llegará a concretarse, dada la inutilidad de los instrumentos. La realidad cae al vacío precipitada por un acto represivo absurdo, el silenciamiento del silencio.

El libro, por medio de actos autoparódicos, le recuerda al lector la falsedad del discurso que tiene en sus manos. El humor interviene la lógica que sustenta la retórica del poder y da cuenta de una atmósfera de apariencias y especulaciones, en que ideologías y pasajes de la historia se amparan en un amasijo de voces superpuestas que rodean al simulacro.

O.C. utiliza en su estructura juegos metalépticos que rompen la ficción y también pone en escena situaciones absurdas y paradójicas, las cuales reiteran las nociones de copia, pastiche y falsedad. Una importante es la seña de edición del libro, la editorial Sudamericana, el año de edición 1972 y el lugar de publicación Argentina, lo cual se encuentra, como señalé en el análisis, entre las notas explicativas, perdida en una carta injuriosa que uno de los personajes manda a la directiva de la Fundación X.

Esta presencia de lo extraliterario, en una obra que persevera en recordarnos su falsedad, extiende los efectos de lo hiperreal al mundo fuera de la novela. O.C. como entramado de voces se inserta en una tradición, en un campo cultural y en un género específico: la novela, con sus correspondientes productores, que en esos años también operan en base a ideologías y movimientos editoriales, como los autores del *boom*,

y antes que ellos los poetas de las vanguardias, a los cuales Lihn busca desenmascarar, pues a ojos del autor, los cuadros de época y el bastardaje cultural de Latinoamérica se superpone en un eterno retorno.

La novela pone en evidencia el disfraz de meteco. Sujeto de paso desprovisto de cimientos y andamiaje, como Pompier, que habita una transposición de la realidad, un París fantasmal o un Chile hiperreal, como en el caso de los exiliados por la dictadura de 1973. Estos sujetos añoran una representación del Chile de sus padres o de la infancia. En O.C., la memoria funge el rol de tabla de salvación y nos comunica con nostalgia el pasado, situándonos en una topografía virtual sustentada en la neurosis colectiva y el objeto parlante que constituye el arte de la palabra.

3. LA POÉTICA DE LO ABIGARRADO EN *EL ARTE DE LA PALABRA*

3.1 INTRODUCCIÓN

El Arte de la Palabra (1980), publicada por Editorial Pomaire, es la tercera y última novela de Enrique Lihn. La obra denominada por su autor “cuaderno de efemeriteca” (cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 109) se configura a partir de la yuxtaposición de una serie de documentos paraliterarios, los cuales emergen como el detritus de un fallido congreso de escritores realizado en una región bananera, cuya locación geográfica es un misterio incluso para sus habitantes.

Esta extraña topografía denominada La República Independiente de Miranda descansa bajo el mando del llamado “Protector” (Lihn, *Arte*, p. 139). A.P.⁵⁷ presenta una dictadura perpetua que persigue la utilización de intelectuales y artistas como elemento decorativo, a fin de validar su imagen ante la opinión pública. El autor, en *Conversaciones con Enrique Lihn* señala: “Las repúblicas del mundo cuando financian o patrocinan este tipo de eventos [lo hacen] con el secreto propósito de maquillar un poco su imagen internacional con el *pancake*, el *rouge* y el lápiz para las cejas de la poesía y la literatura en general” (Lihn, cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 116).

Lihn, al igual que en sus novelas anteriores, prioriza la estética de lo abigarrado, a fin de enmascarar componentes documentales. El autor pone en juego “el arte de reemplazar la realidad por el lenguaje” (Lihn, cit. en Marras, p. 9). A.P., según Lihn, forma junto a O.C. parte de un “ciclo de textos, que se continúan y complementan unos a otros o se eslabonan en el mismo engranaje” (cit. en Coddou, p. 149).

Este nexo se puede caracterizar, a partir de la preminencia de la simulación como *leitmotiv*. Ambos textos tienen como pilar narrativo a Gerardo de Pompier, histrión que el prólogo de A.P. revela como esencial para configurar un texto: “cuyo narrador presenta los síntomas inequívocos de la desintegración de una

⁵⁷ A partir de aquí, me referiré a *El Arte de la Palabra* con las siglas A.P.

personalidad, es claro, escrita. El yo escribiente de esta novela, en perfecta homología con el mundo que describe, oscila entre el ser y el no ser, se tambalea como un borracho perdido” (Lihn, *Arte*, p. 14).

En A.P. confrontamos una hiperrealidad que, a través de su diseño y contenido, extrema el carácter de simulacro. La obra se edifica a partir de una excusa de historia y se compone de materiales heteróclitos que se superponen: correspondencia entre los invitados al congreso, cartas de desagravio entre intelectuales y funcionarios públicos, entrevistas para revistas extranjeras, esquelas eróticas, el discurso del dictador al pueblo, poemas elegiacos a la fundación de una escuela en una recóndita región (Punta Lagartos), recortes de prensa deportiva, un poema panfletario titulado *Par de Zapatos* y su recepción crítica, fragmentos de diarios, además de un artículo de poética incompleto, que tiene el mismo nombre que la novela.

En cuanto al carácter fragmentario de A.P., el autor señala: “en lugar de la narración directa el texto pasa por distintas formas de escritura. Responde al modelo de un memorial, aunque de papeles heterogéneos, un *file*, como se diría en Estados Unidos: archivo, registro, carpeta, archivador, protocolo” (cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 116). En mi tesis postulo que la novela construye una mirada autoparódica que desenmascara la retórica del poder y la simulación de los componentes que dan forma a la realidad. A.P. privilegia una revisión crítica al oficialismo de los artistas que buscan acercarse al régimen de turno, para medrar. Es una sátira del campo cultural marcado por la censura y autocensura.

A.P. se vale de una hiperretórica que desarticula lo representacional en la novela y revive contenidos de diversas épocas, a fin de acentuar la condición de artificio que tienen las construcciones ideológicas. La novela se mofa de los dogmas a los cuales adscribimos, para determinar nuestras vidas y relacionarnos con la alteridad. En A.P., la escritura y el habla se plantean desde el título, como un arte de la cháchara.

Los elementos paratextuales confirman la estética abigarrada, tendiente a burlar la retórica vacía del poder. La portada es una imagen de Aubrey Beardsley; artista que ilustró el trabajo de Oscar Wilde y Thomas Malory. Beardsley fue uno de los grandes caricaturistas del decadentismo y un duro crítico de la época victoriana. La portada de A.P. muestra a un gran señor vestido de frac y levita desfilando en un teatro.

El dandí porta en su mano una hoja en blanco, mientras carga al hombro unos inmensos lápices a tinta. El carácter histriónico de la puesta en escena lo completa un niño semidesnudo, que alza el cortinaje y deja entrever una mueca burlesca. El texto de solapa reafirma la pomposidad tras el tema de la obra: un evento de artistas que se califica de absurdo. El comentario a la novela agrega dos componentes esenciales para mi análisis: el acto represivo que comunica a la intelectualidad con el fascismo y los escamoteos que se traducirán en una atmósfera ambigua, la cual alberga hechos condenados al fracaso.

En medio de ceremonias oficiales de un absurdo delirante; de aventuras en el viejo palacio en forma de esvástica, ahora convertido en hotel, y de personajes [...] que pasan por la novela sin revelar jamás su misterio, los escritores no consiguen saber muy bien por qué se han reunido allí y contemplan cómo, a pesar de la verdad oficial, la aturdidora realidad obliga al país a una involución. (Solapas de A.P).

El prólogo, denominado “A manera de sinopsis / Borrador de un prólogo o de un epílogo provisorio”, delata la condición de A.P como instrumento modélico de hiperrealidad. En la novela las ideologías son habitadas por los narradores y no sólo usadas como un disfraz. El yo del prólogo es una voz enmascarada. Su tono hace honor al espíritu de la novela, un escrito a manera de bosquejo. La voz señala el carácter colectivo de la autoría, en esa medida, se postula una identidad sustentada en una cofradía de creadores cuyos fines son orientados por un mercado que avala sus dichos. “El sujeto de esta obra, El A, de la P. –ya sea un autor individual o colectivo- se encuentra, por ahora, gozando de excelente salud relativa” (Lihn, *Arte*, p. 8).

Esta noción de “sujeto colectivo” es un mecanismo de defensa que sirve al prologuista, para desentenderse de la suerte de la obra. En la introducción se enumeran los capítulos escamoteados en el libro y se insiste en la condición de sinopsis y simulación de A.P. La voz arguye de modo autoparódico, una participación en un certamen literario como la causa que apresuró la realización del manuscrito.

“La obligación de reconocer que la voluntad ambiciosa de concluir dicha obra para enviarla a un cierto concurso, a un plazo fatal -12 de junio del presente año- ha malogrado el término, conclusión o acabamiento normal y periférico del trabajo” (Lihn, *Arte*, p. 8). Esta novela, a diferencia de sus predecesoras, ya no se ubica en el ámbito de la representación de realidades falsas o fallidas, sino en el ejercicio de simular.

En concordancia con aquello que dice Jean Baudrillard, respecto a las simulaciones en *Cultura y simulacro* (1993), A.P. se puede entender como discursividad que “no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro” (p. 18). En cuanto al *kitsch*, el elemento convencional que Lihn toma de la realidad es el culto a la imagen y el habla prestigiada del maestro de ceremonias.

El autor trabaja a partir de la figuración de aquellos sujetos que se acercan a la retórica del poder como divisa de éxito. En esta novela predomina un *kitsch* de tipo retórico, el cual Sloterdijk caracteriza en *Sobre la mejora de la Buena Nueva* (2005). El filósofo alemán, nos habla de una escenificación del resentimiento y un *ready made* discursivo, capaz de convertir la figura de los líderes de opinión en un producto de mercadotecnia.

En la novela, Pompier realza en su diario este carácter al señalar: “los invitados al Encuentro somos el blanco de tales ejercicios retóricos: moles de impresos que, con el pretexto de distintos temas, coinciden en el mismo: el valor insuperable de la República” (Lihn, *Arte*, p. 19). La cita revela cómo en Miranda los intelectuales abusan de su imagen, convirtiéndola en un producto panfletario al servicio del poder.

Los discursos se exaltan en la medida que pueden servir de instrumentos, para seducir a las masas y abonar a las causas que perpetúa el gobierno del autodenominado “Protector”: “como mi padre, que debió trazar una línea de fuego para detener al invasor desaprensivo en la otra orilla, yo trace una línea de fuego ideológica, dejando del lado de afuera de esa frontera a todo aquel que pueda atentar de palabra o de hecho contra nuestra ideología monolítica” (Lihn, *Arte*, p. 251).

El humor conceptual reafirma el carácter de estereotipo de la comunicación en Miranda. Esta hiperrealidad se encuentra sumida, como muestra la cita previa, en un statu quo que opera bajo dos principios de aislamiento: fronteras geográficas armadas contra el invasor y límites ideológicos destinados a preservar una soberanía incuestionable. Lihn calificó a su topografía ficcional como antiutopía, comparándola con Oceanía, la distopía Orwelliana presente en *1984*.

La ideología se encarga siempre de borrar en la práctica los datos que la contradicen. Así se llama negro al blanco, libertad a la opresión, paz a la guerra. Miranda es una utopía negativa, donde el triunfo constante del discurso vacío, de la cháchara torrencial, ha clausurado otra forma de hacer uso de la palabra (cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 109).

En A.P., los contrarios se anulan a fin de sostener al régimen totalitario Mirandés. La dictadura en la novela se presenta ante las masas como un gran espectáculo con risas y aplausos grabados: “vuestra puntual, ordenada y unánime asistencia a esta cita de honor al pie de la bandera, basta y sobra para confirmarme en un cargo que recibí de mi padre (Aplausos unánimes) (risa del presidente, risas del pueblo)” (Lihn, *Arte*, pp. 242-243). El habla del “Protector” es tautológica y esgrime afirmaciones que se desdican.

A la manera del gran Vecino que sabe muy bien conciliar el gobierno de la mayoría con la justa persecución de las minorías, nuestro país ha debido enfrentar el peligro comunista en estos años de posguerra y disuadir a la nación de su tentación de morir. [...] Estuvimos, también es cierto, ayunos del copioso talento de un senador Joseph R. MacCarthy [...] La demagogia y el libertinaje de pensamiento, aunque fuesen aún enfermedades mentales, muchísimo más extendidas de lo que son, serían igualmente penados en nuestra República que ha rechazado, por razones de principio, el predominio cuantitativo de los más por encima del bien común (Lihn, *Arte*, p. 251).

En la cita, el gobierno de Miranda expone abiertamente sus métodos de persecución y control. El regidor compara su gobierno con el de la gran nación, Estados Unidos, y destaca la lucha que Miranda ha hecho contra el comunismo, equiparando su gestión a la Cacería de Brujas de Joseph MacCarthy. Labor ejecutada en honor al bien de la mayoría, sin embargo, el “Protector” no vacila al calificar la libertad de pensamiento como una enfermedad mental y agrega que en Miranda se penará a las mayorías en pos del bien común.

El habla anfibológica del “Protector” promete un predominio a la ciudadanía que luego niega. Detrás de toda la cháchara discursiva del dictador se oculta la anulación de los derechos, tanto de las mayorías como de las minorías. Su discurso deja en claro que la soberanía que el régimen instituye pesará sobre toda la población. El primer mandatario realiza una construcción similar al referirse a los presos políticos de Miranda, a los cuales acusa de ser simples imputados que se valen del adjetivo “político”, para desprestigiar a la causa y buscar amparo en los enemigos externos al régimen: “en la República Independiente de Miranda no hay presos políticos. Posiblemente hay presos que han delinquido por alguna razón política, pero no son presos políticos, son delincuentes comunes que se sirven de la política” (Lihn, *Arte*, p. 250).

Esta retórica de contrarios delata el vacío tras el habla del poder y sirve a Lihn, como procedimiento técnico, para construir un humor conceptual que evidencia cómo el “Protector”, al igual que el narrador de

la obra, presenta: “los síntomas inequívocos de la desintegración de una personalidad” (Lihn, *Arte*, p. 14). El dictador, en su intento por inundar la realidad con su ideología, crea pequeños poderes e instituye a otras voces como autoridades que replican a escala sus mecanismos de censura y autocensura. La voz del poder invoca al silencio que termina por desautorizarlo, deslegitimando su teología política. Esto lo veremos en la actitud que las fuerzas de oposición guardan frente al habla dictatorial, así como en la puesta en escena de discursos que caen al vacío, pues en una realidad simulada, no hay verdades, no hay referentes, solo artificio.

3.2 HIPERRETÓRICA: *EL ARTE DE LA PALABRA* SIMULACRO DE NOVELA

Lihn estructura A.P. procurando descomponer los elementos constitutivos de la novela. El narrador, la temática, los personajes y el entramado de acciones se difuminan, en esa medida, el espacio que la diégesis configura es ambiguo y no remite a la representación de un país, sus conflictos y el actuar de sus habitantes. Enrique Lihn no busca referir a Miranda como correlato de “Cuba o Chile en condición de caricaturas” (Edwards, Párr. 5). A través del análisis de la hiperretórica, mostraré como el proceder técnico de Lihn en A.P. es más complejo que una simple mimesis paródica, pues apunta a una disolución de la historia en la obra y un cuestionamiento a la novela como género documental.

3.2.1 EL NARRADOR EN EL *ARTE DE LA PALABRA*: DESINTEGRACIÓN DE UNA PERSONALIDAD

Gerardo de Pompier reaparece en A.P. como el personaje que circula por la mayor cantidad de textos de la obra, ya sea en calidad de redactor o como tema en los discursos de sus pares. La misma novela denuncia este exceso: “Gerardo de Pompier -la personalidad más fuerte del Congreso- a quien-querámoslo o no- citamos demasiado a menudo” (Lihn, *Arte*, p. 63).

Pompier representa a través de su voz el síntoma de la época que Lihn denomina gobernado por la cháchara o el hablar como “mal de la cabeza” (Cit. en Foxley, A, p. 4). El que Pompier encarne la voz que cruza las novelas de Lihn, lo confirma como la máscara por antonomasia: “Equilibrio (...) de fuerzas que se anulan entre sí, ellas generan una especie de vacío: el de la máscara sin el enmascarado”. (Lihn, *Circo*, p. 572). En A.P. veremos a Pompier homologarse al móvil estatismo y al caos institucionalizado de Miranda y su gobierno. En suma, este personaje, al igual que la novela que lo acoge, se acomoda al “mejor de los mundos posibles” (Lihn, *Arte* p. 182) o sea, Pompier adscribe a la simulación que más le satisface o en su defecto, a aquella que le permite sobrevivir. Este comportamiento evidencia, desde la pequeña parcela de poder del intelectual oficialista, el carácter artificial que tiene la retórica, para instituir realidades.

En A.P. presenciamos cerca del final de la novela, correspondencia entre Pompier y el Ministro de Cultura, a propósito del encarcelamiento de Juan Meka, uno de los invitados al Congreso de Escritores de Miranda. El Ministro le reclama a Pompier su participación, a través de textos y discursos que han atentado

a lo largo de su visita, en contra del régimen y el poder absoluto de la nación. El Ministro argumenta que la causa de su elección como invitado fue debido a su “vocación apolítica a toda prueba” (Lihn, *Arte*, p. 311). Esta querrela en contra de Pompier implica una lectura errada del personaje y su comportamiento, a la luz de sus escritos, pues Don Gerardo, al igual que el poder en Miranda, mantiene su estatismo en función de la movilidad, el cambio perpetuo y el ajustarse a las condiciones ideológicas predominantes.

Durante su estancia en Miranda, Pompier hace mimesis con la retórica ideológica del lugar y ajusta sus mecanismos discursivos a la sociedad mercantilista y represiva que el régimen promueve. En su entrevista con el escritor francés Clairement Carré, Pompier señala: “Voy a todas partes, yo mismo soy algo así como una República Independiente”. (Lihn, *Arte*, p. 181). El dandi afrancesado no guarda preocupaciones altruistas acordes a una causa particular, el personaje declara que su reclamación por el arresto de Meka está motivado por un tema de imagen y buenas costumbres: “Personalmente le confieso que yo lo habría encarcelado en mi país. (...) Su suerte nos preocupa por una razón de principio (...) no sería bien visto por la opinión pública mundial” (Lihn, *Arte*, p. 308).

Los objetivos de Pompier se van a homologar con las motivaciones que dieron origen al congreso de escritores, generar un simulacro de progreso y libertad de expresión en el marco de una dictadura. Tanto Pompier como los otros invitados emprenden mecanismos discursivos acordes a la hiperrealidad que habitan. Esto lo analizaré en el apartado referido al *kitsch* como totalitarismo, centrándome en la recepción que, al interior de la obra, tiene el poema de Pompier: “Par de Zapatos”.

Lo importante de entender en torno a la hiperretórica es que el artista así como la realidad novelada, sólo tienen sustento a partir de la cháchara. Lihn explica esto parafraseando a Roland Barthes durante una conversación con Pedro Lastra. El autor hace eco del estructuralismo y las preocupaciones de esta escuela del pensamiento, referidas a la figura autoral como una construcción ficticia: “te acuerdas de esta proposición de Roland Barthes, que resume muchas páginas del análisis estructural del relato: Quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe. Me acojo a esta proposición” (cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 100).

Gerardo de Pompier, al igual que en O.C., evidencia el afrancesamiento del continente americano y el bastardaje cultural. Lihn destaca esa particularidad, en las implicancias del nombre del personaje: “Yo preferí bautizar a ese espécimen con un nombre que combinara la sofisticación y la chabacanería y recordara los seudónimos empleados en los tabloides por los consultores sentimentales. Un kitsch-lapsus verbal que delatara, sin ambages, en galicursi, el galicismo mental hispanoamericano” (Lihn, *Circo*, p. 553).

La imagen del meteco funciona en esta oportunidad en un doble sentido, en relación al pasado por la herencia del modernismo, especialmente si pensamos en Rubén Darío, que partió al viejo mundo en una búsqueda, entre otras cosas, del cosmopolitismo. En cuanto al presente, A.P. sitúa los galicismos mentales

remitiendo al grupo TelQuel y el estructuralismo, pues en esos años dicha línea de pensamiento, representa la última moda legitimada por la academia y los lectores enterados.

Pompier se define como escritor esgrimiendo declaraciones que funcionan como un espejo deforme de las ideas de Barthes respecto a la ficción autoral: “Pero olvídate que el autor es ya de por sí, una obra suficiente, y que –como lo andan diciendo por ahí, en su país- el habla es ya de por sí una escritura. Soy –para decirlo de otro modo, pero no más claramente- la primera y última de mis obras y me vengo escribiendo, desde la friolera de sesenta años” (Lihn, *Arte*, p. 171).

Finalmente, en torno al narrador A.P. pone de manifiesto una serie de cuestionamientos lingüísticos y semióticos relativos a la representación, los referentes y el problema del signo en general. Pompier desarrolla estas ideas al interior de la obra, por medio de su ensayo *sui generis* que tiene el mismo nombre que la novela. El personaje citando a Saussure y Hjelmslev dice en su texto “El Arte de la Palabra”:

Los sonidos propiamente dichos no pertenecen al lenguaje. En cambio en la poesía se descubre un poco el velo y nos hacemos cada vez más sensibles a esa gimnasia vocal que el poeta y crítico francés André Spire llama con razón la danza de la boca. La Danza de la Boca, esto es, El Arte de la Palabra menos la escritura o la escritura del sonido acompañada o no por el lenguaje de doble articulación (Lihn, *Arte* p. 230).

Lo que busca este pasaje de la novela, que simula una escritura teórica, es conceptualizar “El Arte de la Palabra” haciendo una revisión extensa de diversos postulados sobre la discursividad, que van desde la Edad Media hasta Michel Foucault. El texto también se refiere al habla y el poder, la comunicación en los animales y la construcción de la lógica por medio del lenguaje. La oposición Logos/Phone, la aparición de la imprenta, la figura de Gutenberg y las Sagradas Escrituras, el narrador también opina respecto a la evolución de la retórica y la escritura literaria en diversas etapas de la historia, lo importante es que estamos ante una construcción que enmascara un ejercicio digresivo, en consonancia con la idea de danza o gimnasia, que da cuenta la cita.

Todo el capítulo, es un ejercicio o práctica, que si bien toma como centro la palabra, el contenido es lo de menos, pues el capítulo sólo implica una performatividad loril que puede entenderse como batir la lengua y hablar con incontinencia, a fin de no dar espacio al silencio. Tamara Kamenszain al analizar la obra de Enrique Lihn caracteriza la cháchara presente en sus obras como: “un repetir violento y su oratoria un libretto hueco cuya única finalidad es repetirse” (p. 40).

Se trata de la retórica vacía del poder puesta en escena, para dar cuenta de una discursividad sin frenos. A esta retórica ideológica no le importa el contenido, o si lo que se alude tiene asidero en lo real. En la obra vemos el “Arte de la Palabra” ser puesto en práctica por los distintos narradores y es constatable en extensos capítulos de la obra como por ejemplo: *Miranda, descripción de una ciudad* que se dedica a configurar postales respecto a la geografía del país o la arquitectura del Hotel Cosmos, sin que ocurra algo o intervenga

algún personaje. El narrador en estos episodios descriptivos, queda relegado a una voz neutra, y habla como un guía turístico, replicando discursos estereotipados propios de un comercial de agencia de viajes.

Las aguas del río podrían tener propiedades curativas: son ricas en todo caso en materias vegetales y minerales y como se renuevan constantemente precipitadas por sus corrientes excesivas, el puerto apenas las contamina (...) Si las pequeñas embarcaciones –yatecitos y botes- que decoran la bahía salieran brazo de mar afuera, desaparecerían rápidamente de nuestra vista arrastradas hacia el delta del Amauroto. Sólo están donde están para completar la imagen en parte imaginaria de fantasía, de ese puerto que bordea el río aparente como si se asomara al mar (Lihn, *Arte*, pp. 47-48).

El narrador, en estos casos, se aboca a construir escenas que se convierten en cuadros o pinturas de escenarios que se presentan al lector condicionados por la apariencia. Se trata de imágenes de fantasía montadas para encubrir las atrocidades del régimen. El ejercicio de describir, que en la novela debiera guardar un sentido funcional, al acompañar los acontecimientos, en A.P. significa inacción y no conduce a otra tarea que añadir páginas y contribuir a un discurrir verborrérico que se agota a sí mismo.

Es significativo que el río, un elemento geográfico que debiera caracterizar el territorio de Miranda, sea presentado con inseguridad, sin que ninguno de los narradores pueda aseverar en sus textos o discursos, la naturaleza del cauce que tiene el Amauroto. Pompier en uno de los fragmentos de su diario agrega: “Miranda no está en los mapas de uso, lo que no es óbice sino por el contrario una razón de más para que se considere a sí misma un país extraordinario” (Lihn, *Arte*, p. 17).

Los narradores que describen Miranda, completan sus extensas digresiones sobre el paisaje observando la realidad, a través de la publicidad de los negocios, a la cual consideran: “la verdadera literatura directa y funcional” (Lihn, *Arte* 52). El narrador al pasar revista a las tiendas de zapatos, pizzerías y oficinas de contabilidad y notar los retruécanos en los carteles de neón y las pancartas, dice descubrir los meandros de la adjetivación: “un jardín artificial de los tropos; metáforas metonimias, hipérboles, inversiones, ironías y litotes” (Lihn, *Arte* 52).

La narración incluso se aboca a la tarea de generar un poema con los eslóganes comerciales, reafirmando que en Miranda, el habla literaria está al servicio del mercado. El narrador en consonancia con el carácter de simulacro de la novela dedica extensas páginas a la promoción de Miranda como una utopía que se vende al lector.

3.2.2 EL ARTE DE LA PALABRA: UNA HISTORIA QUE SE PRESENTA EN LOS INTERSTICIOS DE SU DISEÑO

Enrique Lihn reafirma a través del diseño y tema de A.P. la concepción, no sólo de esta novela como simulacro, sino la función que ha tenido el género narrativo en el continente, al ponerse al servicio del poder. A.P. desenmascara la pretensión documental de obras que sólo trivializan la Historia y contribuyen a una mirada unilateral, permeada por la censura, la autocensura y los dogmas del mercado editorial.

Como explique en el capítulo III, la propuesta de Lihn se traduce en una praxis literaria autoconsciente, respecto a su propio carácter de artificio. En cuanto a la estética de lo abigarrado, estamos ante un mecanismo al servicio del desenmascaramiento de toda retórica ideológica: “No puedo dejar de novelar mi escepticismo ante el gesto de quien cree mostrar el mundo, alentado por la pretensión de cambiarlo, limitándose, en realidad, a desplegar, en el vacío abierto por sus propias palabras, un discurso valorativo sin objeto” (Lihn, *Circo*, p. 574).

El elemento aglutinador en A.P., si pensamos en relación a sus antecesoras, es la temática del poder y los mecanismos retóricos que le permiten a un sujeto o grupo, perpetuarse e imponer su visión de mundo, controlando la mayor cantidad de aspectos de la vida cotidiana, sin embargo, lo que consagra a A.P como el *summum* de la estética de lo abigarrado, es su peculiar forma de representar la realidad y que Pedro Lastra atribuye a la yuxtaposición de documentos de diversa naturaleza, operando en relación no a un acto fallido, sino a una “falla perpetua” (Lihn cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 113).

En A.P. la hiperretórica no afecta sólo a una parcela de la realidad, la orquesta inaudible y un grupo de entusiastas medrando a través de un hecho irreal, sino que la realidad por completo se ha tornado un acto fallido. Miranda, su identidad cultural y el espacio a habitar conforman la hiperrealidad. La novela es un reflejo de este fenómeno, por eso se constituye como una simulación.

En mis novelas hay tal grado de inacción, o la acción es de tal manera generalizada, que por lo menos las grandes secuencias con sentido quedan excluidas del texto. (...) El lector debe inferir la mayor parte de los acontecimientos que se diría que ocurren extratextualmente, en los intermedios en blanco de la novela. Esta suspensión de la historia se facilita en *El Arte de la Palabra* que se distribuye, en lo imaginario, entre autores y géneros distintos; se trata de lecturas de poemas, recortes de prensa, conferencias, entrevistas, etc (cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 106).

El resultado de esta operación textual conlleva a que todos los elementos que Lihn reconoce como tradicionales dentro de la novela realista⁵⁸ sean puestos en crisis. Los componentes que sirven, para generar el efecto novelesco, la prospección y secuencialidad se descomponen de manera deliberada, aun así pese a prescindir de una lógica de acción, el texto es presentado como una novela y simula representar una realidad. El narrador se enmascara tras discursos ocasionales y dispersos los cuales configuran un contexto ilusorio. Gerardo de Pompier en su diario, uno de los *files* que compone A.P., dice:

Pero en fin ¿dónde diablos está exactamente Miranda? En otra parte de mi diario (yo no veo la razón para que un diario sea cronológico, lo mismo no ocurre si se lo piensa sucesivamente) me referiré a nuestra cháchara en el mentidero del Hotel Cosmos, a los sucesidos del Congreso, algunos de ellos más bien dignos de la Gehena del Silencio, etc., etc.; pero en la presente sección insisto en ocuparme de otras cosas, como cuando el maestro Goethe, indiferente -creo recordar- a la política contingente, herborizaba (Lihn, *Arte*, p. 27).

⁵⁸ Para entender el contexto de producción de las novelas de Enrique Lihn y su visión respecto a la novela latinoamericana y el proyecto que propone, oponiéndose al realismo, sea este el realismo tradicional, surrealismo o el realismo mágico, al cual acusa de exotismo creado para ser exportado al primer mundo, confróntese el apartado “Contexto de producción: Autorreflexividad y metacoscienza” presente en el capítulo I de esta investigación.

La cita muestra que el narrador no sabe desde dónde nos está hablando. Luego abandona esa preocupación y se remite a un tipo específico de documento, que le entrega asidero en la realidad, su diario. Sin embargo, rápidamente señala la transgresión del género autobiográfico, pues su diario no comprende orden cronológico. En esa medida, el relato de Pompier es ambiguo respecto a su espacialidad y temporalidad, de cualquier modo indica que hay un tipo de sucesión, hechos que se pueden dar a conocer pero califica a estos de cháchara.

En términos de Lihn estamos ante una retórica vacía. Habla propia de la neurosis colectiva y la censura. Lo significativo es que luego Pompier sitúa estos hechos en uno de los pocos espacios definidos en la obra, El Hotel Cosmos, pero agrega que la información se trata de un mentidero. Lo peculiar de este espacio además de su carácter laberíntico, es su arquitectura que replica una esvástica.

La planta del edificio tiene la forma de la swastica. Al centro un salón octogonal -ahora el lobbie-abre por cuatro de sus ocho costados grandes puertas vidriadas de arco romano a cuatro jardines cuasi interiores, escenarios cerrados por los cuerpos del edificio por tres lados y abierto de frente al invisible cuarto muro y al parque señorial ahora vagamente público.. Los cuatro cuerpos angulares del edificio, en forma de L, que giran alrededor del eje de esa rueda de molino de aspas quebradas, son inmensas crujías de piezas y salones (Lihn, *Arte*, p. 58).

Esta cita nos permite observar que los personajes de la obra habitan una ideología. El Hotel Cosmos es un espacio que comunica con la represión, la violencia y un régimen totalitario. En su interior, los llamados protagonistas intercambian documentos injuriosos y baladís, por eso el mismo Pompier confina el discurso de sus pares a la Gehena, al fuego purificador del silencio y añade una marcada cantidad de etcéteras como alargando esta frase hacia un silencio infinito.

Pompier no puede evitar desviarse del tema y entrar en preocupaciones abstractas, alejadas de su declaración inicial. El dandi remite a Goethe y dice creer recordar que el escritor alemán era ajeno a las preocupaciones políticas, optando por recoger hierbas. En todo caso no está seguro de su comentario, lo cual reafirma el carácter dubitativo del narrador.

A.P. se desarrolla en estos términos, entre atmósferas ambiguas presentadas por medio de documentos de dudosa procedencia, los cuales están redactados con una prosa alambicada y tautológica, pues con una mano se difumina o borra por completo lo que la otra escribe. La novela al estructurar su narración, a partir de detritus discursivo, reafirma su inconclusividad, por tanto si algo se llega a comunicar al lector, es por medio de la inferencia que se da, a través de los intersticios de los *files* yuxtapuestos. Lo que prevalece en términos de historia es la configuración de un poder transhistórico y la presencia de sujetos que buscan acercarse a dicho poder para medrar.

3.2.3 LOS PERSONAJES EN *EL ARTE DE LA PALABRA*: UNA SECTA AL SERVICIO DEL PODER

Los protagonistas de la novela son los invitados del “Protector” llamados a validar el régimen. Pompier define a estos como una secta de escritores “-forzoso es reconocerlo- olvidados, algo desconocidos o francamente desconocidos” (Lihn, *Arte*, p. 62). Estos congresales demuestran, al poco tiempo de haber llegado a Miranda, objetivos que no guardan relación con los fines literarios del evento.

En el diario de Pompier se exponen escandalosos actos que confirman la escasa valía de estos escritores para el “Protector” y sus allegados, pues son meros oportunistas: “Roberto Cebollas y Juan Meka han sido sorprendidos, por su parte, varias veces, a pesar de las prudentes amonestaciones de Inocencio Pícaro Matamoros, firmando vales en el Hotel casino Monix, de sombría reputación” (Lihn, *Arte*, p. 55).

El narrador caracteriza, a parte de la comitiva como autores sin obra, perniciosos que sólo buscan satisfacer sus deseos aprovechándose de la organización: “Estos vividores, chirimolleros y puteros chilenos, intentan darse la gran vida a costa del Congreso de Escritores de Miranda (...)” (Lihn, *Arte*, p. 55).

Este tipo de hechos provocan que los escritores del Congreso sean relegados, perseguidos y por último expulsados del país. El mismo Pompier no escapa a la condición de diletante, pues como autor se ufana de su carácter apócrifo, sin embargo, la novela desenmascara su vida como intelectual, labrada a partir de un prestigioso pasado: “sólo publicó un libro de versos hace cuarenta años” (Lihn, *Arte*, p. 63).

Los personajes son emisores de discursos sin corporeidad, pues lo que los sustenta se construye, a partir de biografías de solapa de libro o por declaraciones que emanan de documentos gestados por otros actores, igual de fantasmáticos que sus pares. La poetisa erótica sentimental, Urbana Concha, es descrita como: “más bien una persona turbulenta que un nombre literario” (Lihn, *Arte*, p. 63) y su importancia en las letras se debe a que su nombre figura en portadillas de mediocres antologías.

También se encuentra el eterno escritor emergente, Bonifacio Negrus del Carril: “promesa de la literatura argentina, desde hace treinta años” (Lihn, *Arte*, p. 64). Otro tipo de escritor es el militante enmascarado como artista, tal es el caso de Roberto Cebollas quien: “no es en realidad un actor teatral como se lee en su currículum, sino ante todo el dirigente de un conocido sindicato amarillo, un militante emprendedor del viejo y poderoso partido liberal (...)” (Lihn, *Arte*, p. 55). Mientras que otros, como João Luis Poek son espías del gobierno, figuras infiltradas en el campo cultural con el fin de intervenirlos. “Se trata de un conocido –por sus obras los conoceréis- torturador y entrenador de torturadores que opera en uno de estos países tropicales” (Lihn, *Arte*, p. 62).

Estos personajes desfilan por la obra y se enmascaran, a través de su pretendida calidad de autor, agendas personales o de una coalición y se nos presentan durante la descripción del Hotel Cosmos, como si fueran parte del mobiliario de una atmósfera estática. Cuando no hay documentación escrita, respecto a los artistas se dice: “los más jóvenes –tienen quizá futuro pero carecen de un pasado conocido y de un presente que los justifique” (Lihn *Arte*, p. 63). Esta cita evidencia que lo único que da sustento a los sujetos y su identidad en Miranda, es la palabra y no las acciones. La realidad ha sido tomada por el lenguaje y no hay existencias,

hechos o espacios que se puedan constatar, fuera de la escritura. La búsqueda de sentido conduce a una suma ingente de *files* y derroche de palabrería. La obra nos fuerza a habitar el reino de la cháchara.

3.2.4 LAS ACCIONES EN MIRANDA: ESCAMOTEO E INCONCLUSIVIDAD

El entramado que debiese articular un nexo entre los diversos materiales discursivos de la novela, cae al vacío producto de la incoherencia de los documentos. A.P presenta una falta de conclusión en sus capítulos, los personajes desaparecen sin dejar rastro, por ejemplo: la vida de Encanta Flor, el gran poeta Mirandés fundador del Hotel Cosmos, la saga del nuevo Saurio que lleva a Albornoz a proponer la existencia de un eslabón perdido en la evolución humana y el relato el “Gol de la muerte” construido con recortes de prensa inconexos.

La obra da por resueltos estos hechos o los finaliza escamoteando información que permita al lector generar una lectura continua. Mientras estamos ocupados leyendo declaraciones absurdas, la historia está ocurriendo en otro lugar, en un espacio indeterminado y efímero, fuera de la obra. Rodrigo Cánovas respecto a la acción en A.P. dice: “Cada capítulo será una especie de sinopsis de una película que nunca llegaremos a ver” (p. 26).

Las acciones que en cambio se supone podemos leer en su totalidad se concretan a través de discursos que se intercambian como correspondencia o se superponen, como en el caso de la crítica a un poema de Gerard de Pompier, generando una ingente suma de papelería que revela cómo en Miranda, habitar la palabra es la única forma de ser e interactuar. Los sujetos en la obra son promotores del simulacro y halagan al poder replicando su retórica ideológica. Esto configura el espacio de la novela como un espejismo en que las fuerzas que interactúan están al tanto de los mecanismos de simulación y abusan de su soporte, la “palabrería” (Lihn, cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 109).

Miranda, como espacio para la acción, constituye un territorio fantasmal destinado a albergar un poder sin nombre, sin identidad, mutable y perpetuo. El extraño país y su poder son uno, pues el regidor muta su forma de gobernar, a fin de mantenerse en el escaño presidencial. Esta situación se prolonga por años, al punto que el “Protector” y su padre se confunden, y del mismo modo los sucesores del regidor, heredarán su lugar en el mando, instituyendo los límites seguros de la realidad.

El Primer Estadista de la nación (...) tiene el aspecto de un hipnotizador: los ojos ciegos y chisporroteantes de quienes solo ven lo que conviene a sus sueños de grandeza, esa mirada colectiva o de un sujeto colectivo, la misma que le clavó su antecesor, seguramente, en el momento de entregarle el mando rodeado de los fusiles que le apuntaban a la cabeza con el añadido de un *Et tu, Brute*, pues todos los mirandeses tienen el don, inflamado, de la palabra justa (Lihn, *Arte*, p. 26).

Lihn, al incluir *files* de diversa naturaleza, coloca en ejecución la hiperretórica como estrategia textual y convoca formas discursivas heteróclitas, teniendo un lugar privilegiado dentro de estos documentos, el ensayo de poética y manifiesto en torno a las cofradías de escritores que redacta Gerardo de Pompier. Como

ya señalé, la novela se detiene en ese capítulo a revisar problemas relativos al signo y su capacidad para representar la realidad, pero también es una vindicta en contra de las sectas de escritores, si pensamos en los surrealistas como indica el narrador.

El texto, titulado “El arte de la palabra” al igual que la novela, dice estar compuesto de tres capítulos, sin embargo, a los lectores sólo se nos entrega el contenido de dos de ellos, dejando tan sólo enunciada la tercera parte: “Discutimos el problema de la novela imposible tomando como ejemplo, justamente, “El Arte de la Palabra”. De este capítulo, que todo lo prometía en materia de brillo, a juzgar por sus borradores, no quedan sino las líneas del presente “Borrador de un prólogo o un epílogo provisorio”, peor es nada” (Lihn, *Arte*, p. 9). La novela es auto paródica respecto a estos capítulos llegando al punto de jactarse de la transgresión que hace respecto a la concatenación de una historia.

En el prólogo se invita al lector a “entrar en la materia de este discurso por las miliaenas puertas de entrada y/o salida, pues es nada o casi nada lo que se les puede proponer como regla o lógica de continuidad” (Lihn, *Arte*, p. 11). Estos capítulos resultan callejones sin salida y el mismo libro los reconoce como tal, pues siguiendo su tendencia a la inconclusión, los interrumpe y salta a otro tema sin reparo. A.P persevera en la inacción en términos de historia y se vuelve derroche en términos de papel escrito.

3.2.5 MIRANDA: UN ESPEJISMO CREADO POR EL PODER Y SU RETÓRICA

A.P jamás provee información fidedigna respecto a Miranda. Del país, tan sólo conocemos datos referidos en diarios y especulaciones históricas a través de documentos de dudosa procedencia. Roberto Albornoz es uno de los personajes que narra a través de su correspondencia con Pompier, una aproximación a la ubicación geográfica de Miranda.

Roberto sólo deja traslucir que Miranda es un Estado septentrional del subcontinente Hispanoamericano, emplazado a un lado u otro de uno de los dos istmos, el continental que unen a ambas Américas, ¿Por qué a un lado u otro, a la derecha o a la izquierda, al Este o al Oeste? La geografía Relativa y Dinámica, no admite el punto de vista único sobre el planisferio (Lihn, *Arte*, p. 22).

Albornoz, en calidad de espeleólogo, esboza una caracterización que como bien se puede apreciar en la cita “sólo deja traslucir” una serie de pares que se anulan: este u oeste, izquierda o derecha. Este binarismo en pugna se extenderá a toda la obra y trata de hacernos pasar negro por blanco. Esta relatividad, respecto a Miranda y su conformación, se da no sólo a causa de las abigarradas descripciones que la obra nos provee, sino que opera también a nivel de la diégesis producto de la falta de documentación histórica que el “Protector” promueve, a fin de no dejar a disposición de los habitantes del país, puntos de comparación que puedan generar una crítica a su dictadura.

El “Protector” señala: “quien escribiera la historia de esta República sería justamente juzgado por alta traición a la patria.” (Lihn *Arte*, p. 140). El colocar la escritura y la construcción de memoria como un crimen

político y un acto de sedición, elimina la formación de una masa crítica y condena a que el presente en Miranda, sea un eterno retorno sin pasado constatable y con un futuro cimentado por el habla ideológica del dictador de turno.

Como dice Jorge Edwards, en una de las escasas reseñas de prensa que ha tenido A.P. “Lo esencial en el texto de Lihn, en cambio, es la ambigüedad. Miranda es y no es todas las cosas. Apenas el narrador aparece embarcado en una pista, introduce algún elemento que borra todas las huellas”. (Edwards. Párr. 6). Miranda no es un país homologable a una realidad externa. Su referente extratextual es otra realidad ficticia, una creada por Luis Buñuel, para el film *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Lihn crea su topografía remitiéndose a la película. Hecho no menor, pues este nexo intermedial reafirma el proyecto de escritura detrás de un texto que busca extremar el enmascaramiento, privilegiando una escritura acerca del poder y los absolutismos, que no remite al lector a un espacio de opresión basado en una dictadura real o la representación histórica de un país, sino a otra hiperrealidad, tomada de la ficción. Una fantasía que funge como la dictadura perfecta.

Hay que insistir en que Miranda es para Lihn todas las perversiones del poder y ninguna a la vez: “Yo tomé el nombre de ese país, una entidad puramente verbal en la película, cuya vaciedad existencial empieza por su propio nombre, que remite a una antiutopía, el lugar de todas las irregularidades. Es un sitio paradigmático, atribuible a más de un continente” (Lihn, cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 108).

Al interior de la obra, el origen del nombre Miranda es también incierto, pues la región, nos señala el “Protector” en uno de sus discursos públicos, ha sido bautizada en honor a un “personaje de Shakespeare” (Lihn, *Arte*, p. 239). Sin embargo, la narración es dubitativa y no concluye si fueron ingleses o franceses los que determinaron esto. Todo la información relativa al país es ambigua, la obra nunca deja claro si estamos frente a una “isla o península” (Lihn, *Arte*, p. 23), o si se haya atravesada por un río o algún otro tipo de afluente que la une o separa del continente latinoamericano, por tanto, así como ocurre con el narrador y los personajes, estamos también ante un multiforme y extravagante país: “Ni puerto ni balneario, la precaria combinación de ambas cosas hace de Miranda un lugar indefinible aunque pintoresco” (Lihn, *Arte*, p. 46).

Miranda, como ya señalé en la introducción a este capítulo, es un espacio sin memoria y con un futuro fluctuante, en función de lo que imponga la dictadura del “Protector”. El gobierno de Miranda, con tal de garantizar su statu quo, ha ensayado todos los modelos políticos, desde monarquía hasta democracia, lo cual prueba su intrínseca contradicción: una movilidad que permite sostener el estatismo. El Ministro de Cultura señala a Pompier: “confiamos en la ideología monolítica que mueve a todos y cada uno de los engranajes del aparato estatal” (Lihn, *Arte*, p. 310).

Un lugar a considerar en esta hiperrealidad es el Hotel Cosmos. La obra nos presenta el hotel como un palacio con forma de esvástica exportado desde Suiza, el cual constituye un laberinto destinado a ser sede del congreso y hospedaje de los escritores que han sido invitados al simulacro cultural.

Los congresales, que, a pesar de su número modesto en proporción a las 200 habitaciones, se han visto alojados en las distintas alas del Cosmos y, a lo menos, flanqueados -los que gozan de una mayor proximidad- de dos o tres habitaciones vacías, intercambian sus impresiones sobre el lugar. A partir de ellas cada cual imagina el hotel en su invisible conjunto, de alguna manera, dirimiendo una competencia de descripciones, metáforas extravagantes, pueriles comparaciones o escándalos verbales que se desgajan de la gramática, incapaces de competir con las frases meramente pintorescas o los tropos normalmente constituidos. Pues este caserón indescriptible pone a prueba la locuacidad, el verbalismo y los estilos literarios de sus huéspedes y revela las insuficiencias de una u otra retórica (Lihn, *Arte*, pp. 59-60).

El hotel termina por convertirse en un vertedero para la cháchara y un espacio que comunica con situaciones intolerables. Un lugar indescriptible y fantasmal que encarna una ideología que se habita, normalizando la brutalidad y los designios del poder.

3.2.6 HIPERRETÓRICA Y METACONSCIENCIA DE UN SIMULACRO DE NOVELA

En síntesis, la hiperretórica guarda relación con el proyecto metaconsciente que Enrique Lihn tiene en torno a la novela y se vincula con su interés, por dar cuenta del carácter artificial del género como mecanismo al servicio del poder. Con esto busca tensionar el prestigio de los narradores de su generación⁵⁹, interesados en documentar de manera realista la dictadura y a nivel latinoamericano, crear una novela histórica que exporte las desgracias del continente revestidas de exotismo caribeño.

A.P es consciente de su falsedad como documento, por eso la obra establece un cruce importante con su antecesora. En el capítulo “Papeles viejos del mismo saco” leemos: “El propio G. de P. ha pretendido en otro lugar en una carta suya a R. Albornoz datada en 1916 (recogida en *La Orquesta de Cristal*, Ed. Sudamericana, 1976) que pasó de Marsella a Port Said” (Lihn *Arte*, p. 148).

El título del capítulo “*Papeles viejos del mismo saco*” es crucial, para entender la cita expuesta y la auto parodia que entraña, pues ese pasaje perdido en la inmensa cantidad de discursos escritos de A.P. revela que la novela previa, también es parte en el juego de papelería que se autorefiere. Si nos remitimos al humor conceptual presente en *La orquesta de cristal*, se puede entender que las novelas de Enrique Lihn constantemente declaran su carácter de simulacro. El objeto es demostrar que el papel soporta todo y que es absurda la idea de pretender entender o explicar la realidad en términos absolutos, y más aún dotar de significado al mundo gracias a obras de ficción, las cuales emplean premeditadamente estrategias textuales y se constituyen a partir del lenguaje y la discursividad, pues estos son mecanismos que no están exentos de ser apropiados por el poder para sus fines.

3.3 EL KITSCH COMO TOTALITARISMO

⁵⁹ Cf., las notas a pie de página 5 y 46 para entender mejor la idea de novela realista y documental a la cual Enrique Lihn se opone a través de su proyecto narrativo.

Enrique Lihn apellida a su protagonista y narrador Pompier. "La Bohème de Puccini, el caballero que venía del modernismo decimonónico con todo lo que eso implica: lo obsoleto que se mantiene dominante y vigente" (cit. en Marras, p. 7). Pompier es un vocablo francés que significa pomposo, el nombre además alude al llamado *Art Pompier*, denominación peyorativa destinada a la pintura academicista francesa de fines del XIX. El *Art Pompier* refiere a artistas que validados por la Academia de Bellas Artes, hicieron uso de prestigiados estilos y temas alegóricos e historicistas, llegando a convertirse en artistas oficiales en contubernio con el poder. Se trata de un arte orientado al consumo burgués y halagüeño con las masas por las convenciones de su composición.

José Alavez indica que el *Art Pompier* junto a otras formas de arte cliché han resurgido a través del *kitsch* y el *camp*. "Ahora bien, contamos con una serie de manifestaciones artísticas que la distancia de los años nos ha permitido encasillar como *kitsch* (la pintura academicista “pompier”, los retratos de Boldini, las obras de los regímenes nazi y estalinista)” (p. 77). El caso de Alexandre Cabanel resulta paradigmático. En 1845 el pintor es galardonado con el segundo premio de Roma y nombrado profesor y miembro de la Escuela de Bellas Artes. Su fama la adquiere con la pintura *Nacimiento de Venus*, obra representativa del *Art Pompier* y que Cabanel presentó en el Salón de París de 1863.

La pintura fue adquirida por Napoleón III para su colección personal. En torno a Cabanel y el Salón de París, surge una polémica que desembocará en el nacimiento de las vanguardias, debido al conservadurismo de la institución y los premios y espacios privilegiados que se entregaban a los artistas académicos. Este hecho, O.C. lo refleja enmascarado a través de los cronistas/copistas, que al amparo de la Fundación X y Charles Royce medran por años hasta entrado el periodo de las Guerras Mundiales.

En relación a A.P. es importante detenernos en la figura de Jean-Léon Gérôme, otro representante del *Art Pompier* y líder del renacimiento griego. Gérôme es parte de la corriente hiperrealista, fue nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes en 1864 y durante su extensa carrera realizó retratos a figuras públicas y autoridades, pero un cuadro que merece nuestra atención es *Pigmalión y Galatea* de 1890. El cuadro muestra a Pigmalión abrazando a su creación, la figura de marfil, pues para el personaje de la pintura, la realidad le resulta insustancial y el mundo sólo cobra sentido a través de los artificios que creamos.

El hiperrealismo que profesa este practicante del *Art Pompier* guarda un valioso reflejo en función de lo que A.P. plasma sobre los artistas e intelectuales, como una cofradía que busca lucrar a través de su discurso. Retórica intelectual que hace mimesis con el poder, además, hay que considerar que estos discursos son los que conforman la realidad, pues en la novela, Miranda como región hiperreal sólo existe en la medida de las palabras del dictador, sus simulacros y la docilidad que tienen los habitantes e intelectuales frente al prestigio de la ideología instituida, a través de la palabra.

El *kitsch* discursivo del “Protector” lo ha llevado a ensayar todos los modelos de poder para perpetuarse por más de 80 años en el gobierno y ha sucedido a su padre con el cual no guarda distinción: “El Protector

se encuentra aquí y vela desde hace medio siglo para que todos los períodos pasados de la historia de la República sean contemporáneos de su presente y para que éste guarde el secreto de sus diferencias en relación a esos períodos" (Lihn, *Arte*, p. 139).

El "Protector" en A.P., tal como indica la cita de la novela, es un dictador con un poder transhistórico que se renueva a través de la edición, un *ready made* que va adoptando y adaptando a las ideologías de turno y los modelos políticos privilegiados a nivel mundial. Pompier en calidad de sujeto desfasado realiza la misma operación de andamiaje ideológico, a fin de ajustarse al mejor mundo posible. "Esa iniciativa cual es la de retribuir la generosidad de Miranda –nuestro anfitrión abstracto pero esencial- ofreciéndole un magno recital de poesía en algún punto público de la república" (Lihn *Arte*, p. 188). Peter Sloterdijk señala respecto al *kitsch* discursivo, que "Todo fascismo es un efecto de redacción; es de antemano un fenómeno deutero-fascista" (p. 96). El "Protector" en la novela instituye la realidad y gobierna a través de la escritura que hace del mundo, imponiendo sus palabras sobre la ciudadanía que está bajo su amparo. La masa escucha hipnotizada la puesta en escena del dictador pues tal como indica A.P. "Es evidente que nadie en este país puede sustraerse a la obligación de asistir a los actos de masas, el último de los medios de esparcimiento que por lo demás las circunstancias permiten" (Lihn, *Arte*, p. 295).

La figura del regente opera bajo el culto a la personalidad, como si se tratase de una estrella musical o un actor. Esto favorece a sus fines de conversión de los afectos y predisposición del público a ser seducido. En la Plaza de la Libertad de Palabra, el "Protector" esgrime un discurso que hace eco con los dogmas del neoliberalismo y señala que los sujetos son un producto y en la medida que determinados hombres no cuentan con las capacidades, para establecerse como líderes en una sociedad de libre mercado, deben entregar su fuerza de trabajo al mejor postor. El líder supremo instituye así los lineamientos que regirán a Miranda como una empresa durante un próximo periodo: "La sociedad es una sociedad comercial dominada por sus miembros más capaces con fines de lucro, mientras que la propiedad privada de los medios de producción constituye, obvio es decirlo, un derecho absoluto" (Lihn, *Arte*, p. 245).

Las declaraciones que Pompier hace respecto a la escena literaria y las cofradías se vinculan a la visión mercantilista de sociedad que rige a Miranda. El dandi presenta la literatura como un club o empresa privada, que se sustenta en torno a leyes del mercado, haciendo mimesis con la idea de sociedad impuesta por el "Protector". Según Pompier, la literatura se compone de miembros: "misterios de la vocación literaria-son obras de quienes los pronuncian ante la multitud, en la plaza, la iglesia o en el comedor ubicado del Club de Leones, el Rotary Club o el Pen Club" (Lihn *Arte* p. 219). Sujetos dispuestos a vender sus palabras como una mercadería. El *merchandising* de la palabra, el narrador lo expone a través de la cacería de premios y el someterse frente a la autoridad como seguidor de su causa. Pompier refiere tanto al más pequeño escribiente como a los que alcanzan las más altas cumbres. "La vaca sagrada (en el decir de sus amigos y discípulos)

comulga aún, al momento de recibir el Premio Nobel de Literatura, con el último de los poetas inéditos". (Lihn, *Arte*, p. 214).

Todo esto se expone de manera detallada en la primera parte del texto, titulada "El arte de la palabra". Se trata de una especie de manifiesto redactado por Pompier al interior de la novela. Las ideas del personaje sobre el sectarismo en la escritura, abren una línea de interpretación si retomamos la idea de contrarios que se anulan, pues frente al imperio de la cháchara emerge como la otra cara de la moneda el silencio. Pompier rechaza la idea de escritura y mercantilismo y se burla de quienes operan como gremio de escritores, los denomina de forma irónica secta: "La Secta, gracias a su perfecta organización impersonal, colectiva y abstracta" (Lihn, *Arte*, p. 225).

En su entrevista con Clairement Carré se mofa de Huidobro, padre del Creacionismo, al que denomina jovencillo dando cuenta que su rol en las vanguardias es propio de un entusiasta que busca dividendos: "La originalidad era para ellos un valor de cambio" (Lihn, *Arte*, p. 175).

Pompier sentencia que todo movimiento que se piensa el próximo futurismo, está destinado a convertirse en detritus. "Lo nuevo era, en general, una mera exageración de lo viejo, condenado a durar menos" (Lihn, *Arte*, p. 174). Estas diatribas resultan paradójicas pues el carácter de inédito y de autor apócrifo del dandi, se sustenta en una colectividad que escribe por él, pues gustoso deja se le atribuyan textos que han escrito sus comentaristas como Albornoz. De modo que su voz anónima e inédita se sustenta también en una cofradía: "La Sociedad (el historial del gremio de los autores), impiden apreciar el carácter sin embargo armónico-y lo es en el marco de la disonancia-del animal único, individualidad colectiva -los autores propiamente tales (...) trabajan para la Sociedad conforme al plan que ella obedece" (Lihn, *Arte*, p. 226).

A.P., como se puede apreciar en el destacado de la cita, recoge un elemento convencional y lo explota a través de *kitsch*, a fin de constituir su diseño abigarrado. El *kitsch* da cuenta de las preferencias y gustos de las masas en relación al consumo y el placer. La novela en este caso atiende a las diversas formas de discursividad pública y privada, como el habla de los sindicatos, las voces de los líderes comunales, el habla de la junta vecinal, voces populares que están permeadas por el poder y buscan su aceptación y amparo. Sin embargo, la obra va más allá en la explotación de la imagen del líder de opinión y recoge formas prestigiadas de uso común en los medios televisivos durante los setenta y ochenta. La retórica del presentador de los matinales y los programas estelares, pero sobre todo el fraseo de una de las figuras prominentes del culto a la personalidad, el *frontman* del show de concursos. En Chile sería la figura de Don Francisco, histrión que aparecía en la pantalla chica burlándose de sus concursantes y vistiendo estrambóticos sombreros en compañía de un verdugo con una trompeta, con el fin de generar irrisión y estimular carcajadas en los telespectadores. Todo ese *kitsch* se transforma en A.P., en discursos emitidos por el congreso de escritores que simulan ser figuras prestigiadas. Los poetas del congreso son descritos desde la solapa de la novela como escritores que "representan la cultura sudamericana y están de vuelta de una juventud vivida en París,

agostados por la vida, las eternas promesas y alguna que otra mediocridad genial". Los congresales casi al cierre de la novela exponen en la sede de la Sociedad de Escritores de Miranda. El evento se realiza en la suntuosa Casa de Bellas Artes entregada a los artistas de Miranda por el estado.

Durante la actividad los invitados asumen con descaro el disfraz de artista afrancesado, elemento significativo para entender la calidad de meteco y sujeto desfasado que proyecta una imagen de éxito y de primer mundo pues como dice Lihn "los franceses no son afrancesados" (cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 103). Los personajes al igual que el *frontman* del show de espectáculos se caricaturizan sobre las tablas y enmascaran su calidad de artistas diletantes, vistiendo pomposos ante un edificio que representa la tradición occidental. El disfraz propio de una opereta, espectaculariza la imagen de los artistas: "Así se entiende la desproporción entre esa especie de gigantesco mausoleo de estilo francés, en lo que respecta a los signos de status, y esa pobre gente envarada, vestida con los restos del guardarropa del Teatro de la Opera, desafinando en medio de un conjunto arquitectónico reputado de elegante" (Lihn, *Arte*, p. 329).

Esta simulación de roles, disfraces ideológicos y máscaras lingüísticas tiene otro momento significativo en la novela. La suerte que corre el poema *Par de Zapatos* de Pompier, evidencia los mecanismos de publicación y circulación de un discurso, en un medio intervenido por la censura. El poema nos permite ver la apropiación de un tema y la puesta en marcha de los sistemas represivos, que el poder ha instituido. El personaje abandona su pretendido carácter de autor inédito, que lo ha llevado a ser conocido como el "autor desconocido" (Lihn, *Arte*, p. 159).

La pregunta es ¿qué lleva a Pompier a romper el silencio? El asesinato por parte del régimen de un ladrón que irrumpe en el Hotel Cosmos y sustrae los zapatos del dandi, parece ser la excusa que motiva la escritura del poema panfletario. El afectado poema, cargado de un estilo propio de los simbolistas, no es sutil en sus comentarios en contra del régimen, pero así como profiere ataques enarbola alabanzas a Miranda.

El texto es ambiguo, pues como vimos en el apartado destinado a la hiperretórica, la correspondencia que Pompier sostiene con las autoridades ministeriales demuestran que tras la discursividad del personaje, no hay una motivación partidista y tampoco la tiene su silencio, pues a diferencia de Arthur Rimbaud, Pompier declara: "el silencio que practico es el silencio del ostracismo activo, de la abstención, del voto en blanco (y ese blanco es un signo, una escritura)" (Lihn, *Arte*, p. 156).

Pompier ostenta la calidad de sujeto que asume sin problema cualquier ideología y se acomoda al poder, relegando su propia voz para abrazar una identidad colectiva y despersonalizada. Es un disfraz y máscara que se acomoda a todas las ideologías, por tanto el silencio dentro del proyecto vital de Pompier es finalmente una declaración de que la primera persona y la voluntad a la que remite es una unidad hueca que puede ser desbordada por el habla de la sociosis: "Síntoma principal: la hipertrofia de la retórica –disfraz atildado de la cháchara- como una lengua muerta cuya función consiste en sustituir las calamidades insubsanables de la realidad por las pompas de esa retórica" (Lihn, *Circo*, p. 397).

El silencio de Pompier nos comunica con un cúmulo abigarrado de voces de todos los tiempos, retóricas y discursos que se asumen automáticamente y se desplazan por la sociedad. Pompier se hace uno con la retórica del poder, esa habla colectiva que silencia y reprime otras formas de discursividad. Rimbaud por su parte, representa más bien la disidencia y su silencio busca dar cuenta de la fragilidad del sistema y la posibilidad de renuncia, asumir la mudez no como un correlato de la cháchara, sino como una retórica negativa que no se deja hablar por el lenguaje ideológico compuesto de significados convencionales, estereotipados y encasillables producto de la norma.

Rimbaud había desarticulado –imitándolo originalmente, más allá de la parodia en las “Iluminaciones- el discurso dominante de su época, atacando pues, desde adentro, sus puntos de articulación y de fragilización. (...) El antiromanticismo de Rimbaud había empezado por la ignorancia empecinada del yo: hay algunos egoístas que se creen autores (Lihn, *Arte*, p. 346).

Podemos concluir que la cháchara y el silencio se rigen en Pompier por principios de prestigio y valoración. Ambas formas de afrontar la comunicación se van a homologar en la voz del personaje, por eso *Par de Zapatos* hace espejo con el poema fundacional *Saludo Lírico* de Áulico Arenales, poeta al servicio del poder. La retórica Pomperiana resulta consecuente con el discurso y la actitud del “Protector”, al cual se busca adular. Pompier haciendo honor a su apellido, que remite al *Art Pompier* francés, no busca intervenir la realidad o generar en Miranda un cambio. En numerosos documentos declara su poco interés en los textos escritos con palabras comprometidas. De modo que su obra se ajusta a las condiciones de poder de la hiperrealidad que habita. Idelber Avelar señala, que tras el periodo de las dictaduras en América Latina, la sociedad se ha convertido en "un mercado global en que cada rincón de la vida social ha sido mercantilizado" (p. 1). Pompier encarna esa condición, de hecho el intelectual Carré lo acusa de evadir las respuestas en su entrevista, pues el afrancesado chileno sólo esgrime ambiguas afirmaciones que le permiten acomodarse a las circunstancias e ir con la corriente. Pompier funda con la palabra un tipo de poder semejante al del dictador: "Él (Pompier) habla en nombre de todas las autoridades, hace ese abuso de la palabra propio de cierto poder, se mimetiza con éste. Es el discurso del poder menos el poder, más el esfuerzo por halagarlo" (Lihn, cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 119).

Par de Zapatos pontifica textualmente: "La igualdad de los célebres contrarios/Creo en la coincidentia oppositorum" (Lihn, *Arte*, p. 259). El poema como el resto de las palabras de Pompier denosta, pero también adula, pues como en los zapatos, no hay izquierda sin derecha. En A.P., abundan este tipo de ambiguas fórmulas de cortesía y mensajes estereotipados: "De usted su servidor y amigo condicional" (Lihn, *Arte*, p. 271) o "Me hace usted el temible honor" (Lihn, *Arte*, p. 263).

El poema de Pompier puede entenderse como otra forma estereotipada de generar discursos y retórica vacía en Miranda. El texto del dandi es una respuesta ideal frente a la brutalidad y represión, palabrería que se suma a la ingente cháchara expuesta en el marco de una dictadura.

La exégesis de aquellos a los que Pompier somete el texto, hace mimesis con las formas mecánicas de censura en Miranda. Lihn señala: "Los demás personajes de O.C y A.P son variaciones sobre ese mismo lenguaje; podría decirse que sus antagonismos u oposiciones inmanentes a él" (Lihn, *Circo*, p. 573).

Oscar Sarmiento realiza en *Sátira de la recepción textual en El Arte de la Palabra* (una de las escasas críticas de A.P.), un breve, pero interesante análisis de cómo la obra señala de modo metatextual una parodia sobre la función de la crítica y la lectura de un texto en el marco de una dictadura. En palabras de Sarmiento, *Par de Zapatos* "se transforma en la figura protagónica de un debate que traspasa la realidad de Miranda, como representación simbólica de un universo autoritario" (Sarmiento, p. 75).

Urbana Concha hace una lectura que censura la obra de Pompier, producto de la decepción amorosa que ha tenido con éste. La respuesta de la poeta es significativa dentro del clima de represión de la novela, pues ella se nos presenta por las declaraciones de otros como una libertina, una mujer fogosa, el estereotipo de la *femme fatale* y la poeta erótica, pero al ver a Pompier en una orgía junto a otros dos hombres y una actriz francesa, le acusa de pecador y su lectura de la obra es en función del despecho, indicando que la obra oculta una declaración velada a la homosexualidad reprimida de su autor. Se busca desautorizar al autor del texto invalidando su imagen y su idoneidad.

El consejero de cultura Inocencio Pícaro Matamoros, interpreta la obra como un derroche de estilo simbolista, denomina a Pompier, "nuestro Válerly criollo" (Lihn, *Arte*, p. 264) y rebaja el peso de la obra acusándola de retaguardista. El funcionario público utiliza herramientas de la crítica, para velar el elemento contextual del texto y su referencia a una pena de muerte sin debido proceso. El personaje haciendo honor a su apellido "Matamoros", busca cabezas de turco y utiliza un lenguaje técnico para enmascarar el posible valor político de la obra. Por último, el poeta Bonifacio Negrus del Carril, censura el texto arrojándolo al excusado, pues no quiere verse implicado en una polémica con el poder. El poeta procede con un mecanismo de autocensura. Los lectores de *Par de Zapatos* operan mediante mecanismos de silenciamiento propios de la dictadura: "Deben abstenerse de no dar pruebas de libre expresión de sus simpatías por el régimen, haciendo política en sus comentarios públicos o privados" (Lihn, *Arte*, p. 187).

Pompier y sus pares al hacer mimesis con el poder desenmascaran los mecanismos de represión que operan en esta antiutopía y ponen de manifiesto una de las funciones principales del *kitsch* en A.P., capitalizar los discursos, para validar ante el mundo el régimen vitalicio del dictador. Algo similar a lo ocurrido en Chile al comienzo de la dictadura, en la etapa más cruenta de desapariciones, tortura y asesinato de los partidarios de la Unidad Popular y de cualquier sospechoso de oposición a la junta militar.

El Estadio Nacional se transformó en uno de los centros de reclusión y masacre, esto fue ocultado a la opinión pública y para transparentar el proceso de quiebre constitucional, garantizando al mundo que habría una transición hacia una paz ciudadana, se utilizó a la FIFA como órgano garante de que se estaban

respetando los derechos humanos. La declaración de la organización deportiva fue: “El informe que elevaremos a nuestras autoridades será el reflejo de lo que vimos: tranquilidad total” (Corrales. Párr.11).

3.4 HUMOR CONCEPTUAL EN LAS SITUACIONES INTOLERABLES

Enrique Lihn señala respecto a la novela: “En el arte de la palabra todo es penetrado y arrastrado por la palabra vacía; todo se iguala en lo irrisorio” (cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 109). Esto lo podemos apreciar en el diseño de los espacios en que se desarrollan e intercambian los discursos que emanan del congreso. El Hotel Cosmos es un universo caótico. En el diario de Pompier se nos entrega una referencia que constata el carácter intrincado e infinito del edificio: “desaparecer a voluntad en el laberinto del Cosmos” (Lihn, *Arte*, p. 10).

Los espacios en la novela, se nos presentan a través de múltiples descripciones que hacen los habitantes a través de sus *files*. Los ambientes de la obra dan sustento a la “situación intolerable” (Lihn, *Circo*, p. 590) que constituye Miranda como hiperrealidad. Actuar en Miranda esencialmente consiste en escribir y documentar. Todo remite a lo que la palabra afirma o niega.

La plaza en la cual el “Protector” obliga a los habitantes a escucharlo se denomina Plaza Libertad de la Palabra, paradójico, pues sólo una voz impera en el lugar. En la obra se destaca “la expresión infalible de una voluntad providencial” (Lihn, *Arte*, p. 61). Otros espacios públicos como el Café Camaleón, donde se reúnen Pompier y Albornoz, o la Plaza Ilusión Marina, ubicada frente al decorativo puerto, dan cuenta, a través de sus nombres del clima de falsedad que recubre al artificial país. En Miranda todo es un espejismo o está abierto al camuflaje y la suplantación.

La población del país también es sintomática del carácter de simulacro de la obra, pues, según la novela, estamos ante una República independiente. La *res publica* significa literalmente la cosa pública, sin embargo, la sociedad Mirandesa aparece representada, en voz de los narradores, como una naturaleza muerta “dos millones de cabezas reunidas aquí en la plaza Libertad de Palabra” (Lihn, *Arte*, p. 238).

A.P. nos presenta una población fantasmal y apócrifa que actúa como telespectadores lejanos. Los mirandeses son observadores pasivos de la discursividad del poder y sus actos ceremoniales. En toda la región no parecen existir sujetos relevantes. Las descripciones parecen hablar de espacios que son como sets de filmación llenos de extras.

El autor en *Conversaciones con Enrique Lihn* señala: “Pienso en muchos personajes que pasan por un texto sin entretenerse con él; hasta que al final, tú ves llegar a alguien que podría ser parte de una verdadera historia, pero que en último momento, sigue de largo” (cit. en Lastra, *Conversaciones*, p. 113). En la novela hay un extenso capítulo que nos describe la Ciudad de Miranda, sin alusión alguna a un habitante o acción concreta, sólo referencias a edificios representados con máximo detalle:

A la vista ahora, de la ciudad, no se esperan refinadas fábricas de mampostería colonia; la plaza data probablemente de finales del siglo pasado, y algunas de sus construcciones, como la Iglesia de la Empresa Couve y Lumière, son obras de ingeniería; estructuras metálicas que rellenan el adobe y el estuco locales. La Municipalidad responde, en cambio, con la pesantez del cemento armado, a un estilo neoclásico importado de cualquier rincón de la vieja Europa e imita la estructura de cajón de un templo griego. Las ceremonias públicas se celebran allí bajo el frontón y entre las gruesas columnas corintias que permiten, a quienes no deseen encontrarse, esconderse fácilmente unos de otros (Lihn, *Arte*, p. 48).

En el texto, sólo tienen mediana relevancia el “Protector”, el ladrón de los zapatos de Pompier, el poeta oficial Aúlico Arenales, la rebelde Mafalda Sherida, el grupo de Hippies que circunda el hotel, proveyendo de sustancias ilícitas a los invitados más jóvenes del congreso, el misterioso jardinero del Hotel Cosmos y el funcionario Ignacio Pícaro Matamoros, director de “La Gazeta Científica y Literaria” de Miranda, además de Pérez Osnifera, ejemplar del nuevo saurio, que acompaña a Albornoz, a la región de Collazos como eslabón perdido y punta de lanza de su investigación. Hay que recalcar que todos los nombrados son tipos humanos que sirven de excusa para las mínimas acciones que se verifican en la obra y pueden sintetizar su identidad, a partir del rol que tienen en el marco de la dictadura: opositoristas, presos políticos, exiliados, el dictador, el escritor oficial redactor del himno y el funcionario cultural.

En cuanto a la relación entre los espacios de la obra y las acciones de los personajes, hay que agregar que nunca vemos a los sujetos interactuar directamente entre ellos, decirse algo o cruzar palabra alguna, que no esté mediada por un texto que se entregue bajo una puerta o deposite en un casillero: “Le dejo esta misiva en su casillero siendo las diez y media de la mañana, hora en que –sin poderlo hacer por mano ni inutilizarla de viva voz- salgo para integrarme a una reunión” (Lihn, *Arte*, p. 81). El romance entre Urbana Concha y Gerardo de Pompier se verifica sólo a través de correspondencia y poemas eróticos que intercambian.

A sus pies

Gerardo de Pompier

Gerardo:

Esta noche a las 11 ½, en el salón de la tercera torre del ala N°4, contándolas desde la torre maestra.

Urbana

*** (Lihn, *Arte*, p. 82).

Toda interacción constituye una declaración puesta en papel, de modo que los ambientes se determinan en torno a lo que la palabra instituye, pero también se caracterizan a partir de la elusión del discurso. El carácter laberíntico del Hotel Cosmos está dado por su tamaño descomunal y enfrentar su recorrido, como dice Pompier, implica un problema de “ubicuidad” (Lihn, *Arte*, p. 61). La familia Suizo-Mirandesa, que forjó el lugar, sufrió por generaciones la ausencia del otro y el correspondiente intercambio verbal.

Espacios rectangulares incomunicados entre sí según un modelo que habría permitido la coexistencia de tres generaciones numerosas de una misma familia (más la gente del servicio), evitándoles a sus miembros la necesidad de verse o encontrarse como no fuera por un acto voluntario (Lihn, *Arte*, p. 58).

A.P. revela el mundo como un contrasentido que se edifica a partir del habla tautológica de un poder que demarca sus límites discursivamente: "Todo aquel que pueda atentar de palabra o de hecho contra nuestra ideología monolítica. [...] Cruzar esa frontera en el interior del territorio es colocarse automáticamente fuera de él e invadirlo con propósitos criminales" (Lihn, *Arte*, p. 251).

La cita revela que, en Miranda y para el "Protector", transgredir de palabra el espacio nacional es tan importante como invadir su territorio e incluso más grave, pues vulnerar los límites de la ideología es una invasión que se puede realizar desde el interior del mundo, que la retórica dictatorial ha instituido. Los espacios de Miranda colindan con actos represivos.

En A.P., las voces discurren por un espacio que se describe como la materialización de una ideología y la brutalidad totalitaria. El Hotel Cosmos es un edificio con forma de esvástica, síntoma de la represión del país. Los fundadores del Hotel son los antepasados del ilustre poeta de Miranda, Encanta-Flor; el cual misteriosamente desapareció y es declarado en la narración como el anverso del "Protector": "¿Será entonces, supersticioso? ¿Teme desafiar a un fantasma informe, el espíritu de Encanta-Flor, exponerse a un contacto disolvente con el otro mundo, hacerse visitar por el mensajero de la nada y sus misterios? La unión de la Poética y la Política es en Miranda el lazo decorativo de un emblema" (Lihn, *Arte*, p. 61).

"El Protector" y Encanta-Flor representan los opuestos que se anulan, pues si bien el dictador reconoce al poeta como una figura antagónica, por su calidad de artista, su régimen sin prejuicios dispone de un grupo de escritores, para validar su poder ante las naciones libres.

En cuanto al diseño del Hotel Cosmos, su arquitectura revela cómo los sujetos habitamos espacios de violencia normalizándolos e ignorando su significado. Las voces que funguen el rol de invitados del congreso, no se cuestionan el hecho de que el hotel tenga forma de cruz gamada, pero tampoco ponen en entredicho que ese signo tuviese un origen Hindú y una larga presencia en la cultura universal, con significados completamente distintos al instituido por el Nacional Socialismo. Los personajes se limitan a habitar el espacio, discursar y habituarse a las condiciones del régimen unipersonal que los acoge. Al ser relegados por el régimen y confinados al hotel, estos responden con normalidad, entregándose a fiestas, triángulos amorosos, intrigas, orgías e ilícitos.

El Hotel Cosmos es una muestra de cómo el acto represivo es parte de la convivencia natural de Miranda. La región es descrita por Lihn como una antiutopía, y tal como ocurre en sus novelas anteriores sirve de espejo deforme e irrisorio de la realidad. La presencia del Hotel es un dispositivo que permite evidenciar el absurdo de los delirios totalitarios. Lihn señala que tiempo después de escrita la novela, se topó con un texto de Bruno Zevi en el cual se evidencia la ideologización de la arquitectura, pues en 1934, con Hitler como presidente del jurado, se realiza un concurso de arquitectura dirigido a las escuelas de oficiales del Partido

Nacional Socialista. “no falta naturalmente un proyecto de edificio con planta en forma de cruz gamada” (Lihn, *Circo* p. 591).

La brutalidad de las situaciones intolerables impone la censura para perpetuar su poder. Sin embargo, frente al silencio y el silenciamiento emana la cháchara, una voz múltiple y sin identidad. La cháchara se compone, según Lihn, por automatismos del lenguaje que enmascaran a los sujetos tras un habla colectiva, discursividad abigarrada y anónima que podemos asimilar a un objeto parlante en el cual escudarse.

Silencio y cháchara están imbricados, en la medida que el poder en Miranda busca evitar se constituya una memoria a largo plazo, pues si se registra el horror ocasionado por el régimen, éste no podría mutar de un régimen monárquico a una democracia y dejar atrás realidades incómodas o poco favorables para su gobierno. Paradójicamente, este mecanismo con que el poder opera, al interior de la novela, genera insubstancialidad, por tanto el narrador de uno de los *files* de A.P. señala: “Ya lo verá usted. Miranda no será sino el escenario efímero de la duración de un discurso que rebasará en redondo a esta ciudad coyuntural como una catarata que brotara de una copa” (Lihn, *Arte*, p.75).

Al no haber registro de una historia oficial o un esbozo de hechos substanciales que delimiten la identidad de la región, no se puede dar fe, ni siquiera, del origen del nombre del país, de su ubicación o de sus límites fronterizos. Todo queda abierto a la especulación y al dominio de quien detenta la palabra. En la medida que la escritura que llegamos a confrontar es tan sólo detritus que se silencia entre sí, como pudimos ver ocurre con el poema *Par de Zapatos*, los discursos que escapan a la censura del gobierno, resultan igual de efímeros, pues los sujetos con poder en Miranda replican, en su pequeño entorno, las prácticas represivas del sistema.

La corta duración e impacto de lo dicho, si bien contribuye a la primacía de un habla que funda realidades al momento que se pronuncia, también volatiliza el valor de los discursos. La novela presenta un espejismo comunicacional, una simulación del diálogo, pues sólo el “Protector” habla. La unilateralidad de su sistema comunicativo presume un escucha, pero no hay interacción real entre los hablantes.

A.P. nos sitúa en un país en que sólo hay espacio para una voz: “el éxito que ha tenido el Protector al fragmentar la historia y guardar sus distintos pedazos cancelados como en una insondable caja de fondos que se arrojara al mismo tiempo y cada vez al mar, en un país sin buzos autónomas ni submarinos subversivos” (Lihn, *Arte*, p. 139).

La obra presenta dos momentos paradigmáticos, para entender cómo el humor desenmascara el vacío de una autoridad loril y la volatilización del valor que pueda tener la palabra. Respecto al poema *Par de Zapatos*, la recepción que mayor urgencia podría tener el texto, si consideramos los posibles efectos de éste, si estuviese comprometido con las crisis de su época, sería la de los sujetos que configuran la oposición en Miranda. La oposición es representada en A.P. por Mafalda Sherida, líder revolucionaria que contrae

matrimonio con Albornoz y a la cual nunca vemos actuar ni tampoco decir algo. Sherida sólo es referida en la correspondencia del Ministro con Pompier y en cartas que Albornoz envía a su amigo.

La oposición no tiene palabra en Miranda. La lectura que Sherida hace del poema de Pompier es contemplativa e indiferente, además de ser una lectura presentada dentro de otro texto: “Par de Zapatos, ese *Esbozo de una Serpiente* de un poeta que retoma su vocación esencial, y que Sherida prefiere admirar que descifrar” (Lihn, *Arte*, p. 278). Sherida no se expresa por su cuenta, sino que lo hace a través de las declaraciones de su pareja. El texto de Pompier es una pieza inofensiva que se suma a una hiperrealidad plagada de discursos fútiles que se superponen.

En relación a las fuerzas de oposición, es importante mencionar el tema del nuevo saurio. En la novela se designa así a una especie que ha emergido en la llamada provincia de Boñigas, en la cueva de Collazos. Albornoz se traslada a la zona, pues en las cuevas aparece lo que él antropólogo denomina un eslabón perdido en la evolución humana. Un hombre réptil que ha descubierto una nueva forma de comunicación, a través de un lenguaje ininteligible para el poder. Esta forma de comunicación, se presenta en miles de ciudadanos mutantes que viven como lagartos, evitando ser presa de los centros de reencauzamiento de conducta del “Protector”.

Este hecho inverosímil, hombres lagarto con un habla telepática, A.P. sólo lo refiere de pasada en la correspondencia entre Pompier y Albornoz y no presenta un final al hecho. El texto no persevera en esta historia y nunca sabemos qué pasa con esta especie de nuevo saurio y menos, con la investigación científico-lingüística que ha surgido a propósito de su aparición. Sin embargo, la novela fiel a su carácter autoparódico, señala en el prólogo a la novela, y también en voz de Pompier en su diario, que la senilidad de Albornoz lo ha llevado a confundir al llamado nuevo saurio, y su forma de comunicarse, con un grupo de refugiados opositoristas que han optado por vivir en silencio, auto censurados y al margen de la vista del poder, renunciando a su ciudadanía, al habla y a su país.

Desde el punto de vista del proyecto, probablemente no serán saurios lo que encuentre Albornoz, ni mucho menos saurios mutantes y progresivos, sino hombres regresivos, obligados por ciertas circunstancias a esconderse en las intimidades geológicas de Miranda, ese terrón paleozoico. Los antecedentes literarios de un capítulo así no faltarían, ni ciertas realidades históricas que parecen remitir, también, a un mismo tópico (Lihn, *Arte*, p. 12).

En este episodio inconcluso se desenmascaran las condiciones con que operó la dictadura en Chile. La voz del prólogo destaca que no hace falta aludir a la literatura sobre el tema o remitirse a realidades históricas, para entender este capítulo de A.P. Esto puede entenderse como parte de la actitud del autor por eludir representaciones documentales, pero sobre todo es la simulación de un mecanismo autodefensivo que opera como correlato de la censura.

La saga de los nuevos saurios es un espejo deforme del actuar que tienen los gobiernos de facto al someter de modo cíclico a miles de personas, torturándolas y enviándolas al exilio, sin olvidar lo que se ha

denominado el insilio, sujetos que dentro de su país, intelectuales principalmente, debieron callar ante las atrocidades del régimen de turno, buscando nuevos mecanismos de expresión.

A.P., a través de la poética de lo abigarrado, edifica una novela que desenmascara las situaciones intolerables, construidas a la manera de Kafka, que todo poder desbocado llega a engendrar. Frente a la cháchara, el silencio de los llamados nuevo saurios o ciudadanos marginales se impone como una respuesta. Un mecanismo para deslegitimar al poder y anularlo a través de la renuncia a su control. Desligarse del imperio de la palabra renunciando a ella.

Finalmente, la obra da cuenta de la futilidad de la cháchara y cómo esta se sabotea producto de su pomposidad. Pompier esgrime en Punta Lagartos, lejana provincia de Miranda, un discurso elogiando al régimen y para ello realiza comparaciones del país con la obra filosófica de Kant. El dandi pondera a Miranda como una *Utopía*, que podría haber pensado Tomás Moro, además adula la poesía del escritor oficial Áulico Arenales, sin embargo, nadie logra captar su mensaje, pues el micrófono falla y una tormenta espanta al público, quedando sólo un grupo de personas, entre estas Urbana Concha que denomina a Pompier, el “Arca de la Palabra” (Lihn, *Arte*, p. 118).

Inocencio Pícaro Matamoros, encargado de gestionar la actividad propuesta por el régimen, señala en una carta posterior, excusas por las fallas técnicas y promete valerse incluso de la lingüística transformacional para rescatar del diluvio las palabras del desfasado artista.

El contenido de los discursos no importa en Miranda, sino más bien su autonomía como realidad abstracta, la posibilidad de existencia del mensaje o sea que se haya pretendido decir algo. La cháchara inevitablemente comunica con el vacío y la indiferencia. El dictador al enarbolar un discurso que sienta las bases transhistóricas de su poder, el cual ha sido legado por su padre, señala que el régimen impondrá un nuevo modelo de sociedad mercantilista y al igual que Pompier habla con digresiones y referencias doctas, empero, la necesidad de dotar al discurso con una atmósfera que resalte su figura épica, lleva a que los cañones que resuenan al fondo no dejen al pueblo oír el discurso. Mientras en los hogares “niños de teta y ancianos sordos” (Lihn, *Arte*, p. 295) son los únicos radioescuchas de otro mensaje que cae al vacío.

A.P. persevera al igual que sus antecesoras en hacer uso del *happening* y un humor centrado en conceptos, e ideas que desenmascaran la retórica ideológica que sustentan los totalitarismos. En esta novela, la realidad por entero es una construcción retórica, una hiperrealidad monstruosa que conjuga las pesadillas de Kafka y los engranajes represivos de Orwell, sin embargo, A.P. no abandona la tentativa de hacer reír y plasmar elementos histriónicos ante la monstruosidad ambiental. “De ese humor, y de ese distanciamiento que produce el humor, es algo que ha dado muestras este país, como una manera de defenderse de la realidad, y de hacer irrisión de ella. Son antídotos, por así decirlo” (Lihn, cit. en Azocar, p. 40).

COROLARIO: OCIO INCREÍBLE DEL QUE SOMOS CAPACES

Durante las décadas del setenta y ochenta, Enrique Lihn criticó con energía el mal gusto de la cultura oficial chilena y la política intervencionista del régimen militar. Su imagen de autor, así como su producción artística se construyen de modo refractario y marginal a los mecanismos que instituye el mercado y el campo cultural que se define como el establishment.

El autor de *La pieza oscura* entrega claves en sus ensayos, en largas declaraciones que comparte en entrevistas a medios extranjeros, así como en el diseño y contenido de sus obras literarias, las cuales operan como artefactos destinados a desnudar el abuso que el régimen hizo del espectáculo y de una grandilocuencia discursiva, la cual se valió de los avances en materia de economía, para señalar vías de progreso y acceso al primer mundo.

Para Lihn, el gobierno militar montó un *bluff* cultural que se valió de medios de prensa como *El Mercurio*, instituciones internacionales como la FIFA y artistas y críticos como la triada compuesta por Tomas MacHale, Enrique Campos Menéndez e Ignacio Valente, a la cual denuncia en su correspondencia con Pedro Lastra.

Dentro de la producción cultural de esos años, Enrique Lihn se ve relegado a crear y difundir sus obras en condiciones precarias. A fin de dar a conocer su opinión y mirada, respecto al pseudo arte propiciado por la dictadura, y para entregar lecturas sobre estética, pintura o los nuevos medios, el escritor estuvo obligado a publicar en espacios de prensa frívolos, por eso no es extraño encontrar entrevistas y artículos suyos, en revistas de sociales como *Cosas* o *Bravo* y en pequeños espacios independientes como *Número quebrado* o *Huelén*. Los medios oficiales le estaban vetados. En 1983 aparece *Cauce*, revista opositora, con reportajes e investigación en torno a la dictadura. Lihn en correspondencia con Pedro Lastra (fecha el 8 de febrero de 1984) aplaude la aparición de este medio como algo inédito en el contexto nacional: "Cauce: una nueva, social-demócrata, que está haciendo un periodismo increíble de denuncia a los escándalos del régimen, algo nunca visto" (Lihn, *Querido*, p. 87).

El régimen militar, buscando ocultar las atrocidades de su gobierno y adormecer a las masas, instaló una sensación de crecimiento tecnocrático, que terminaría por generar en los ciudadanos un arribismo avasallador y una falsa percepción de éxito ligado a un consumismo irreflexivo. Enrique Lihn denomina a este comportamiento de neurosis llevado al extremo: sociosis y lo define como un paroxismo de la paranoia y neurosis construida a partir del detrimento del tejido social.

La sociosis termina por permear la escritura lihneana y es un ingrediente para la máscara lingüística que servirá de narrador en sus novelas. Esta forma de comunicación también está presente como sustrato de sus producciones híbridas (*Paseo Ahumada*, *La aparición de la virgen* y *Derechos de autor*) y configura la personalidad de su alter ego, protagonista en múltiples performances; me refiero a la figura de Gerardo de Pompier, la cual he analizado, problematizado y puesto en diálogo con la obra en prosa del autor.

En cuanto a su producción durante el periodo, si realizamos una breve cronología de las obras de Enrique Lihn, escritas y publicadas en las décadas del setenta y ochenta, periodo que se ha denominado el apagón cultural, debido a las prohibiciones y mecanismos de censura aplicados por el régimen militar, resulta sorprendente la cantidad de trabajos que el autor chileno dio a conocer en esos años, tanto en su país como en el extranjero.

En 1973 el sello argentino, Ediciones La Flor, publica el cómic novelado, *Batman en Chile*, en 1976 también en Argentina, vía Editorial Sudamericana, aparece *La orquesta de cristal*, una monografía novelada. *París situación irregular* de 1977 es un poemario que inaugura el derrotero exploratorio del autor. A los sonetos de ese libro, le sigue el álbum fotográfico *Lihn y Pompier*, realizado junto a Eugenio Dittborn. Este libro objeto compila la performance del día de los inocentes. Puesta en escena que Lihn realizó el 28 de diciembre de 1977; en ella el autor discurrea imitando la retórica política, la cual cruza con sonetos modernistas, por tanto, arte y poder pueden verse como dos caras de la misma moneda. Luego vendrá *A partir de Manhattan*, poemas que Lihn denomina tarjetas postales. La década del ochenta, inicia con la edición en España, de su cuaderno de efemeriteca o novela file, *El arte de la palabra*.

En 1982 publica su archivo metracrítico, titulado *Derecho de autor*. El libro recopila en un formato de autoedición (hecho con fotocopias y montaje de textos), la crítica de otros y del propio Lihn, respecto a su propia obra. Siguiendo la línea de difusión subterránea y marginal, en 1983 entrega un opúsculo crítico y teórico titulado: *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*, ese mismo año ve la luz *Paseo Ahumada*, libro que en formato pasquín, prioriza intervenir el espacio público y dialogar con los viandantes y la ciudad.

En 1987 edita por su cuenta, *La aparición de la Virgen*. De manera póstuma se publicará su cómic *Roma la loba*, en el cual trabajó antes de fallecer, tal como ocurre con su mítico *Diario de muerte*. A la par, Lihn desarrolló happenings, arte gráfico, intervenciones de arte, textos críticos, prólogos, labor editorial y estudios que están compilados en *El circo en llamas* y *Textos sobre Arte*.

Este listado no pretende resumir la producción del autor, he obviado algunos de sus textos, así como su producción fílmica y teatral, sin embargo, lo importante es remarcar que sus creaciones comprenden diversos formatos y soportes, lo cual lo confirma como un artista intermedial, un grafómano y lo más importante, uno de los intelectuales más comprometidos con su contexto y con una escritura bajo represión, capaz de agenciar múltiples medios de difusión para su pensamiento. Esta imagen se opone a la mirada que tanto la intelectualidad de izquierda como de derecha, han querido edificar sobre Lihn y su rol como autor.

La esfera intermedial en que su obra transita, pintura, cómic, cine, crítica de arte, performance, narrativa, teatro, guión, radioteatro, teatro de títeres y poesía, da cuenta no sólo de una actitud polifacética, sino también de una concepción del arte como contrabando, acción contra literaria y contra discurso del poder.

El autor se resiste a su encasillamiento, y la producción total de Lihn elude una centralidad, determinada por las listas de los más vendidos y el mecenazgo estatal.

Este breve repaso por su producción pretende reafirmar mis ideas en torno a un conjunto abigarrado de elementos que enmascaran un vacío: el núcleo fantasmático de su arte. En síntesis, la preocupación de Lihn por la artificialidad de la palabra y sus constructos. Al yuxtaponer materiales de diversa índole, en torno a dicha preocupación central, se forma un conjunto inarmónico, en que cada una de sus partes, lo escrito en verso y prosa, lo ensayístico y performático interactúa y dialoga, se actualiza y tensiona, pero mantiene sus fronteras bien delimitadas. Como dice Christopher Travis en *Resisting Alienation. The Literary Work of Enrique Lihn*: “La producción de Lihn durante la última década de su vida, debe entenderse como un cuerpo unificado de trabajo, en respuesta a un particular contexto político e histórico. Cada trabajo, sin embargo, debe ser estudiado individualmente” (p. 196, la traducción es mía).

El estudio de las novelas de Lihn nos muestra a un autor que se apropia de la cháchara dominante y pone en evidencia los cimientos de una sociedad sostenida por el eslogan y el habla estereotipada del monigote oficialista. Su escritura desacraliza las herramientas del gobierno y del dictador, al apropiarse del habla ideológica de su época. El resultado de esta práctica son libros que actúan como simulaciones de la llamada realidad, y cuyo efecto es desmontar la noción de verdad, a partir de lo imaginario. El autoritarismo del habla oficial se desvirtúa al restituirse su condición de artificio y uniforme.

El análisis que he desarrollado en torno a la narrativa, que Enrique Lihn produjo en un periodo de diez años, nos presenta a un intelectual cuya preocupación por las cárceles del lenguaje, la distopía social y la sociosis comunicativa, nos permite pensar en el trabajo de George Orwell y sus ficciones políticas.

Esta vertiente particular de la escritura lihneana, centrada en el discurso abigarrado del poder y el *horror vacui*, se entrelaza con dos elementos centrales de su poética: la escritura situada y el carácter autorreflexivo de sus textos. De modo similar al autor de *1984*, Lihn no parece concebir el lenguaje disociado de las corrupciones del poder. Esto lo confirma como un autor con una clara preocupación política: “deber de aproximar, en lo inmediato, la palabra literaria a la acción”, sin llegar por ello a confundirla “con el lenguaje de la acción o con el lenguaje acción” (Lihn, *Circo*, p. 474).

La escritura de Lihn no es partidista ni panfletaria, sino que se encuentra enfocada en cómo la realidad que habitamos es un simulacro, creado a partir de la palabra y condicionado por las ideologías y discursos que se imponen como dogmas.

Es importante remitirnos a dos momentos que considero ilustrativos en la poesía del autor, para acercarnos a parte de su posicionamiento ético y estético, en torno a la palabra bajo vigilancia. En el poema “La pieza oscura”, que da título a uno de sus primeros libros, el hablante da cuenta de un primer encuentro con el sexo. Lo que empieza como una contienda física entre primos, pasa a ser el descubrimiento del placer y el tránsito de la inocencia infantil hacia la madurez. Un elemento central en el poema, son los ojos vigilantes de los

adultos. El texto instala la noción de pecado como parte de una educación moral que condicionará los miedos y represiones del sujeto. Lo que el autor comunica en este poema, es una sensibilidad atravesada por medios represivos que determinan nuestro pensamiento desde la niñez: la familia, el colegio, la religión.

En la reconstrucción de la memoria, queda presente el control como una marca que signa el tiempo y la experiencia. Esto se relaciona con un segundo texto, titulado “Nunca salí del horroroso Chile”. En este poema, el sujeto expone su vida atravesada por el habla que le fue impuesta en el Liceo Alemán. La relación con sus pares, así como la vida en los patios y en las aulas, se desarrolla en un espacio de encierro dominado por una forma hegemónica de entender la realidad: un regimiento que se vuelve un constante recordatorio que jamás habrá un afuera. Todos los viajes y posibles exilios nos remiten a la lengua materna, la imposibilidad de escapar de nuestra educación sentimental y las primigenias fuerzas censoras.

Parte considerable de la crítica chilena, ha actuado como una fuerza censora, al encasillar la lectura de la obra de Enrique Lihn de dos maneras, primero reduciendo el corpus de estudio a su escritura en verso, ignorando sistemáticamente la interrelación que hay entre todas las formas, no sólo literarias, sino prácticas artísticas que Lihn cultivó. En segundo término, se ha ignorado la interrelación que hay entre la dimensión política de su escritura y el carácter metatextual de su obra.

El componente autorreflexivo, como ya señalé a lo largo de esta investigación, es esencial al momento de pensar su poética. Del mismo modo, resulta indispensable considerar el interés de Enrique Lihn por situar el punto de enunciación de su autoría, en cada una de sus obras. Ignorar el espacio y tiempo desde el cual Lihn busca generar sus representaciones literarias, respecto a los años de dictadura, resulta reduccionista. El autor de *Batman en Chile* crea transposiciones abigarradas de la palabra, al verse los discursos sometidos a la violencia distópica de nuestro continente.

La trilogía narrativa sobre el poder, que me he dedicado a estudiar en esta tesis, ahonda en una preocupación que el lector puede observar a lo largo de toda la producción lihneana: el lenguaje enfrentado al control policial que una fuerza superior ejerce sobre el individuo.

En estos textos los sujetos se ven interpelados por sistemas de creencias que determinan la configuración de lo real. El pensamiento y las vías de expresión son dominados por la censura. Esta problemática opera en tres niveles, que se desarrollan a lo largo de sus novelas. En cada entrega se complejizan las condiciones con que el poder pervierte la comunicación. La noción de verdad es regida por determinado momento histórico y sus agentes. Al imponerse una visión utópica del mundo, la lógica imperante otorga estructura a las instituciones e instrumentos culturales. La escritura y la novela no quedan exentos de dicho control.

En un primer nivel, podemos apreciar esta preocupación del autor, en cómo se desintegra la identidad del individuo. En *Batman en Chile*, novela que inaugura la trilogía, un personaje ficticio tomado de las páginas del cómic norteamericano, técnicamente un eslogan viviente de la justicia y vigilancia es desarmado por una versión hiperbolizada de Chile durante la guerra fría.

El pensamiento del personaje, propio de un universo maniqueísta de héroes y villanos se fragmenta, y tanto su identidad, como el modelo de vida que encarna, son puestos en tela de juicio. El desenmascaramiento del *american way of life* como matriz de su lógica, da cuenta del vacío en su identidad, la cual está compuesta no sólo por el traje de hombre murciélago, sino también por una máscara ideológica que sólo recubre un cascarón vacío. Detrás del mito heroico sólo resta palabrería y una oquedad que se revela a causa de las versiones piratas y tercermundistas del colonialismo cultural.

La orquesta de cristal nos propone un segundo nivel, respecto al lenguaje y el poder. Se trata del simulacro que implica una representación fantasmal de la historia y la identidad de los pueblos americanos. En esta novela, el autor nos muestra cómo todo lo que llegamos a conocer de Europa y la historia universal, en pleno cruce de los siglos XIX y XX, orbita en torno a un acto fallido. La Europa decimonónica de Gerardo de Pompiér y Roberto Albornoz es sólo una representación compensatoria en la mente y escritura de cronistas/copistas.

En cuanto a los referentes históricos y alusiones a la Segunda guerra mundial y el París de los modernistas, Lihn entrega al lector un contexto verídico deformado por la cháchara de escritores mercenarios, que diseñan la realidad, a través de sus crónicas. De esta manera se exalta la hiperrealidad novelesca y se tensionan los límites entre lo real y su transposición a la fantasía. Esta obra, siguiendo los postulados de Baudrillard se configura como una representación hiperreal que “enmascara la ausencia de realidad profunda” (*Cultura*, p. 18).

El tercer nivel lo apreciamos en *El arte de la palabra*, obra que nos presenta la simulación de una novela. Lo que en sus antecesoras son juegos autoparódicos, que se proponen al lector, gracias a un quiebre del pacto ficcional, en esta última entrega se constituye como el máximo exponente de la cháchara, pues no se trata ya de imitación ni de reiteración, ni siquiera de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión y convencimiento que nos fuerza a habitar ideologías y dogmas y constituírnos en sus transmisores. Esto guarda relación con una mirada deformante de lo real, pues el autor nos está diciendo que esa es la función final de todo ciudadano y de toda obra del ingenio humano, en el marco de un régimen ahogado en su propia teología soberana.

Hechas estas aclaraciones respecto al contexto de producción de Lihn, su visión del arte creado en un marco represivo y por último, cómo estos componentes están presentes en sus novelas, me toca confesar que la naturaleza de las tres obras que componen mi corpus de estudio, han signado mis limitaciones al realizar esta tesis. La narrativa de Enrique Lihn no se ajusta a la tradición esencialmente realista de la novela chilena, por tanto, la crítica de su época las rechazó y condenó al olvido, primero por razones extraliterarias, sin embargo, a esto debemos sumar el diseño y la propuesta contra literaria de estos textos. Estamos ante obras fallidas, instrumentos que de manera premeditada atacan las convenciones del género, se burlan del lector y fracasan como piezas narrativas.

Estas novelas difícilmente llegan a ser de interés masivo, eluden a su destinatario pues demandan una enciclopedia específica, confrontan sus estructuras de mundo y lo someten a una retórica compleja, para obtener como retribución una historia ausente y un exceso de palabrería muchas veces sin sentido. No debe extrañarnos, que más allá de las querellas políticas y personales que pudiesen tener los críticos de la época y algunos lectores especializados hoy en día, contra Lihn, también pesa sobre estos textos, un factor netamente estético, el cual permite considerarlas malas novelas, aburridas y pretenciosas. Obras de arte que pueden llegar a ser consideradas prescindibles, dentro de una tradición formal y estructurada, pues estamos ante artefactos creados para el placer de unos pocos eruditos, lectores alienados de la contingencia y la historia inmediata. La intención de Lihn es mostrar el fracaso de la realidad y sus instrumentos. El arte, la escritura y la narrativa, junto a todo el aparataje cultural que envuelve, no se verifica contándonos una historia particular de dicho fracaso, sino escenificando esa realidad fracasada de manera discursiva.

Las tres novelas fueron denominadas un ejercicio barroco, demasiado complejas para ser leídas, carentes de sentido y unidad, enredos sin una trama digerible. La narrativa lihneana ignora el desarrollo de una historia convencional y sacrifica lo fruitivo, incluso me atrevo a señalar que son obras incompletas y fallidas, si las vemos únicamente desde un punto de vista narratológico, pues todos los elementos que conforman un diseño secuencial, repleto de componentes descriptivos, hechos encadenados, estructuras actanciales, tipos humanos, personajes que siguen un arco y una trama que presenta cierta coherencia, se ven traicionados por el autor de *Paseo Ahumada*.

Enrique Lihn opta por crear dispositivos que ponen en ejercicio la forma en que se edifica el discurso del poder. Mientras estamos leyendo, también estamos ejecutando como partícipes de la cháchara, los mecanismos con que la retórica ideológica se pone en escena. Somos conminados a vestir el disfraz de Pompier. El lector es conminado a vagar y actuar por un mundo de uniformes ideológicos, voces hechas de palabras y consignas, movimientos de época y estereotipos culturales andantes. En esta trilogía metatextual, el exilio, el insilio y la figura del censor, asumen múltiples máscaras y modalidades intermediales, no para contar una época, sino para encarnar el lenguaje intervenido por la censura y la violencia.

La crítica actual, ha tomado dos posiciones frente a la trilogía narrativa de Lihn, una facción ha ignorado de lleno estas obras al estudiar su trayectoria, privilegiando como ya señalé, la poesía y en menor medida se ha empezado a poner atención a los ensayos y trabajos críticos del autor. Una segunda vertiente, compuesta por críticos cercanos al autor como Roberto Merino, Rodrigo Cánovas, Roberto Brodsky, Carmen Foxley, Oscar Hahn, Cristian Warnken Lihn, Adriana Valdés y Pedro Lastra, por nombrar a los más destacados, han puesto atención a su narrativa o al menos han procurado poner a dialogar elementos presentes en *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra* (*Batman en Chile* es mayormente ignorada) con el grueso de la obra de Lihn, a fin de llevar a cabo sus análisis que se enfocan en ciertos rasgos estéticos, temáticas que se repiten, su poética o el estudio particular de poemas, catálogo discursivo o sendas

radiografías de la vida e importancia que el chileno tuvo en el campo cultural de su tiempo. Sin embargo, no es casual que haya señalado la cercanía de estas voces autorizadas con Lihn. Estos investigadores fueron amigos cercanos, pareja del autor, su sobrino, sus editores y algunos llegaron a constituirse en guardianes celosos de su legado y obra póstuma.

Considero que esto afecta a los estudios de Lihn, pues en el último tiempo se ha buscado elevar su figura académicamente, crear una fundación con su nombre y reponer toda su obra poética desde la edición universitaria, despolitizando los libros y sus particulares formas de edición. Libros cuyo diseño tenían una finalidad estética y política como *Paseo Ahumada* o *La aparición de la virgen*, se presentan en un formato facsimilar e higiénico que expone en portada el rostro de Lihn como un autor de éxito.

Estas acciones casi programáticas tienden a crear una burbuja de estudios que se sustentan entre sí y se retroalimentan a veces de manera endogámica, por tanto, muchos de los aciertos que estos trabajos comparten son reformulaciones de un punto de vista en común. Una línea de pensamiento que busca cristalizarse y generar un cerco y molde bajo el cual la obra del autor debe ser leída, comentada y presentada al público. El objetivo final de esta agenda es fundar una imagen de autor comercializable dentro de cierto registro canónico de la literatura chilena y latinoamericana, y en esa medida, darle a una obra inconmensurable y dispersa, un encuadre que permita al crítico instalarse a partir de la apropiación del comentado. Lo que ampliamente Héctor Libertella desarrolla en sus ensayos al hablar del marco jurídico, comercial y político que rodea una obra y determina el trabajo del crítico. Por otra parte, nos remite al debate del argentino con Emir Rodríguez Monegal, cuando le señala la ficción de nuevo rico en que se encuentra sumido el comentarista que persigue apropiarse intelectualmente de la obra que analiza.

Esto afecta a la lectura de la narrativa de Lihn, pues estas tres novelas en particular son impugnaciones en contra de los mecanismos de legitimación del poder y en especial dentro del arte. Una lectura profunda de estos textos pone en evidencia y desacraliza los mecanismos que hoy la crítica autorizada de Lihn está realizando con su imagen de autor. Se ha perdido la capacidad de tensionar lo que los otros han dicho o ver nuevas perspectivas para aproximarse a su escritura. *Batman en Chile* por ejemplo no ha sido estudiada y *El arte de la palabra* ha sido vista de forma accesoria. Un ejemplo de esto es el trabajo de Rodrigo Cánovas, sobre dos de las tres novelas de Lihn, quizá el más completo realizado en Chile en torno a su narrativa, pero que nada dice de lo estudiado por Libertella u otros críticos más jóvenes, pues en las continuas actualizaciones de este estudio, a través de tesis que Cánovas ha dirigido y que se han acercado a la narrativa de Lihn, parece haber un afán de volver a sus postulados, retomar su línea de estudio y construir a partir de sus conclusiones. Remitirse siempre al trabajo "Lihn, Pompier y las autoridades permanentes" como la piedra fundante, ahí tenemos el caso de los trabajos de Cynthia Morales y Roberto Brodsky.

En gran medida Lihn se ha convertido en una animita de éxito como el mismo autor anticipaba en su poesía. Su imagen es una especie de moneda de cambio que críticos y editores buscan levantar a la cima,

para oponer como una figura estatuaria a otros autores emblema. Algo que en Chile se acostumbra mucho, las odiosas oposiciones, Huidobro o Neruda, De Rokha o Neruda, Teillier o Lihn, Parra o Gonzalo Rojas y quizá hoy más que nunca, oponer a Lihn frente a la última figura apoteósica de la poesía chilena y su séquito de comentaristas que aspiran al Parnaso, Raúl Zurita.

La obra de Lihn es inabarcable, pues el autor no sólo tuvo la astucia de concretar una producción extensa en un sin fin de géneros y medios, sino que estas obras al ser revisadas en su interacción exponen aristas inexploradas y su interpretación va mutando. Además, esta escritura se aparta de una tradición narrativa como la chilena que ha trabajado muchas veces con la memoria reciente y dentro del ámbito confesional y cronístico, salvo algunas excepciones extravagantes que encontramos en la escritura de Juan Emar, uno de los referentes que el propio Lihn destaca como modelo de su propuesta novelística, o al menos un autor con cuya obra se siente cómodo. A nivel más contemporáneo podríamos pensar quizá en Carlos Droguett y de manera más reciente en el trabajo de Marcelo Mellado, Oscar Barrientos Bradasic y Matías Celedón.

En esa medida, la escritura de Enrique Lihn se ubica mejor dentro de un canon como el argentino que incluye a voces como Witold Gombrowicz, Macedonio Fernández, Juan José Saer, Jorge Luis Borges, Rodolfo Wilcock y Cesar Aira, además de los contemporáneos a Lihn: Manuel Puig y Oswaldo Lamborghini, cuyas obras, Héctor Libertella, el crítico también argentino, pone en diálogo con *La orquesta de cristal*. No es extraño que los principales posicionamientos que sitúan al autor a nivel continental, instando además a la publicación de sus obras en el vecino país, a fin de romper el marco de censura, se concreten fuera de Chile, y algo aún más revelador, estos estudios que buscan la apertura de las líneas de interpretación de su obra no emanan de investigadores cercanos al autor, amigos, alumnos y jóvenes admiradores. En cuanto al aporte de mi trabajo, he priorizado reflexionar sobre Lihn, su narrativa y poética, casi cincuenta años después de la publicación de sus novelas, y desde México, a fin de romper el cerco, jurídico, político y comercial que en Chile pesa sobre el autor.

Una narrativa, como la lihneana exige una profundización y estudio libre de ataduras institucionales. Desde esta perspectiva, se puede crecer esta investigación a futuro, en diálogo con otros trabajos en prosa del autor: sus cuentos, guiones, textos teatrales y sus propuestas dentro del cómic, bajo una mirada de lo abigarrado y el arte de la cháchara. Una obra como la de Lihn, no sólo se enfoca en el diseño de una trama y la presentación de una anécdota particular, sino que ahonda en los procedimientos textuales que utilizamos como especie para construir lo que entendemos por realidad y más aún, nos expone cómo vamos reciclando los contenidos siglo a siglo, para lograr este propósito.

Podemos cambiar los nombres de las ideologías, adaptar sus contenidos y postulados a nuestra conveniencia, podemos actualizar los discursos, maquillar los hechos y acomodar ciertas piezas de los relatos históricos, distorsionando la memoria, sin embargo, las novelas de esta trilogía nos revelan que estamos condenados a repetir las mismas atrocidades y escenas de violencia, pues el lenguaje y el prestigio

de determinada retórica, a la hora de edificar una idea utópica del mundo conlleva el germen de la colonización, el vasallaje y la tortura. Esta mirada crítica también pesa sobre su propio creador y comentaristas, pues todos estamos sujetos a convertirnos en agentes de determinados discursos y ficciones que se imponen. Por eso, en la narrativa de Lihn el tiempo es transhistórico, una espiral en constante repetición y en proceso de pastiche perpetuo.

El arte de la cháchara es la noción que sintetiza este proyecto novelesco y su búsqueda por enmascarar la realidad y crear simulaciones de una sociedad artificial y autoritaria, la cual opera bajo los signos del *horror vacui*. Con estos diseños textuales, que el autor denomina paranoelas, Lihn prioriza desenmascarar al poder, a sus defensores y a los mecanismos retóricos que han permitido legitimar los absolutismos que han regido nuestra concepción de sociedad, alternativamente.

En ese sentido, he buscado conceptualizar la estética de lo abigarrado con sus respectivos recursos y efectos, rastreando la influencia que esta poética ha tenido en Occidente, desde el medioevo (con los celtas) hasta nuestros días. El resultado de esta pesquisa permite al lector visualizar cómo Enrique Lihn edifica sus novelas en diálogo con François Rabelais, Miguel de Cervantes, el manierismo y una línea de narradores latinoamericanos: Juan Emar, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández y algunos contemporáneos suyos como Reinaldo Arenas y Oswaldo Lamborghini.

Enrique Lihn, producto de su inteligencia y una proclividad a lo intermedial, teje en sus novelas la coexistencia de mundos complejos y heterogéneos cruzados por elementos yuxtapuestos, rituales diversos y significantes múltiples. El espacio textual concebido como puesta en escena de una memoria, conmina al lector a experimentar un efecto similar al que sufren los personajes. Estas novelas nos llevan a la asfixia y al desconcierto, para culminar revelando que bajo las máscaras que ocupamos en la sociedad, hay un vacío inexpugnable que llenamos con marcas artificiales, sobre todo, cuando asumimos el habla estereotipada del éxito, del mercado y del dogma de salvación, diseñado a la medida de nuestras carencias. Sólo el arlequín, el sujeto desfasado que ostenta la locura abigarrada, resulta consciente de este absurdo, siendo capaz de revelar la insubstancialidad del mundo positivado y uniforme.

La trilogía sobre la retórica del poder, que Lihn nos ha legado, fue creada bajo el signo del bufón y la podemos entender como literatura plural y abigarrada. Antonio Cornejo Polar señala en torno a estos dos conceptos: "corresponde a una especie de supradiscurso multiétnico que acumula, sin sintetizarlas, sus hondas y extensas contradicciones" (p. 233). En ese tenor, Enrique Lihn señala en uno de sus versos, dedicados al ocio increíble del que somos capaces: "el estilo que por lo cierto no es el hombre / sino la suma de sus incertidumbres" (Lihn, *Musiquilla*, p. 28).

En la búsqueda de la contradicción inherente, el autor chileno crea realidades ficcionales que se apartan de lo documental y privilegia generar efectos de enmascaramiento y una comunicación que se da en términos de una combinación de estados neuróticos y paranoides. Habla que remite a un marco de censura y

vigilancia, al punto de extremar el *locus horridus* propiciado por un poder corrupto e irrefrenable. Se trata del reino en que prevalece la palabra vacía e impotente que surge de la censura.

Ante el silencio y el silenciamiento provocados por el horror represivo y la demagogia, Lihn adopta una poética abigarrada y genera una voz narrativa sintomática, apostando por una prosa verborrea llena de citas cultas y signos atiborrados. La multiplicidad de significantes orbitando el núcleo fantasmal de su obra, son parte de su estudio teratológico y un lenguaje laberíntico. Para Enrique Lihn, la censura es determinante de la creación. El arte de la cháchara es una invitación que nos compele a reconocer el simulacro que habitamos y nos fuerza a encarnar el habla del silenciador.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ALAVEZ CASTELLANOS, José, "Lo kitsch, lo camp y sus manifestaciones actuales", en *Discurso visual*, núm. 33, 2014, pp. 73-81.

ARGUEDAS, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, San José, Editorial Universidad de Costa Rica, 1996.

AVELAR, Idelber, *The Ulimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Durham, Duke University Press, 1999.

AZÓCAR, Pablo, "Chile es una gallina de cuatro patas", en *Apsi*, núm. 189, 1986, pp. 38-40.

BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.

_____, *Teoría y Estética de la novela: Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989.

BARTHES, Roland: "Texto (Teoría del)". En *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires, Paidós, 2003. pp. 137-154.

BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro: La precesión de los simulacros. El efecto Beaubourg. A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social*, trad. de Antonio Vicens, Barcelona, Kairós, 1993.

_____. *La ilusión vital*. Madrid, Siglo veintiuno de España Editores, 2000.

BECCARIA, Gian Luigi, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici nella lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Turin, Giappicchelli, 1985.

BELLI, Carlos Germán, "Lihn o la voracidad literaria", en *Perú* (11 de octubre de 1981). p 17.

BENJAMIN, Walter. *One-way Street and Other Writings*, London, New Left Books, 1979.

BERNHEIMER, Richard, *Wild men in the Middle Ages*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.

BERRÍOS, María, "Epígrafe -a partir de cinco ejemplos conocidos- de una estética de lo informe o Humor conceptual y desaparición", en *Coloquios. Trienal de Chile*, 2009, pp. 293-294.

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós, 1992.

- BOLAÑO, Roberto, "Unas pocas palabras para Enrique Lihn" en *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- BRICEÑO, Víctor. "La literatura como poligénero" en *Cauce*, núm. 47, 1985, pp. 32-33.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, trad. María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 2016.
- CAMARERO, Jesús. *Metaliteratura: Estructuras formales literarias*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- CANAVAGGIO, Jean, "Don Quijote, <<Loco Bizarro>>", en *Monteagudo*, núm. 20, 2015, pp. 15-27.
- CÁNOVAS, Rodrigo, *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*, Santiago, Serie Libros FLACSO-Chile, 1986.
- CÁNOVAS, Rodrigo, et al. "Conversación inconclusa con Enrique Lihn", en *Número Quebrado*, num. 1, 1988, pp. 3-8.
- CARO BAROJA, Julio, *El Carnaval*, Madrid, Taurus, 1965.
- CERDA, Martín. *La palabra quebrada: Ensayo sobre el ensayo*, Valparaíso: UCV Ediciones, 1982.
- CERESA, Constanza. "Las cartografías poéticas de Néstor Perlongher y Enrique Lihn" en *Poesía y Diversidades, Lecturas críticas en el Bicentenario*, Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, 2012 pp. 153-166.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Mayol Puyol, 1981.
- CODDOU, Marcelo, "A la verdad por lo imaginario. Entrevista con Enrique Lihn.", en *Texto Crítico*, núm. 11, 1978, pp. 136-157.
- COMA, Javier, *Historia de los cómics*, Barcelona, Josep Toutain, 1984.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
- CORRALES, Luis, "La pelota sí se mancha: El gol más triste", en *Pase del Desprecio* <http://pasedeldesprecio.com/la-pelota-se-mancha-gol-triste/> En línea, consultado el 5 de febrero de 2018.
- DE LOS RÍOS, Valeria. *Fantasmas artificiales. Cine y fotografía en la obra de Enrique Lihn*, Santiago, Hueders, 2016.
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- DÍAZ, Cecilia, "Lihn y Valente en el gran debate de la poesía", en *Pluma y Pincel*, núm. 10, 1983, pp. 50-55.
- DÍAZ, Santiago. "Arlequín. Una imagen de la subjetividad lúdico-estética", en *Bajo palabra: Revista de filosofía*, II Época, núm. 7, 2012, pp. 177-184
- DIEZ, Luis. A, "La narrativa agenérica de Enrique Lihn (Segunda parte)", en *Hispanic Journal* 1, Vol. 2, 1980, pp. 91-99.

- DRIESEN, Otto, *Der Ursprung des Harlequin*. Berlin: A. Duncker, 1904.
- DUBOIS, Gilbert, *El manierismo*. Barcelona, Península, 1980.
- DUFFIN, Ross W, "National Pronunciations of Latin CA. 1490-1600" en *The Journal of Musicology* Vol. 4, Núm. 2, 1985-1986, pp. 217-226.
- ECHAVARREN, Roberto et al. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana, selección y notas: Roberto Echavarren, Jacobo Sefamí y José Kozzer*. Buenos Aires: Mansalva, 2010.
- EDWARDS, Jorge, "La República Independiente de Miranda. El Arte de la Palabra: Enrique Lihn", en *Poeta Enrique Lihn* <http://poetaenriquelihn.com/2018/02/la-republica-independiente-de-miranda.html> En línea, consultado el 5 de febrero de 2018.
- EQUIPO HUELÉN, "Conversación con Enrique Lihn en su guarida", en *Huelén*, núm. 12, 1983, pp. 18-24.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. "Una teoría de la humorística" en *Teorías (Obras completas, vol. III)*, Buenos Aires, Corregidor, 1981, pp. 259-308.
- FIELBAUM, Alejandro. "Crítica de la crítica no crítica. Lectura política de la defensa del estructuralismo de Enrique Lihn" en *Derecho y Humanidades*, núm. 23, 2014, pp. 259-303
- FOXLEY, Ana María, "La imaginación es una manera de enmendarle la plana a la realidad", en *La Época*, 29 de mayo de 1988, pp. 4-5.
- FOXLEY, Carmen, *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*, Santiago, Universitaria, 1995.
- FLUSSER, Vilém, *Hacia una Filosofía de la fotografía*, trad. Eduardo Molina, México, Trillas-Sigma, 1990.
- GALINDO, Oscar, *Las metáforas impuras. Escritura, sujeto y realidad en la Poesía chilena actual*, Madrid, Universidad Complutense, 1999.
- _____, "Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea", en *Estudios Filológicos*, núm. 40, 2005, pp. 79-94.
- GALLARDO, Andrés, "Oralidad letrada: Lihn y el rescate del coloquio culto" en *Boletín de Filología*, Tomo XLI, 2006, 46-61.
- GÓMEZ, José, "Enrique Lihn y el arte de las palabras vacías", en *Periódico de Catalunya*, núm. 714, 1981, p. 6.
- GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel. *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal: antología personal*, México DF, Universidad Nacional Autónoma, 2006.
- GOTSchLICH, Guillermo, "Entrevista a Cedomil Goic" en *Revista Chilena de literatura*, núm. 75, 2009, pp.317-323.
- GOTTLIEB, Marlene, "Entrevista: Enrique Lihn", en *Hispanamérica*, núm. 36, 1983, pp. 35-44.
- GREENBERG, Clement. "Avant-Garde and Kitsch" en *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1936, pp. 3-21

GROYS, Boris. *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, trad. de Paola Cortes Rocca, Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

GROUPE μ, *Collages*, Paris, Union générale d'éditions, 1978.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 2. Madrid, Guadarrama, 1957.

HOLT, Jocelyn, et al. *Historia del siglo XX chileno: balance paradójal*. Santiago, Sudamericana, 2001.

KAMENSZAIN, Tamara, "Enrique Lihn: por el pico del soneto", en *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México, UNAM, 1983, pp. 37-44.

KRAUSS, Rosalind. "Poststructuralism and the "paraliterary" en *October*, vol. 13, 1980, pp. 36-40.

KULKA, Tomas, *El kitsch*, trad. de Paul Laindon, Madrid, Casimiro Libros, 2011.

LASTRA, Pedro, "Relectura de Los raros" en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 13, 1979, pp. 214-224.

_____, *Conversaciones con Enrique Lihn*, México, Universidad Veracruzana, 1980.

LIBERTELLA, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

_____, "Un problema de ubicación", en *Vuelta*, núm. 16, 1978, pp. 49-50.

_____, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

_____, *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

_____, "La palabra de más (Una nueva introducción al ensayo)" y "Patografía, vanguardia y posmodernidad", en *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. (John Skirius comp.). México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

LIHN, Enrique, *La pieza oscura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1963.

_____, *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

_____, *Batman en Chile o El ocaso de un ídolo o Solo contra el desierto rojo*. Argentina, Ediciones de la Flor, 1973.

_____, *El arte de la palabra*, Barcelona, Editorial Pomaire, 1980.

_____, *Derechos de autor*. Enrique Lihn (Ed.) Santiago: Yo Editores, 1982.

_____, "El seudo arte de la seudo cultura" en *Cauce*, núm. 8, 1984, pp. 38-39.

_____, *Un cómic*, prólogos de Alejandro Jodorowsky y Jorge Montealegre. Santiago: Andros, 1992.

_____, *El circo en llamas*, Santiago, Lom, 1996.

_____, *Al bello Aparecer de este lucero*. Santiago, LOM 1997.

_____, *Batman en Chile o El ocaso de un ídolo o Solo contra el desierto rojo*, Santiago, Bordura, 2008.

_____, "Doce años de escritura en todos los géneros", en *Anales de Literatura Chilena*, núm. 16, 2011, pp. 183-201.

_____, *Querido Pedro: Cartas de Enrique Lihn a Pedro Lastra (1967-1988)*, selección, edición y notas de Camilo Brodsky B, Santiago, Das Kapital, 2012.

_____, *La orquesta de cristal*, Santiago, Hueders, 2013.

LOUIS FABRE, Adolphe, *Les clerks du Palais: recherches historiques sur les Bazoches des parlements & les sociétés dramatiques des bazochiens et des enfants-sans-souci*, Lyon, N. Scheuring, 1875.

LIPOVETSKY, Gilles. *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama, 2015.

MARÍN, Germán, "Enrique Lihn: Literatura no invoco tu nombre en vano", en *Camp de L'Arpa*, 1978, pp. 55-56.

MAINGUENEAU, Dominique. "Escritor e imagen de autor", trad. de Carole Gouaillier, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 24, 2015, pp. 17-30.

MARTÍ, José. "Nuestra América" en *Nuestra América*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Personajes y Temas Del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975.

MARRAS, Sergio, "Enrique Lihn y el espacio de lo imaginario", en *Bravo*, núm. 49, 1981, pp. 4-9.

MIRANDA, Hernán, "El poeta Enrique Lihn y su tercera posición", en *La Tercera* (3 de julio de 1983) pp. 4-5.

MOLES, Abraham, *El Kitsch: el arte de la felicidad*, trad. de Josefina Ludmer, Barcelona, Paidós, 1990.

MONTELEONE, Jorge. "El fantasma de un nombre: sobre Diario de muerte de Enrique Lihn", en: Sylvia Iparraguirre y Elsa Noya (Editoras), *Travesías de la escritura en la literatura latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1995.

MOSCOSO, Patricia. "Enrique Lihn, un escritor a la intemperie", en *Cosas*, núm. 81, 1979, pp. 32-33

NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra: Un libro para todos y para nadie*, Madrid, Alianza, 1997.

ORTEGA, Julio, "El postmodernismo en América Latina". *Homenaje a Alfredo Roggiano. En este aire de América*, Eds. Keith McDuffie y Rose Minc. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1990, pp.407-420.

ORWELL, George, *1984*, trad. de Rafael Vázquez Zamora, Barcelona, Salvat, 1971.

PERLONGHER, Néstor, *Caribe transplantino: poesía neobarroca cubana e rioplatense*, São Paulo, Iluminuras, 1991.

_____. "Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 41, 1993, pp. 47-57.

PIÑA, Juan Andrés, "Impugnaciones sobre literatura y lenguaje", en *Mensaje*, núm. 265, 1977, pp. 748-751.

PIÑA, Juan y PARRA, Nicanor. *Conversaciones con la poesía chilena: Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Hahn, Raúl Zurita*, Santiago, Pehuén, 1990.

POBLETE, Pablo. "La acción poética de Enrique Lihn" en *AEREA*, núm. 6, 2003, pp. 121-134.

PONCE, Juan García. *La aparición de lo invisible*, Madrid, Siglo XXI, 1968.

QUIROGA, Riva. "Lihn (y) Pompier: la performatividad de una escritura abismada" en *Revista de Teoría del Arte*, núm. 13, 2006, pp. 115-152.

RABELAIS, François, *Le Rabelais moderne, ou les oeuvres de maitre François Rabelais*, Amsterdam, Chez Jean Frédéric Bernard, 1752.

RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana, 2009.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "Nueva escritura latinoamericana de Héctor Libertella", en *Vuelta*, núm. 15, 1978, pp. 36-38.

_____, "Los nuevos novelistas" *Aurora Ocampo (selección), La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, UNAM, 1984.

ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, Buenos Aires, Letra Buena, 1992.

SARDUY, Severo, *Nueva inestabilidad*, México, Vuelta, 1987.

_____, *El Barroco y el Neobarroco*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.

SARMIENTO Oscar, "Sátira de la recepción textual en el Arte de la palabra", en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 37, 1991, pp. 67-76.

_____, *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*, Oxford, Maryland, University Press of America, 2001.

SHAW, Donald, *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, Albany, State University of New York Press, 1998.

SLOTERDIJK, Peter, *Sobre la mejora de la Buena Nueva*, trad. Germán Cano, Madrid, Siruela, 2005.

SCHIMINOVICH, Flora. *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*. Madrid: Pliegos, 1986.

STRAFACCE, Ricardo, "Ricardo Strafacce habló del ensayo Nueva escritura en Latinoamérica, de Héctor Libertella, en las jornadas Libertella/Lamborghini", en *Eterna Cadencia* <https://www.etercadencia.com.ar/blog/item/la-polemica-libertella-lamborghini.html>

En línea, consultado el 3 de marzo de 2018.

TABOUROT, Étienne, *Les bigarrures du Seigneur des Accords*, Genova, Droz, 1986.

TRAVIS, Christopher M. *Resisting Alienation. The Literary Work of Enrique Lihn*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2007.

ULMER, Gregory L. *Applied Grammatology*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1985.

_____. "El objeto de la poscrítica" en *La posmodernidad*, coord. por Hal Foster, trad. Jordi Fibla, Barcelona, Kairos, 2008, pp. 125-164

VALÉRY, Paul. *Introducción a la Poética*, Córdoba, Alción Editora, 2011.

WEDEKIND, Frank. *Gesammelte Werke, Vol.9*, München, Georg Müller, 1921.

DICCIONARIOS CONSULTADOS

Dictionnaire Universel Francois Et Latin, vulgairement appelé. Dictionnaire de Trevoux. Tome Premier A=B. Paris: Compagnie Des Libraires Associés, 1752.

SOURIAU, Etienne, *Diccionario de Estética Akal*, España, Akal, 1998.