

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR
COMITÉ DE INVESTIGACIONES

INFORME DE INVESTIGACIÓN

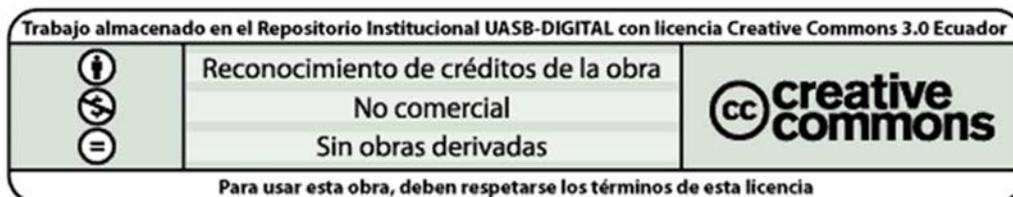
**Enrique Lihn: el performance clandestino. Prosa, cómic y video como
encuentro de tradiciones proscritas**

INVESTIGADOR RESPONSABLE

Juan Manuel Granja

Quito – Ecuador

2018



Resumen

En esta investigación abordo algunos de los trabajos del autor chileno Enrique Lihn en el ámbito de la novela, el cómic y el video. Este corpus ofrece una narratividad experimental, una actitud de impugnación que frente a la censura de la dictadura chilena incorpora procedimientos discursivos volcados a poner en crisis ciertas convenciones entre géneros o formatos convencionales de recepción. Esta reordenación supone un cuestionamiento de los aparatos compartimentalizados donde tradicionalmente se instalan no solo el género literario de la novela sino también los relacionados con la gráfica y lo audiovisual. La obra de Lihn, por lo tanto, halla en su comprensión como performance clandestino y su intervención cultural en varios campos artísticos, una crítica autorreflexiva sobre la institución misma de los documentos artísticos, los aparatos de citación y su estatuto en tanto formas de poder cultural.

Palabras clave: novela, cómic, novela gráfica, video, videoarte, censura, arte, narrativa hispanoamericana, representación, performance, sátira.

Datos del autor

Juan Manuel Granja es M.A. en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha publicado libros de ficción (*Un ligero temblor en las piernas*), no ficción (*Babel en ascensor y otras crónicas*) e investigación académica (*El superhéroe falsificado y la banda de rock sobrecodificada: disputas de autoridad cultural en Batman en Chile y 22 Escarabajos*), además de una serie de artículos en Ecuador, México, Argentina, Chile y Colombia. Su campo de investigación incluye la relación de la literatura con otros discursos, la cultura de masas (música y cinematografía), el arte y los nuevos medios.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	4
La objeción a lo poético y la mediación autocrítica.....	10
<i>La Orquesta de Cristal</i> : espejeo traumático y novela en abismo.....	15
<i>El arte de la palabra</i> : miscelánea discursiva y censura incorporada.....	27
<i>Roma, la loba</i> y <i>Adiós a Tarzán</i> : imágenes excéntricas (hacia una conclusión).....	41
FUENTES.....	49
ANEXOS.....	51

Introducción

Aunque la poesía del autor chileno Enrique Lihn (1929-1988) ha sido estudiada y reconocida, sus obras en prosa permanecen en la sombra pese a sus muy singulares potencias narrativas y críticas. En la gran mayoría de casos, Lihn es solamente conocido como un poeta aliado estéticamente, en un principio, a Nicanor Parra y opuesto a Pablo Neruda. Es más, sus novelas y relatos han contado con una circulación mínima (“*La Orquesta de Cristal* ha sido, hasta el día de hoy, una novela casi fantasmal”, dice su prólogo) pese a su influencia en autores posteriores como Roberto Bolaño y Diamela Eltit, junto a autores mucho más recientes que han empezado a publicar ya en el siglo XXI.

Las novelas, los cuentos, la novela gráfica (cómic), así como los experimentos video-performáticos de Enrique Lihn suponen un desafío interpretativo. Ofrecen una narratividad experimental que, frente a la censura de la dictadura chilena, incorpora procedimientos escriturales volcados a poner en crisis ciertas convenciones y límites entre géneros literarios. Esta reordenación supone una impugnación de los aparatos compartimentalizados donde tradicionalmente se instalan no solo dichos géneros literarios sino también los relacionados con la gráfica y lo audiovisual. La obra de Lihn, por lo tanto, supone una forma de intervención que exige nuevas lecturas. Su trabajo no solo se opuso a la dictadura (cosa más o menos evidente) sino a exclusiones y jerarquías muy anteriores que tienen que ver con la institución misma de los documentos artísticos y su estatuto en tanto formas de autoridad cultural.

Enrique Lihn es un autor que ha sido apreciado como poeta pero malentendido (o, por lo menos, no tan bien leído) como prosista, dramaturgo, autor de novela gráfica y artista performático. Este permanecer al margen, y a un tiempo no del todo al margen, no solo permite entender el funcionamiento de la institución cultural latinoamericana y sus contenciones frente a los poderes políticos (sobre todo en regímenes dictatoriales), sino, además, problematizar los valores de orden *nacional* que se le asignan al escritor latinoamericano en determinada época. Si el arte nacional se construye a partir de una lista de nombres (lista publicada de acuerdo a una serie de negociaciones y exclusiones), el caso de Enrique Lihn resulta problemático por el carácter multidisciplinario y cuestionador de su ejercicio artístico. Así, su conocimiento continental como poeta de algún modo ha invisibilizado su trabajo novelístico que, a su vez, forma parte de un proyecto transliterario y audiovisual que incluye teatro, cómic, video arte y

performance. La imagen internacional y autopromovida de Chile como *país de poetas* (con dos Premio Nobel a su haber: Mistral y Neruda) es uno de los factores que eleva a la poesía por sobre otros géneros literarios y registros artísticos cuando, en casos como el de Lihn, los textos poéticos son solo una parte de un proyecto estético y crítico de variados alcances.

En efecto, Enrique Lihn construye un proyecto que desacomoda el orden de las disciplinas y las pedagogías que se derivan de este ordenamiento. De ahí, que en ocasiones se haya querido reducir su obra a su carácter transmedial (por sus deslindes con el cine y sus intersecciones con la fotografía). Sin embargo, me parece pertinente indagar cómo sus trabajos narrativos, video-performáticos y gráficos (cómic), mucho menos estudiados que su poesía, suponen la articulación de una serie de modelos de intervención cultural. Así, me parece oportuno releer la obra de Lihn como un ejercicio crítico y metacrítico cifrado, es decir, como una tentativa de instalar figuraciones no solamente literarias de los mecanismos de censura. Por lo tanto, su narrativa junto a sus otros trabajos pueden ser comprendidos como un performance clandestino que busca transmitir, diseminar y contagiar epistemologías que no caben en la ensayística convencional.

Los aparatos de difusión, lectura e interpretación han reducido en gran medida este escritor a una de sus fracciones puesto que la importancia tradicional de lo poético, la concepción hegemónica y europea de las *belles lettres*, suele eclipsar manifestaciones paralelas que exigen no solo otras lecturas sino también otros formatos de recepción. El vínculo que establece Lihn entre lo poético y lo no-poético posibilita la relectura de una serie de tradiciones culturales de las llamadas *alta* y *baja* cultura, una convergencia que impugna una serie de epistemologías compartimentalizadas.

Si bien se trata de obras situadas en el contexto de la dictadura chilena, este contexto no las agota. El autor desarrolló estrategias de articulación estético-políticas que son vigentes hasta la actualidad puesto que, mucho más allá de producir expresiones panfletarias o ancladas a las particularidades de una época, sus novelas, por ejemplo, parten de la idea de hegemonía cultural y censura histórica como puesta en abismo (*La Orquesta de Cristal*) y discurso metatextual (*El Arte de la Palabra*, una *novela* hecha a partir de los restos textuales de un congreso de escritores) para reflexionar sobre el metalenguaje, la escritura cifrada y los procedimientos retóricos, en otras palabras, articula reflexiones sobre campos pertinentes a todo ejercicio literario y artístico.

El aporte de esta investigación no solo tiene que ver con el estudio de un corpus poco tomado en cuenta sino que, además, implica el análisis de obras de los años 70' y 80' desde una perspectiva más actual. Así, no solo la distancia temporal sino también el discurrir de la literatura latinoamericana en los últimos años hace posible emprender una lectura del trabajo de Enrique Lihn desde otros abordajes. La escasa y difícil circulación de los trabajos a estudiar da cuenta de los límites y problemas con los que se topa no solo la crítica académica y la difusión editorial en nuestra región, sino también las posibilidades que se han abierto con Internet y las nuevas tecnologías. De este modo, el aporte de la presente investigación no se agota en la propuesta de un análisis exclusivamente intra-literario sino que involucra, en ese mismo análisis a partir de lo literario, al campo cultural latinoamericano y a los marcos políticos que condicionan la circulación de los productos culturales tanto como sus lecturas.

Por otro lado, la inscripción de este proyecto también parte de la importancia del redescubrimiento de figuras latinoamericanas que la vorágine de la celebridad literaria, la visibilidad comercial o el acomodo frente a las modas académicas de otras figuras ha dejado de lado. Efectivamente, de países que no son los propios, por lo general (o incluso del propio país), se suele conocer unos pocos representantes y a eso suele llamársele literatura *colombiana, chilena, uruguaya, ecuatoriana*, etc. La inclusión en el mapa crítico de otras figuras no canónicas (o de una parte de su trabajo no canonizado) implica una necesaria ampliación del conocimiento literario de la región y la posibilidad de remover en cierta medida la concepción académica de las literaturas *nacionales*.

De un modo más específico, y dentro del trabajo académico como tal, la obra de Lihn permite adentrarse en la complicidad que existe entre la escritura crítica y la ficción. Varios de sus trabajos desdibujan los límites entre ensayo y narrativa sin desatender los registros que usualmente no entran en el ensayo: el humor, la parodia, la sátira, el pastiche. Estas obras hacen posible pensar en la narrativa como un procedimiento epistemológico (o meta epistemológico) que frecuentemente ha sido confundido con un género literario y que, por lo tanto, ha supuesto una serie de compartimentalizaciones. El recurso al performance¹ como categoría artística y/o

¹ “El término inglés *performance* tiene varias posibles traducciones: rendimiento (de una inversión, de un equipo deportivo), funcionamiento (de una máquina), ejecución, realización o cumplimiento (de una tarea o práctica). También es habitual encontrarlo en expresiones idiomáticas informales. En el campo artístico puntualmente, denota ‘sesión, función, representación, interpretación o actuación’ (...) Los estudios de la performance proponen analizar todos los comportamientos humanos mediante el establecimiento de una analogía con la dramaturgia. Esto significa asumir que aquellos constituyen una serie de performances, es decir, comportamientos aprendidos, ensayados y presentados en reiteradas

epistemológica para la lectura del trabajo de Lihn, más que al uso “en vivo” del cuerpo de la así denominada tendencia del arte contemporáneo; se debe al carácter provocador y autorreflexivo de un trabajo que justamente juega con la escenificación consciente de cómo *se actúa a sí mismo*. Paralelamente, los trabajos de Lihn privilegian el proceso de esa escenificación satírica en lugar de una concreción automatizada o acrítica como productos dedicados a la circulación-intercambio en función de las economías culturales.

El análisis de la prosa de Enrique Lihn implica establecer un diálogo con sus proyectos de video-performance (*Adiós a Tarzán*) y cómic (*Roma, la loba*). Más que una investigación exhaustiva de cada obra, la idea es observar la manera en que la obra lihniana (pues un mismo proyecto artístico atraviesa estos trabajos) configura una especie de performance de orden clandestino que se inscribe dentro de la tradición de la sátira.² Este trabajo de orden

ocasiones”. Tomado de: Fernando Franco Peplo, *El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler*, Córdoba, Editorial Centro de Estudios Avanzados, 2014, p.9.

² Las siguientes citas trazan un esquema de la tradición de la sátira y algunas de sus interpretaciones en cuanto modalidad escritural y son todas tomadas de: José Antonio Llera, *Prolegómenos para una teoría de la sátira*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, en: <file:///C:/Users/SONY/Downloads/PROLEGOMENOS PARA UNA TEORA DE LA STIRA.pdf>

El hecho generalmente aceptado es que la sátira fue en Roma un género literario poético, sin relación con el drama satírico griego y caracterizado por su diversidad temática. Así lo entiende en un trabajo esencial sobre el tema G. L. Hendrickson (1927: 46-60), y más recientemente Coffey, cuando se refiere a la sátira como una “exclusiva invención romana” (1976: 3). Sabemos que la fijación literaria de la sátira latina como género se debe a Lucilio, cuyas obras se han conservado sólo fragmentariamente. La sátira romana no hace sino recoger el testigo de la antigua comedia ática y de poetas como Arquíloco, Hiponacte o Timón. Por eso el realismo de la sátira hexamétrica de Lucilio oscila entre la denuncia moral y el ataque personal (R. Cortés Tovar, 1997: 71-81). Así lo entiende Horacio al principio de una de sus sátiras: “De ellos [de los poetas griegos] procede Lucilio entero, que les imitó cambiando únicamente el ritmo y los metros. Burlón, perspicaz, incansable para componer versos; esto, en efecto, fue en él obsesivo” (Sát., I, 4). Lo que ocurre con Lucilio, por tanto, es que una modalidad cristaliza en una matriz formal, creando de esta manera un género (C. Guillén, 1985: 166). (Llera, 2015: 1).

Según Mercedes Etreros “los datos formales que pudieran caracterizar la sátira faltan, y es, pues, imposible llegar a definirla y catalogarla como género” (1983: 11). M. Hodgart estima que “la sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad” (1969: 10). Paulson entiende que el término hace referencia más a un tono que a una forma, si bien agrega el hecho de que la sátira presenta predilección por determinados géneros (Llera, 2015: 2).

Dustin Griffin formula una retórica de la sátira basada en la indagación y en la provocación. Más que marcar categóricamente el territorio de lo moral y de lo inmoral, la sátira lanza hipótesis y preguntas cuyas respuestas ni mucho menos presupone (Llera, 2015: 14).

Existe un uso retórico, extremadamente ideológico de la sátira; pero también un uso emancipador (no diremos revolucionario, adjetivo a todas luces pretencioso). Si observamos la sátira exclusivamente desde la óptica del discurso parcial de las ideologías desestimamos su inercial dialéctica negativa, su mordiente foco ético. Peter Sloterdijk lo ha descrito bien: “En cuanto dialéctica negativa renuncia

performático, puesto que involucra el uso del texto y en la imagen como mediación de otros discursos e imágenes, permite pensar en una *aduanas* donde se da el encuentro de tradiciones proscritas y permite articular una serie de preguntas a propósito de las exclusiones y jerarquías que operan dentro del propio campo cultural. Un objetivo adicional es entender cómo esta diversidad de expresiones supone la convergencia de tradiciones como la poesía conversacional y el influjo del postestructuralismo. Asimismo, otro objetivo de la investigación es indagar cómo Enrique Lihn disloca la genealogía de la narrativa para cruzarla de manera *bastarda* con la poesía. Paralelamente, cabe analizar cómo la realización de obras no-literarias, articuladas a un pensamiento que involucra lo literario, respondería a una misma estrategia de *bastardización* que permite la fecundidad de su proyecto artístico.

Partiendo de la relación entre texto y censura (o experiencia autoritaria), esta investigación se plantea una serie de inquietudes que relacionan el carácter performático de las obras de Enrique Lihn que no pertenecen a su corpus poético (aunque conceptualmente haya una vinculación sostenida entre cada parte de su obra). El carácter que he llamado clandestino de estos trabajos tiene que ver con su escasa circulación así como su relativa invisibilidad detrás de la poesía de Lihn, mucho más conocida y estudiada. La idea de lo clandestino también tiene que ver con la propuesta literaria y artística de Lihn puesto que en sus obras desarrolla políticas de escritura que juegan con la (in)capacidad de decir y, por lo tanto, adopta una serie de enmascaramientos y procedimientos de ciframiento que, además de recoger la tradición retórica y literaria, recurre a nuevas tecnologías, estéticas alternativas y estrategias que conjugan críticamente las denominadas *alta* y *baja* cultura.

Esta investigación contiene secciones que abordan la obra de Lihn por géneros. Esta organización da cuenta del artificio mismo que supone dicha segmentación en una obra interesada por desestabilizar encasillamientos genéricos. Sin embargo, dicha ordenación viene

abiertamente al intento de tener razón a la fuerza y a celebrar la violencia del vencedor como síntesis superior. En ella se expresa también el legado de los violentados y golpeados” (1983, II: 201) La risa es un efímero flogonazo de magnesio que no teme a la muerte, ese fantasma inquietante para el poder, porque conoce los ritmos de la naturaleza y no los niega. Si el poder desea ardientemente la totalidad, que es cerrada por definición, la sátira utópica está del lado de lo abierto. El tecnócrata sólo conoce *the best one way*; el satírico habita y se complace en la diversidad y refuta la pretensión ideológica: “La ideología satisface —escribe Castilla del Pino— en la medida en que comporta seguridad que, a todas luces, implica la opacidad frente a la realidad como problema, o, dicho de otra manera, frente a la dialecticidad de todo lo real” (1971: 23). La sátira se presenta entonces como un residuo de individualidad en un mundo regido por las convenciones, anquilosado por la fuerza de los tópicos, en que el Estado se ha vuelto sordo porque solo cree en sí mismo, en un alegato a favor de la mente analógica (L. Galligan, 1984: 23 y ss.), en afirmación de la vida y de la experiencia por encima de la Idea (Llera, 2015: 16-17).

dada por el formato de edición y publicación de los mismos trabajos y da cuenta del deseo de desestabilizar dichos compartimentos genéricos desde adentro.

La objeción a lo poético y la mediación autocrítica

El trabajo de Enrique Lihn (1929-1988) supuso su canonización como poeta. Por otro lado, tal vez como efecto contrastante de esa visibilidad en tanto autor poético y de la importancia histórica de la figura del poeta en Chile, así como del encumbramiento que tradicionalmente ubica a la lírica en el imaginario cultural a manera de expresión preeminente de lo literario; dicha posición en el mapa de la poesía latinoamericana, implicó, al mismo tiempo para Lihn, una relativa oscuridad en cuanto narrador y experimentalista de otras formas artísticas que también practicó con empeño.

Así, el poeta canonizado terminó por marginalizar a su otro yo, al novelista y al cuentista que también ejerció la crítica de arte y el ensayo así como una serie de experimentos audiovisuales, performance, teatro y novela gráfica. Iniciativas que en su momento no captaron el interés que, mediado por las jerarquías de la apreciación cultural y la institucionalidad artística, sí mereció el poeta. Además, y de ahí también la idea generalizada de que el esfuerzo más importante de Lihn se concentra en su poesía, es pertinente señalar que Nicanor Parra lo consideraba como uno de los más importantes poetas de Latinoamérica, opinión refrendada por el hecho de haber sido acreedor de galardones como el Premio Casa de las Américas (1966) así como de becas de UNESCO y la Fundación Guggenheim.³

Sin embargo, una lectura atenta de la poesía de Lihn permite intuir que su deseo por experimentar desde lo extra-poético, e incluso desde lo extra-literario, parte de un mismo proyecto artístico que podría haber nacido de esas mismas inquietudes poéticas y que quizá también tiene que ver con su formación como artista plástico en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, a donde ingresó a los 13 años de edad. En efecto, el reconocimiento de los límites mismos de la expresión literaria, con la consecuente ejecución de esfuerzos meta-literarios y extra-literarios, es paralelo a un pensamiento poético que a lo largo de varios libros articula “a la vez, un profundo escepticismo y una devoción por la expresión literaria” (Travis, 2007: 12). Asimismo, Enrique Lihn, escritor “receloso de los mitos y fetiches universalizantes del modernismo, de los muchos *ismos* de la vanguardia y de la retórica propagandística de la poesía política” (Travis, 2007: 12) asume de una manera artísticamente productiva las

³ Christopher M. Travis, *Resisting Alienation: The Literary Work of Enrique Lihn*, New Jersey, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2007, p. 9.

contradicciones y la pérdida de sentido que implicó para su experiencia vital la realidad política y social latinoamericana así como las contenciones artísticas existentes en medio de un régimen dictatorial opresivo y violento como el protagonizado por Augusto Pinochet en Chile (1973-1990).

A partir de la paradoja que supone la voluntad de poetizar con ánimo crítico empleando un lenguaje que ha sido cómplice de la determinación de un mundo herido por las injusticias, la guerra, la mercantilización radical y la podredumbre del poder político (Lihn escribe desde la posguerra de los años 50' hasta la represión dictatorial de los 80'); este autor chileno desarrolla su apuesta artística como una forma de “tematizar las condiciones sociales de su propia producción” (Travis, 2007: 14). De este modo, en la literatura de Lihn, la impugnación de los sentidos establecidos empieza por la autocrítica, por una desmitificación de los medios mismos de expresión con los que pretende refractar la experiencia del artista en el mundo contemporáneo.

A tono con esta pretensión, los proyectos literarios de Lihn van desestabilizando desde adentro la idea de purismo genérico. Su *Escrito en Cuba* (1969), por ejemplo, “se lee como poesía, cuento, ensayo e incluso como novela o puro flujo de consciencia” (Travis, 2007: 106), y muestra cómo en este autor se da simultáneamente un rechazo y una aceptación de la expresión literaria. Algo que se percibe muy claramente en el poema *Escrito*: “Una letra repetida hasta la náusea daría al menos una idea / exacta de la negación que significa escribir / en estas condiciones” (Travis, 2007: 111). Del modo parecido, en *Por fuerza mayor* (1975) y *París, situación irregular* (1977), dinamita desde dentro las formas definidas al incluir la escritura de sonetos pero subvirtiendo su escritura con la inclusión de habla coloquial y problemáticas contemporáneas. El rechazo frente a aquellas nociones de un lirismo exacerbado que quieren entender al poeta como un visionario, un profeta o un demiurgo (ni la *alquimia del verbo* de Rimbaud, ni los cisnes modernistas de Rubén Darío, ni el *creacionismo* de Vicente Huidobro), hace de Enrique Lihn un aliado –aunque nunca dogmático ni epigónico– de la apertura estilística y la crítica a la solemnidad que supuso la *antipoesía* de Nicanor Parra.

Si bien la mayor parte de la obra de Enrique Lihn pertenece a la poesía, y ya en sus libros de poemas se encuentran muchos de los procedimientos e inquietudes que desarrolla en su trabajo en prosa así como en sus proyectos multimedia y performáticos. Quizá el primer trabajo extra-literario en el que da cuenta de estos procedimientos experimentales y paródicos nace de su amistad y complicidad artística con Parra.

Si cabe entender el trabajo de Enrique Lihn como un todo relacionado, vinculado en su tentativa por hacer del texto un medio de cuestionamiento de sí mismo, la publicación y happening *Quebrantahuesos* (realizada en colaboración con Nicanor Parra y Alejandro Jodorowsky en 1952), podría suponer una primera clave de lectura extra-literaria del proyecto artístico lihneano en ciernes. Esta especie de periódico mural semanal (o “broma periodística” como fue llamada al ser recogida por la prensa de la época), realizado a partir de recortes de fotografías y frases de periódico e instalado a la vista de los transeúntes en algunas de las calles más concurridas de Santiago de Chile (ver Anexo, p.51), es también señal de una permanente consideración crítica de los diferentes registros y medios de los que se sirve el lenguaje. Varios de los trabajos posteriores de Lihn –como la novela *Batman en Chile*⁴ o el video en baja resolución *Adiós a Tarzán*– se recrean en un conceptualismo opuesto a la solemnidad artística así como al telurismo o al carácter épico y auto mitificador de aquellos formatos artísticos limitados por una idea de institucionalidad artística que puede resultar paralizante. Si bien el *Quebrantahuesos* es previo a la publicación del más célebre libro de Parra, *Poemas y antipoemas* (1954), la crítica en tono humorístico de esta intervención en la cotidianeidad santiaguina a las contradicciones comerciales, sociales, estatales y artísticas del momento (y a su representación discursiva) permite introducir algunas de las estrategias de impugnación artística que se irá desarrollando dentro de la obra de Enrique Lihn.

Fragmentación, combinación de materiales heterogéneos, recomposición y resignificación (o reescritura y relectura), humorismo crítico y citación obsesiva –todos elementos presentes a simple vista en el *Quebrantahuesos*– son algunas de las características que las novelas de Lihn irán ensayando en distinto grado, sin que esto implique que la narrativa lihneana se reduzca a una estética del collage. El hecho de que esta composición de noticias y avisos falsos y frases incongruentes (“Alza del pan provoca otra alza del pan”, “Suicidóse el último carabinero de lujo”, “Antropólogos compran muertos o heridos en frascos”, “Caballero muerto que no se sabe muerto”, “Profesor universitario afirma que es absurdo pensar”) se haya vuelto una noticia en sí misma, publicada en el artículo titulado “Broma periodística hace reír a Santiago” por el diario *Últimas noticias* del 23 de abril de 1952 (Travis, 2007: 38-43); cierra el círculo de las pretensiones irónicas de este happening que subrayaba el carácter

⁴ Dice Lihn: “*Batman en Chile* pertenece más bien a la categoría de ficción política. Es como una novela de acción, pero en la que se utilizan retazos, fragmentos de otros textos de la prensa actual. Es, en suma, como un montaje (...) *Batman* es una cosa malograda: ese recurso de tijeras que tanto interesa a los europeos. El montaje.” Tomado de: Daniel Fuenzalida (compilador), *Enrique Lihn: Entrevistas*, Santiago de Chile, Comunicaciones Noreste Ltda., 2005, p.116.

aparentemente anónimo de su autoría. El cúmulo de noticias falsas se vuelven una noticia verdadera cuando es publicada por un medio de prensa escrita. La falsificación tomada en serio es capaz de producir una serie de efectos de lectura como el de lo extraño vuelto familiar y, de ese modo, en congruencia con la concepción de Lihn, es posible subrayar la necesidad de desfamiliarizar lo común para abordarlo desde un ángulo crítico.

Más allá de la impropiedad que puede venir de aplicar a estas tentativas latinoamericanas etiquetas importadas de la academia anglosajona como aquella del *posmodernismo* (cuestionamiento a la figura clásica del autor, agotamiento de las grandes narrativas, acentuación de la ironía y crítica a la linealidad racional), o de la interpretación en clave benjaminiana de la incidencia sociocultural de la imagen reproducida técnicamente; lo que interesa es el desarrollo de la consciencia en Lihn de los artificios de la discursividad como posibilidad (anti o meta)narrativa. Como escribe Roberto Merino a propósito de la novela publicada por Lihn en 1976, *La Orquesta de Cristal*:

Los procedimientos narrativos de Lihn tienden a hipertrofiar el discurso con prescindencia del objeto real, entendido como ilusorio o accesorio: lo que existe, lo que podemos al menos constatar, serían las versiones retóricas que el tiempo va dejando en calidad de sedimento. O bien: la realidad por la cual nos desgañitamos sería casi siempre una proyección engañosa del lenguaje.⁵

Ya el recorrido poético de Lihn da cuenta insistentemente de esta mediación discursiva que afecta la experiencia humana. En libros como *La pieza oscura* (1963) escribe sobre la memoria falsa al tratar de adentrarse en los recuerdos de la infancia. Así también, constantemente se pregunta por la sumisión del individuo a un sistema lingüístico prescrito y en su poesía de viaje reflexiona sobre el desencuentro con los centros europeos y estadounidenses de cultura o modernidad, lejos de una linealidad, este autor muestra varios ciclos de entusiasmo y desilusión al pensar en el discurso literario (Travis, 2007: 128). No obstante, como ocurre en el *Quebrantahuesos*, los trabajos no poéticos de Lihn se despojan de cierto tono de lamento que varios de sus poemas presentan y se avocan a un humorismo crítico que articula un cuestionamiento a los estamentos literarios, ya presente en algunos de los

⁵ Roberto Merino, prólogo en Enrique Lihn, *La Orquesta de Cristal*, Santiago de Chile, Editorial Hueders, 2013, p. 9.

procedimientos de su poesía, pero desde otras perspectivas y otro tipo de legibilidad.⁶ “Subvirtiendo no solo el discurso dominante, sino también los medios por los cuales tradicionalmente los poetas diseminan su trabajo” (Travis, 2007: 143), la obra de Lihn alcanzó su mayor radicalidad en la última década de su vida, un tiempo en el cual mucho de su esfuerzo se volcó a la prosa.

Así, por ejemplo, en *El arte de la palabra* y en el libro de cuentos *La República Independiente de Miranda*, en lugar de emprender un ataque ideológico al régimen militar de Pinochet, se apropia del país mencionado en la película de Luis Buñuel, *El discreto encanto de la burguesía* (1972), para inventar una república dominada por la hipocresía, la tautología y el absurdo (es decir, construye una ficción dentro de otra ficción tomada de una obra no literaria ajena); una república que permite pensar críticamente la institucionalidad cultural latinoamericana, incluida la política y el ejercicio del poder en varios planos. En el caso de *La Orquesta de Cristal*, la hipertrofia discursiva llega al extremo de cuestionar el estatuto supuestamente novelístico del texto al estar compuesto de una serie de “monografías” que se superponen y cuestionan en una puesta en abismo. Por su parte, *El arte de la palabra* es una novela compuesta por los papeles y restos textuales resultantes de un congreso literario. *Paseo Ahumada*, por otro lado, es el resultado del cruce entre un poema y una revista callejera sensacionalista, así como *Roma, la loba* es una novela gráfica que, dibujada y escrita por el propio Lihn, desborda los límites entre cómic, coloquialismo y argumento novelístico. De suyo, *Adiós a Tarzán* se configura como una mascarada irónica en video, un homenaje por la muerte del actor que representó a Tarzán en el cine, Johnny Weissmüller, que en realidad sirve para señalar el militarismo opresivo y la manipulación discursiva que impera en los regímenes autoritarios.

⁶ El propio Enrique Lihn precisa la diferencia de tono entre su trabajo poético, en su etapa de mayor proximidad a Parra junto a Gonzalo Rojas, y sus obras narrativas: “Nuestra tendencia era a la irreverencia, a la desdramatización, al *ninguneo*, y al humor (aunque eso no quedara en lo que yo hice en esa época: es algo que he recuperado, creo, en la prosa y en lo que estoy haciendo ahora). Éramos *jóvenes terribles*, muy críticos respecto de las adecuaciones entre lenguaje y realidad personal, con una tendencia más hacia lo grotesco que hacia la cosa lírica” (Fuenzalida, 2005: 67).

La Orquesta de Cristal: espejeo traumático y novela en abismo

La prosa de Enrique Lihn se desarrolla como un espacio de convergencia de formas de articulación expresiva y crítica. Formas que, si bien podrían ensayarse dentro de la experimentación poética, son tramitadas desde una proscripción extra-lírica e incluso extra-artística asociada a una voluntad crítica de descompartimentalización de los géneros y de las categorías epistemológicas naturalizadas como correspondientes a determinados géneros. Lihn combate, por ejemplo, la defensa de un *statu quo* literario y una conversión cosificadora de la novela, en plena vigencia de los autores del llamado *boom* latinoamericano, “en el gran género monopolístico de la literatura” (Fuenzalida, 2005: 72). De ahí que el propio autor haya propuesto buena parte de su trabajo narrativo como:

“una resistencia de ‘lumpen’ o de ‘marginal’ (...) una rebelión en contra de la novela no solo pensada como el género que surge con la burguesía, sino que *es* también la burguesía, es decir, que es la instalación en el mundo, con una presunción de *penetración*, de *comprensión* y de *dominio de la realidad*. Ahora lo que yo estoy haciendo (...) es incorporar a una escritura, que de algún modo tiene que presentarse como novela, elementos que provienen, en general, de los géneros literarios o paraliterarios ‘explotados’ por la novela (Fuenzalida, 2005: 72).

La idea muy arraigada en Lihn de que la novela “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*” (Fuenzalida, 2005: 72) no es en el fondo, y ya en su práctica como (para)novelista, un rechazo radical a este género y sus energías “expropiadoras”. De hecho, implica un reconocimiento de la plasticidad de la novela y de cómo esta propiedad la hace capaz de ejercer una profunda autocritica, una crítica que involucra a los demás discursos sociales. “A este palacete (de la novela) yo quiero tirarle unas piedras y quebrarle los vidrios” (Fuenzalida, 2005: 72), dirá Lihn, y efectivamente en *La Orquesta de Cristal* (1976) realiza un esfuerzo que podríamos llamar *paranovelístico* en el cual estas pretensiones de aparente vandalismo anti-novelesco encuentran una realización que se atiene a sus presupuestos (anti/meta)narrativos. Sin embargo, esta misma realización da cuenta de articulaciones críticas y metaliterarias que no cabrían en la ensayística convencional pero que, como demuestra el trabajo narrativo de Lihn, caben en una definición más precisa de lo que discursivamente implica la *novela* en tanto intervención cultural.

En efecto, la concepción de Lihn entorno a la novela como un dispositivo digestivo y *explotador* de otros discursos empata con algunos aspectos de la teoría expuesta por Roberto González Echevarría en *Mito y Archivo*. Si bien esta reflexión de Lihn carga un signo negativo, quizá motivado por contextos puntuales como el éxito y la mercantilización de la novela del *boom* y la automatización literaria de cierto exotismo latinoamericanista de exportación, González Echevarría hace una lectura más rigurosa de la novela latinoamericana y, específicamente, acentúa la potencia crítica de su carácter anti-literario:

La característica más persistente de los libros que han recibido el nombre de novelas en la era moderna es que siempre han pretendido no ser literatura. El anhelo de no ser literaria, de romper con las *belles-lettres*, es el elemento más tenaz de la novela (...) El origen de la novela es no sólo múltiple en el espacio, sino también en el tiempo. Su historia no es, por cierto, una sucesión lineal o evolución, sino una serie de renovados arranques en diferentes lugares. El único denominador común es la cualidad mimética del texto novelístico; no de una realidad dada, sino de un discurso dado que ya ha «reflejado» la realidad ⁷

Esta posibilidad de reflejar lo ya reflejado es uno de los juegos –y de ahí una de las razones de la referencia a la cristalería– que propone Lihn de manera muy minuciosa y críticamente productiva en *La Orquesta de Cristal*. En otras palabras, el trabajo de Lihn, en tanto aprovecha las posibilidades poli-discursivas de la novela, va más allá de su opinión coyuntural sobre el género novelístico en un momento dado. La novela de Lihn asume la potencia reflexiva (de reflejo y reflexión) con la que ya cuenta el género novela para radicalizar las posibilidades que tiene de no sustentarse únicamente en la narración y en la descripción de eventos de valor argumentativo, por decirlo de algún modo, sino de problematizar su propia textualidad y provocar una lectura que pone en primer plano dicha problematización, a la manera de un performance autocrítico.

De hecho, resultaría impropio reducir la experiencia de lectura de *La Orquesta de Cristal* a términos exclusivamente argumentales. Su lectura implica no solo una constante frustración del lector, lo que dispara una lectura activa y una reflexión constante, sino el enfrentarse a una obra que se desdobra en sí misma, valga la paradoja. El texto se amplifica compulsivamente a partir de un mecanismo de auto citación que puede comprenderse como un

⁷ Roberto González Echevarría, *Mito y archivo (Una teoría de la narrativa latinoamericana)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 30-31.

ejercicio metacrítico cifrado en el cual se emplaza, no tanto por medio de sucesos vitales narrados como a través del ejercicio mismo de la lectura (y de la relectura insistente inscrita en la propia lectura del texto), una idea de censura incorporada. La novela empieza de la siguiente manera; se trata de un inicio que, al igual que otros fragmentos del texto, se repite innumerables veces a lo largo del libro con innumerables variaciones. Así, la metáfora musical del desarrollo de un tema y sus variaciones se instala en el texto para producir una literatura que se difiere a sí misma y que da claves de su propia composición y posibilidad de lectura a partir de la idea de lo *crystalino* y sus propiedades físicas y simbólicas (es decir, culturales):

Todos los elementos de esta orquesta –primero y único ejemplar en su género– son obras maestra 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.

Aparentemente solubles en la oscuridad, las piezas instrumentales se distinguen del conjunto, solo en la medida en que lo reflejan; pero bajo la luz de los lustros tampoco el mero amante de la música orquestal –sin duda profano en los procedimientos de adivinación fundados sobre la contemplación de objetos de vidrio o de cristal– atinará a percibir algo más que el espejeo de una compacta roca cristalina, que una masa de frágil y deslumbrante sustancia mineral (Lihn, 2013: 17).

La distinción de un elemento (en el texto: pieza instrumental) por su capacidad de reflejar el conjunto permite pensar en la obra literaria y, específicamente, en la novela como archivo de los discursos que ejercen su poder en la realidad social al intervenir en ella e incluso intentar *reflejarla* pudiendo, además, determinarla en menor o mayor grado. Como se puede constatar, muy alejada de una historia lineal, *La Orquesta de Cristal* se lee como una monografía paródica sobre la supuesta producción de una sinfonía titulada *Amor Absoluto* por Roland de Glatigny, con ocasión de la Exposición Universal de París de 1900. En la mira del ingenio crítico de Lihn se encuentra la élite cultural de París en la primera mitad del siglo XX y la burguesía internacional así como los intelectuales latinoamericanos esforzados por participar en el mundo del alto arte europeo (es decir, el modernismo latinoamericano). Un industrialista norteamericano, referido como Mr. X o Mr. Dollar, ha comisionado la construcción de instrumentos de cristal a ser tocados por los más importantes músicos del mundo.

Desafortunadamente, el concierto se vuelve imposible de ejecutar puesto que los instrumentos no son capaces de emitir sonidos musicales (Travis, 2007: p. 172).

No obstante, esto no resulta tan absurdo como la inmediata respuesta crítica al concierto que en realidad nunca ocurrió. Cuando un musicólogo escribe su reacción al concierto, una sucesión de cronistas son incapaces de admitir que no estuvieron presentes en el evento o que el concierto jamás se dio. A partir de los textos de los otros, los críticos latinoamericanos compiten por ofrecer y exhibir sus opiniones. Dos de los principales participantes en este circuito vicioso de plagios son Roberto Albornoz, un musicólogo amateur y después un aspirante a paleontólogo y aventurero, y Gerardo de Pompiffier, un personaje farsesco que se precia de ser escritor pero que nunca ha escrito algo creativo. Él sostiene que su reticencia a producir obras literarias se debe a una protesta silenciosa, a pesar de su verbosidad ampulosa a la hora de hablar de arte y cultura. El resultado es una sátira a propósito de la retórica rimbombante que puede apoderarse de la escritura crítica y, en tanto forma escrita presentada como *novela*, una subversión frente a la narrativa tradicional. Además, las notas al estudio monográfico resultan más extensas que el texto *central* que, de esta manera, deja de ser *central*. Así, Lihn se sirve de contradicciones, pastiches y una multiplicidad de perspectivas para subvertir la jerarquía entre un cuerpo textual supuestamente principal y otro supuestamente secundario (Travis, 2007: p. 172).

La estructuración de la novela a partir de la repetición compulsiva de una serie *ad infinitum* de versiones monográficas admite una serie de lecturas en varios planos. Cada cronista compendia, glosa y corrige lo que otros han escrito; esta puesta en abismo no solo sirve como una parodia de la crítica literaria o de la interpretación culturalista, en tanto su textualidad condicionada por intereses varios delata su carácter de meras ficciones con pretensiones científicas; sino que además implica la pérdida del original o inclusive la sospecha sobre la inexistencia de un original. La orquesta ocupa el centro del texto –o debería ocuparlo– pero se trata de un centro silente: no solo que la orquesta es incapaz de sonar sino que las versiones escriturales de sus supuestas actuaciones, que crecen y se multiplican, dan cuenta de otra falta central puesto que el tema argumental de la sinfonía es la impotencia. La novela no solo muestra una esterilidad discursiva, los cronistas están en realidad interesados en oponerse unos a otros;⁸ sino que “los movimientos sinfónicos narrarían la sublime historia de una procreación

⁸ Discurre Lihn: “Se formulan distintos discursos valorativos acerca de la Orquesta, cada uno de los cuales responde a distintas urgencias y a distintas necesidades y de todos los cuales está ausente el tema del que debiera hablarse (...) (un periodista tal o cual en 1936 no es lo mismo que el sujeto que escribe

fracasada (de ideas, del arte, de la pareja humana primigenia) (...) En breve, la afonía musical se continúa en una escritura que habla acerca de la imposibilidad de concebir”.⁹ Así, este trabajo de Lihn da cuenta de las contenciones de las formas literarias, y específicamente de la novela, a la hora de ejercer una crítica de la cultura cuando esta cultura y su emplazamiento crítico están en alguna medida determinados por los entrampamientos del poder cultural. A saber, la parodia monográfica de la crítica cultural en *La Orquesta de Cristal* la convierte en un discurso *literaturizado*, la articulación crítica se vuelca hacia los propios medios discursivos que la hacen posible, se vuelve literatura crítica.

Este ejercicio de crítica de Enrique Lihn puede anudarse a la visión de González Echevarría. La revisión de la novela latinoamericana que hace este teórico enfoca la mediación textual como ejercicio crítico de los discursos de poder que se vuelven documentos a imitar desde una posición estratégica. En consecuencia, el texto novelístico “imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de estos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual, similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo” (González Echevarría, 1998: 32). La parodia del trabajo monográfico que hace Lihn pretende desarticular nociones de verdad sobre la interpretación cultural y, en modo cifrado, sobre la literatura amparada en visiones modernistas y aristocratizantes. Es más, Lihn expuso abiertamente su voluntad de parodiar a los modernistas en *La Orquesta de Cristal* sirviéndose directamente de sus textos:

en 1914, sino que le pagan para que él ‘hable mal’ de la orquesta de cristal, porque la orquesta ya se ha convertido en una fundación norteamericana competitiva respecto del conservatorio de música de París, etc.) (...) Desde el punto de vista de la historia, lo que empieza a ser una excentricidad de un millonario norteamericano en la Exposición Universal de 1900, se convierte en una institución, como todo lo norteamericano en 1941, entra en conflicto con el poder alemán establecido en París invadido. Se habla también de las contradicciones entre el Embajador alemán y el Ejército alemán, con la Gestapo, contradicciones que aceleran el desenlace del texto. El Embajador obliga a la orquesta de cristal a interpretar el ‘Parsifal’ de Wagner, de cual hay distintas versiones: una nazi y otra de la oficialidad alemana tradicional conservador (...) Esto termina con la destrucción de la orquesta en su última presentación, a la que ha sido invitada la oficialidad por el Embajador alemán. Es destruida por la Gestapo. Junto con la orquesta, se destruye la posibilidad de la audición verdadera de la ‘Sinfonía Amor Absoluto’ y se destruyen asimismo todas las crónicas que han hablado de ella, y se destruye la novela... La idea es que esa destrucción, que está presenciando el cronista en tiempo presente (el autor también del total del texto), es también su destrucción. Toda esa construcción imaginaria a través del mecanismo de citas y de repeticiones mecánicas de algo que nunca se escuchó, termina con una catástrofe” (Fuenzalida, 2005: 74-75).

⁹ Rodrigo Cánovas, *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*, Santiago de Chile, FLACSO, 1986, p. 51.

...la novela usa palabras de Darío, en ciertos casos y, también, de otros modernistas. Yo entonces, me integro en ese estilo, aunque en realidad lo que estoy escribiendo son citas del modernista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, de otros modernistas y de varios autores franceses de la “bella época”, quienes no pasaron a este siglo y que están totalmente datados, como vejestorios o carcamales literarios. Uno de ellos se llamaba Joseph Péladan y escribió una inmensa novela, como de sesenta tomos, que se llamaba *La decadencia de la raza latina*. En fin, era una cosa totalmente *belle époque*, sofocante (...) En él anunciaba la decadencia latina y hacía una parábola de la decadencia, pero con exquisita complacencia, con gran goce. O sea, una de esas cosas que hace el inconsciente y que a mí tanto me interesan. Lo mismo pasa, a veces, con la censura (Fuenzalida, 2005: 117).

En conformidad con González Echeverría, lo que permite a esta novela de Lihn ser tal no es la transparencia o la posibilidad de cristalizar significados últimos. Como muestra la cita del escritor, una de las finalidades de este texto; hecho de fragmentos y a partir de una manía de citación en el cual el texto se auto fagocita a partir de citas y citas de citas, es evidenciar e interpelar las construcciones hegemónicas que producen, y que a la vez son producidas, por las articulaciones textuales que desarrolla una cultura en un momento dado.

¿Qué queda para la novela después de *Los pasos perdidos* y *Cien años de soledad*? A todas luces, sólo la ficción. Pero las novelas nunca se contentan con la ficción; tienen que pretender que aspiran a la verdad, una verdad que yace tras el discurso de la ideología que les da forma. Así pues, por paradójico que parezca, la verdad de la que tratan es la propia ficción; es decir, las ficciones que ha creado la cultura latinoamericana para entenderse a sí misma. Lo que queda es la apertura del Archivo o quizá, sólo el relato acerca de la apertura del Archivo (González Echeverría, 1998: 44-45).

El académico cubano desarrolla una investigación de tipo *foucaultiano*, así se aparta del razonamiento filológico que intenta rastrear evolutivamente la aparición de uno u otro tipo de texto o género literario, en su *Mito y Archivo* concibe al Archivo como la acumulación dinámica y no lineal de aquello que permite la legibilidad, y, por lo tanto, también la codificación, de la cultura latinoamericana en tanto manifestación y pugna textual. El Archivo de González Echeverría, más que atesorar los textos de una cultura a la manera de una biblioteca total en la cual se encontrarían todas sus posibilidades de textualización –es decir, de su escritura– puede entenderse como un sistema de legitimación de ese proceso de

textualización: "...un proceso de combinaciones repetidas, de mezclas y entremezclas regidas por la heterogeneidad y la diferencia" (González Echevarría, 1998: 53). Para acercarse al análisis de González Echevarría a la reflexión del propio Lihn respecto a su obra, se podría aventurar un vínculo entre el concepto de Archivo y cierta noción de estructura. Así argumenta Enrique Lihn, en su artículo "Sobre el antiestructuralismo de José Ibáñez Langlois", luego de citar un texto de Todorov:

"El objeto de la actividad estructural no es la obra literaria misma: lo que aquella interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario. Entonces, cualquier obra solo es considerada como la manifestación de una estructura mucho más general, de la cual no es más que una de las posibles realizaciones". Por tal razón, tal ciencia ya no se preocupa por la literatura real, sino por la literatura posible: en otras palabras: se preocupa por esa propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho literario: la literaturidad.¹⁰

Las propiedades del discurso literario, de las cuales escribe Lihn en esta cita, son aprovechadas dentro de *La Orquesta de Cristal* como medio para ironizar, a través de mediaciones textuales que al simular el trabajo monográfico se vuelven parte de una novela, sobre las prerrogativas sociales asociadas a esas mismas propiedades. Por otro lado, habría que precisar que la noción de legitimidad escritural, posibilitada por la estructura o por el Archivo, presenta una serie de conflictos relativos a las disputas de autoridad cultural. La cultura letrada, ironizada tanto por la inoperancia de la orquesta como por las versiones retóricas de su performance, lejos de poder ser leída solamente como promoción ejemplar de los valores de una civilización o cultura, es capaz de revelar sus entrapamientos discursivos así como sus contenciones históricas. La edificación del Archivo, por lo tanto, puede relacionarse a la reflexión de Walter Benjamin en torno al sacrificio y la injusticia social que requiere la creación de bienes culturales:

Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también al vasallaje anónimo de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como

¹⁰ Juan G. Zapata, *La narrativa de Enrique Lihn: expresión de un referente cultural complejo*, Chile, Universidad de Concepción, 2008, en: http://letras.uc.cl/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl42_2.pdf

éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros”.¹¹

Las creaciones culturales, en este sentido benjaminiano, se producen gracias a la diferencia social, en virtud de la existencia de la subalternidad. En otras palabras, la marginalización –e incluso la explotación, la colonización o la sujeción– de ciertos grupos humanos o sectores de la sociedad son condiciones para la producción de los documentos de cultura. El ejercicio y la legitimación del trabajo artístico o literario remiten, de este modo, a la reproducción de una hegemonía social emparentada con el dominio cultural. *La Orquesta de Cristal* señala con insistencia esta condición *bárbara* del carácter excluyente de los bienes culturales. La orquesta se vuelve un emblema contradictorio de dos potencias colonizadoras y culturalmente hegemónicas: Francia (que produce el enajenamiento cultural de los cronistas modernistas que componen la novela) y Estados Unidos (la financiación norteamericana de la orquesta resulta de un capricho ostentoso vuelto institución cultural a partir de la ocupación de París), a su vez amenazadas por el nazismo alemán ya en los años 40'. El carácter arbitrario de la existencia de la orquesta, la gratuidad aparatosa de su empresa misma supone un monumento al despilfarro económico e intelectual a cargo de las potencias dominantes, la condición *bárbara* de semejante esfuerzo es lo que el texto de Lihn denuncia al subrayar su carácter paradójico y absurdo.

Tal es ciertamente el caso de The Crystal Orchestra, ante la cual (como ya lo hemos insinuado en términos filosóficos) vacilan confundiendo en un abrazo estelar las nociones convencionales de éxito y fracaso. Obligados en cierto modo, como ella, al silencio, solo nos hemos podido detener en una consideración atinente a su autor, fundador y Sumo Pontífice (...) fundidos Arieles y Calibanes en el genio y figura de este protector de la idealidad en el arte, en el punto en que positivamente ella linda con lo imposible, como el mar con la célebre gota de nada que le hace falta (...) Un escritor de cierto talento y tan prolífico como los que abundan en la capital de las Artes y las Letras hubiera podido convertir ese proyecto en otro, difiriéndolo así en y a través de la letra escrita, ofreciéndonos pues, solo una voluminosa materia de reflexión. Pero él ha procedido con el carácter y la energía que también –y en qué medida–

¹¹ Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, Traducción de Bolívar Echeverría, p.3. en: <https://histomesoamericana.files.wordpress.com/2012/02/benjamin-sobre-el-concepto-de-historia.pdf>

se necesitan para poner en pie un verdadero castillo de naipes (Lihn, 2013: 23-24).

La orquesta se vuelve un sinónimo de gasto y exceso, una creación digna de una lógica onírica en la cual no rige a lógica aristotélica, proposicional, como el principio de no contradicción o de identidad. De hecho, la orquesta es fabricada para hacer música y no suena, para ser vista y admirada pero resulta transparente, visible como puro espejeo, etc. Efectivamente, siguiendo el análisis de Rodrigo Cánovas, es posible hablar en este caso de un texto lihneano que adopta el modo de significar de los sueños. Esta deriva psicoanalítica para interpretar *La Orquesta de Cristal* pudo haber estado motivada por los comentarios y entrevistas que dio el propio Lihn a propósito de los mecanismos represivos (en sintonía con la opresión dictatorial sufrida en Chile) que influyeron en la composición de la novela:

Yo creo que estaba pensando en términos psicoanalíticos: en el desastre de la neurosis o de la ‘sociosis’. Cómo, después de que el aparato psíquico rota incesantemente, produciendo determinados síntomas que son repetición, cálculo, imitaciones que no hablan de lo que hablan, todo termina en forma catastrófica (...) Todo esto, creo, tiene que ver con lecturas que uno rehace en ciertas situaciones. Así, por ejemplo, *El malestar en la cultura*, de Sigmund Freud (...) (En realidad lo que yo estoy haciendo en este momento es “releer” *La Orquesta de Cristal* como no lo había hecho otras veces. O sea, estoy imaginando y fabulando, haciendo lo mismo que hacen los cronistas en la novela, que hablan de nuevo de algo que en sí mismo es inaprehensible y sobre lo que dan versiones distintas y semejantes) (Fuenzalida, 2005: 75-76).

Así, la tesis de Cánovas es que *La Orquesta de Cristal* y *El arte de la palabra* (1980), novelas escritas por Enrique Lihn durante el régimen militar, están atravesadas por la tematización escritural de la represión. Es decir, estas obras asumen la censura dentro del texto como mecanismo de producción de un discurso en constante desplazamiento y que, haciendo siempre un guiño a su propia artificialidad, se actúa a sí mismo a manera de performance discursivo. El tema de la represión política se redobla en un correlato acerca de la represión sexual que también podría entenderse, en la selección del cristal como material constitutivo de la orquesta, en un diálogo con el personaje y novela ejemplar cervantina referida explícitamente dentro del texto de Lihn: “Se requerían quizá mis servicios profesionales para que extendiera el certificado crítico de defunción de la Orquesta de Cristal, en nombre de un Parsifal irrisorio convertido en una especie de Licenciado Vidriera” (Lihn, 2013: 88).

En esta mención de Wagner y Cervantes, Lihn contrapone dos concepciones del arte, la una mitologizante y solemne (Parsifal es un caballero del Rey Arturo en búsqueda del Santo Grial) y la otra –la cervantina– desmitificadora e irreverente. La mención del personaje y novela de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, conecta el propósito de Lihn con el modelo de agudeza paródica y el constante juego de historias dentro de historias de la obra de Cervantes. Otros elementos de su obra que se pueden relacionar con Cervantes son la polionomasia (multiplicidad de nombres) de algunos de sus personajes y “la rigurosa necesidad intelectual de Cervantes de evitar la unicidad de punto de vista”¹² a través del diálogo y contraposición de varias voces. En la obra de Cervantes el licenciado pierde la razón luego de un contacto sexual que lo traumatiza, se torna un reprimido sexual al extremo y pierde la razón al punto de convencerse de estar hecho de vidrio. Sin embargo, esta situación agudiza su saber libresco y su ingenio intelectual, produce un nuevo estado mental y una actitud opuesta a su anterior vida de aventuras soldadescas, un cambio que el protagonista asocia con su constitución cristalina:

Decía que le hablasen desde lejos, y le preguntasen lo que quisiesen, porque a todo les respondería con más entendimiento, por ser hombre de vidrio y no de carne: que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre (...) cosa que causó admiración a los más letrados (...), viendo que en un sujeto donde se contenía tan extraordinaria locura como era el pensar que fuese de vidrio, se encerrase tan grande entendimiento que respondiese a toda pregunta con propiedad y agudeza (Cervantes, 1987: 117).

El centro de signo negativo que, de acuerdo a Cánovas, ocupa el centro del libro de Lihn – la orquesta incapaz de emitir música– puede vincularse a la idea del loco cervantino en la que el vidrio, por oposición a la carne, es transmisor de cualidades intelectivas asociadas al alma. La elegante y fina transparencia de la orquesta –obra maestra de la cristalería–; la referencia constante de la novela a la *alta* cultura europea, a sus aristocráticos valores espirituales y el deseo de asimilación a dicha concepción cultural de la élite intelectual latinoamericana afincada en París, produce un discurso que se regodea en la complejidad conceptual pero que, en el fondo, resulta delirante. Los textos de los sucesivos monografistas trazan una serie de “círculos concéntricos” (Cánovas, 1986: 51) que orbitan alrededor de ese centro de signo

¹² Juan Bautista Avalor-Arce, “Introducción” en Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares (III)*, Madrid, Editorial Castalia S.A., 1987, p.27.

negativo, la orquesta. “Esta imagen es homóloga a la diagramada en una neurosis traumática” (Cánovas, 1986: 51) pues muestra la repetición de un acontecimiento traumático que retorna a través de obsesiones y/o formaciones mentales. Esta constante repetición es a la par liberadora “(el trauma supuestamente se desgastaría)” (Cánovas, 1986: 51) como subyugante, pues el sujeto no puede evitar la repetición y se convierte en su víctima.

No en vano la lectura de este libro puede resultar angustiante. Si el funcionamiento operativo del lenguaje puede entenderse como comunicación vital, *La Orquesta de Cristal* “muestra la regresión de la escritura hacia su centro afásico, su contaminación con la estupidez humana. Este centro es un ‘eurocentro’ cuyo telón de fondo es la *Belle Époque*, las guerras mundiales” (Cánovas, 1986: 52). La orquesta como tal es un producto estetizado del capitalismo y la reescritura monográfica es la repetición, el síntoma de una memoria histórica traumática que habla sin hablar. La comprensión por parte de Cánovas de la monografía que atraviesa y produce la novela en sí, se enfoca a la asimetría de la relación que se produce entre las representaciones del centro (Francia) desde una periferia (Hispanoamérica) condicionada por ese centro:

La obra recoge el gesto retórico de una época (...) La cultura parisina queda registrada desde sus géneros menores, de segundo orden: la carta, el folletín, la crónica, el alegato judicial, la ponencia pseudo-científica, el ensayo historicista novelado (...) Estos géneros menores ensayan todo tipo de excesos retóricos, concorde con una época de despilfarro y especulación capitalista. Estas versiones marginales constituyen el fiel retrato de una cultura hegemónica, minada por el estereotipo; es decir, por una palabra autorizada para imponer el silencio, para repetir el lugar común (...) Lo cierto es que nuestro texto no es un comentario sobre la cultura francesa sino sobre la hispanoamericana (construida sobre aquella). La monografía sería entonces el registro de la sociedad europea, tal como la entienden y la viven, desde París, nuestros intelectuales del novecientos (...) el texto hispanoamericano vive su realidad en forma desplazada (pues la vive a través del modelo europeo) (...) Ese centro bien puede ser ocupado por un objeto como nuestra disparatada orquesta de cristal, metáfora de la alienación (de las culturas “mayores”). Los testimonios acerca de la orquesta forman una periferia que refleja ese centro, lo cual implica que la cultura hispanoamericana está contaminada con los estereotipos del Viejo Mundo (Cánovas, 1986: 52-53).

Este desplazamiento que se refiere a lo europeo pero que en realidad habla de lo latinoamericano a partir de la representación que se hace de lo europeo, supone un ejercicio de escritura cifrada referida a la atmósfera opresiva que vive Chile durante la dictadura militar. Las prohibiciones del autoritarismo dictatorial afectan a una sociedad que desearía transgredir las censuras impuestas, no obstante, “su resistencia es neurótica: el acto de evitar el silencio coincide con el acto de repetirlo” (Cánovas, 1986: 53). La experiencia autoritaria, por lo tanto, produce una sociedad traumatizada que emplazada por Lihn en un discurso proliferante y disfrazado de un culturalismo exacerbado, da cuenta de una pérdida del habla y, por extensión, de la creatividad, del pensamiento y del ejercicio crítico.

Paralelamente, Rodrigo Cánovas afirma que “Las novelas de Lihn mantienen un estrecho diálogo con el pensamiento estructuralista” (Cánovas, 1986: 16). Esto podría parecer una paradoja al revisar dentro de *La Orquesta de Cristal* el ejercicio de una crítica a la hegemonía cultural francesa de una época y del consecuente galicismo mental de las élites culturales latinoamericanas, a partir de la versión textualista del estructuralismo francés del cual se apropia Lihn para escribir novelas disformes y fragmentarias. Textos lihneanos que, en diálogo con las teorías de Roland Barthes, Julia Kristeva y Michel Foucault, se ocupan de “retrotraer la contingencia histórica a los modelos lingüísticos que la constituyen y de establecer un registro paródico de las distintas versiones del poder realizadas por el lenguaje” (Cánovas, 1986: 16). Esta aparente contradicción de impugnar la injerencia literaria francesa a partir de teorías de origen francés instaladas en formas literarias latinoamericanas, en realidad lo que permite es llevar a sus últimas consecuencias el propio juego desarrollado por Enrique Lihn. En su trabajo “la literatura es un espacio donde se parodian los distintos lenguajes que constituyen nuestra subjetividad” (Cánovas, 1986: 15), y no una defensa de una u otra identidad cultural. Al poner “en tela de juicio cualquier orden implantado por el ser humano” (Cánovas, 1986: 15), Lihn vuelve a lo francés contra sí mismo a través de la mediación latinoamericana inevitable de su propia proveniencia y, así, lejos de postular un discurso cultural alternativo ya sea utópico o tradicionalista, protagoniza un gesto satírico que se dirige tanto a la opresión dictatorial como a la autoridad de las instituciones culturales, entre ellas aquello que generalizamos como Latinoamérica o Hispanoamérica.

El arte de la palabra: miscelánea discursiva y censura incorporada

El interés de Enrique Lihn por la marginalidad de los géneros, por tratar de impedir la *coagulación*¹³ de la escritura en la novela, lo llevó a persistir en el trabajo de algunas de las inquietudes, ideas y procedimientos que plasmó en *La Orquesta de Cristal*. El siguiente momento dentro de esta tendencia narrativa se da en otra (para)novela, *El arte de la palabra* (1980). Este texto no fue solamente planteado como continuación de *La Orquesta de Cristal*; sino de un ciclo narrativo que, según expresó el escritor chileno en una entrevista (Fuenzalida, 2005: 115), ya habría empezado en su libro de cuentos *Agua de arroz* (1964), sobre todo a partir del texto titulado *Huacho y Pochocha*. Se trata de un relato conjetural imaginado a partir de la lectura que hizo Lihn de esos dos nombres escritos en una estación de ferrocarril. El narrador del cuento, consciente de sus artificios narrativos, utiliza el lenguaje literario para construir una supuesta realidad que de entrada sabe ilusoria pero que se ocupa de instituir como tal: “De la historia de amor de Huacho y Pochocha subsisten las huellas conmovedoras que me fuerzan, periódicamente, a aventurarme en una empresa imposible: reconstituirla”.¹⁴

Esta reconstitución ficcional a partir de huellas o rastros de la realidad, hace pertinente revisar la etimología de la palabra ficción, proveniente de *fictum* y que quiere decir modelar o dar forma. Asimismo, resulta muy adecuado, al estudiar el proyecto de Lihn, puntualizar que “El *fictum* se liga con el *fingere*, es decir, fingir. Es tradicional oponer el sentido ‘figurado’ (que sería ficticio), ‘al verdadero’, al *stricto sensu*”.¹⁵ Si el contacto entre el sujeto y la realidad está atravesado por las construcciones lingüísticas sin las cuales dicha realidad no sería tal; la intervención cultural que efectúa Lihn a través de sus distintos trabajos busca destacar el carácter de rastro discursivo, con toda su carga de fingimiento, que atraviesa todo dispositivo discursivo. Extremando el procedimiento del cuento recién citado, en *El arte de la palabra* lo

¹³ Comenta el propio Lihn: “... yo creo que cuando la escritura se coagula en una novela, pierde mucho de lo que podría ser, si no respondiera a las reglas del juego (...) Es que a mí me gusta la *escritura*, por usar el término que ahora se lleva tanto: todo aquello que no se ha orquestado dentro de un molde genérico, que no ha entrado en los géneros establecidos” (Fuenzalida, 2005: 117).

¹⁴ Enrique Lihn, *Huacho y Pochocha*, Enrique Lihn: bitácora dedicada a la obra y palabra del poeta chileno Enrique Lihn, 2009, en: <http://poetaenriquelihn.blogspot.com/2009/05/huacho-y-pochocha-por-enrique-lihn.html>

¹⁵ Néstor Braunstein, *Ficcionario de Psicoanálisis*, México, Siglo XXI, 2001, p. 20.

que encuentra el lector ya no es la referencia a las huellas empíricamente perceptibles de la realidad (de las cuales parte el artificio de la narración), sino los rastros de esa realidad ya mediados por la representación lingüística. En una palabra, mientras en *Huacho y Pochocha* se señalan esas dos palabras escritas en algún rincón del mundo, en la novela lo que se presenta al lector no es la referencia hecha por un narrador a hechos o a sus huellas en el mundo sino, en una exacerbación del distanciamiento que ya opera en la lengua, papeles escritos por una serie de autores. Autores que son *performados* por el texto de Lihn.

El arte de la palabra, además de evitar una narrativa lineal, se sostiene en la ausencia misma de un argumento *real* de forma parecida a lo que ocurre (sin ocurrir) en *Huacho y Pochocha*. Como se puede ver, hay una persistencia en el trabajo en prosa de Lihn por abordar similares intereses artísticos y culturales desde una multiplicidad de operaciones escriturales, un núcleo de preocupaciones centrales que adquieren diferentes modulaciones. El hecho de que *El arte de la palabra* pueda leerse como una posible continuación de *La Orquesta de Cristal* sin tener que remitirse al mismo argumento narrativo ni a un cronotopo homólogo, exige una comprensión postestructuralista de este quehacer literario lihneano. Efectivamente, Lihn parece no haber estado preocupado por realizar *obras* cerradas, en un sentido estricto, sino más bien por aventurarse en un trabajo a favor del *texto*:

Barthes (...) propone cambiar la noción de “obra” (ligada a la crítica positivista y al estructuralismo ortodoxo) por la de “texto” (filiada a la crítica postestructuralista); a saber: si la obra se concibe como un producto, el texto solo se experimenta en un trabajo; si la obra se cierra sobre su significado, el texto lo posterga continuamente (pues su campo es el significante); por último, si la obra remite a la imagen de un organismo que crece por desarrollo, la metáfora del texto es la red (Cánovas, 1986: 10).

El relato de inicios del siglo XX de una orquesta hecha de cristal no es retomado o desarrollado en *El arte de la palabra*; consecuente con el trabajo en red, lo que ocupa las páginas de este texto –la última novela publicada en vida de Lihn– es llevar la idea de la (in)existencia problemática de un asunto cultural/literario a un grado redoblado de ficcionalidad. Parodia de la parodia, ficción sobre ficción, en esta novela lo que el lector tiene frente a sus ojos es la recopilación de papeles que queda como deshecho después de un congreso literario. En efecto, un grupo de escritores ha sido invitado a un congreso literario a realizarse en la República Independiente de Miranda (país inventado en un filme del cineasta surrealista, Luis Buñuel). El hotel al que llegan los invitados tiene la forma de una esvástica y

su estructura laberíntica los desconcierta. Ninguno sabe por qué se encuentra allí o sobre qué temas se supone que debería estar trabajando para el congreso pero esto no evita que sus discursos verborrágicos se multipliquen. Como propone Juan Carlos Lértora en *El arte de la palabra: la subversión de relato*, este libro se expande hasta incluir toda la gama de discursos posibles dado su asunto (Travis, 2007: 173), el libro está compuesto por cartas, notas de viaje, entradas de diario, informes, discursos públicos de políticos y escritores, entrevistas, recitales de poesía, documentos de discusión cultural además del “picaresco anecdótico que comúnmente surge en este tipo de reuniones” (Cánovas, 1986: 26). Un ejemplo de esta miscelánea estructurada como (para)novela es el “Discurso nacional del Protector”, quien ha gobernado Miranda por más de 80 años por medios despóticos:

Navegamos ahora, como nuestros padres, a favor de la corriente de la Historia. Ellos se adelantaron a requerir de la maternidad de una tierra virgen y partenogénica los miembros incontaminados de una República Aristocrática a la manera platónica, fundada en la discriminación material y espiritual: nosotros que no somos infalibles, hemos procurado ser realistas, con mayor o menor éxito, pero para coincidir finalmente con la corriente de los tiempos al reemplazar mis dictaduras personales de hogaño por la presidencia vitalicia de una república dictatorial.¹⁶

Además de la grandilocuencia de estas palabras, se hace patente una concepción autoritaria a la vez que irrisoria del ejercicio del poder político o, más bien, de su articulación como discurso. “El discurso ideológico peca de esta mudez verbalizadora” (Fuenzalida, 2005: 52), observa Lihn. Así, la caricatura del gobernante, realizada por medio de la figura del Protector, se suma a la confusión general provocada por el discurso, siempre enrevesado y en aumento, de los intelectuales invitados a Miranda. George Yúdice resume el efecto que produce en el lector este cúmulo de discursos disparatados:

En su análisis final, *El arte de la palabra* es un desafío al imperialismo cultural; pero en lugar de expulsar a los culpables literarios de su República, construye una prisión especular hecha de puro discurso, un espacio en el cual la literatura latinoamericana se mira a sí misma hablando a través de la voz del Otro (Travis, 2005: 182).

¹⁶ Enrique Lihn, *El arte de la palabra*, Barcelona, Editorial Pomaire, 1980, p. 241.

Uno de los personajes, o más bien *máscaras*, que mejor ejemplifican este mal de ventriloquía producto de las jerarquías y el imperialismo cultural es Gerardo de Pompier; quien en *La Orquesta de Cristal* aparece como Gerardo de Pompiffier (no sin acusar al propio Enrique Lihn y a otro escritor de haber reunido sus textos abusivamente para publicarlos con el nombre alterado de Pompier). Gerardo intenta exponer a un grupo de escritores supuestamente confabulados con los imperialistas culturales, algunos de ellos tal vez ni siquiera sepan que forman parte de la confabulación pero Pompier opina que cualquiera que sea un escritor activo es, por definición, un simpatizante de esta forma de imperialismo (Travis, 2005: 183):

En el plano de la opinión común, por bizantina que sea, no hay argumento ad hominem suficiente como el de Aquiles que permita desenmascarar a nuestros adversarios como miembros de una colonia. Todas las pruebas se desarticulan ante la imposibilidad intrínseca de responsabilizar a ninguno de ellos en particular de la opinión inequívoca que refleja la creencia de los autores de ser intrínsecamente trascendentes a los demás miembros de nuestra especie. Pero si nos decidiéramos para argumentar, por una lógica desesperada (una lógica hecha con nuestras fibras), y los acusáramos de soberbia ontológica, podríamos, a lo sumo, verificar a expensas nuestras la solidez inquebrantable de una razón social que ha tenido la astucia no solo de constituirse y mantenerse en un irreductible secreto sino la de incluir a medio mundo junto a los iniciados –grandes o chicos– a modo de socios latentes (Lihn, 1980: 215).

Los procedimientos retóricos que Lihn exhibe y exagera a través de personajes como Pompier (personaje que además solía encarnar a la manera de un actor en performances públicos), ponen en marcha una impugnación de los argumentos circulares, la falsa erudición y las posturas tendenciosas que pueden apoderarse de la escritura o de las posturas académicas. La opinión asumida de que la academia o las figuras intelectuales representativas de un país detentan una veracidad o un conocimiento que, a su vez, podría estar condicionado por determinaciones ideológicas o estructurales (incluido el lenguaje mismo) que las sobrepasan, es ironizada a través del acto de resistencia protagonizado por Pompier, una *acción* (anti)performática: dejar de escribir. En su defensa, desarrolla además una referencia a *La Orquesta de Cristal* (y a la concepción del escritor hispanoamericano como polígrafo decimonónico) que conecta ambos trabajos en el apartado del libro justamente titulado “El Arte de la Palabra”:

Fui un escritor-orquesta, un polígrafo de las Bellas Letras y no me arrepiento de ello. Pues mis Obras Incompletas, que en un principio mantuve instintivamente inéditas y que ahora duermen razonablemente y por una eternidad en el limbo de la palabra privada, existen, sin embargo, como una prueba –en última instancia legible, sustancial– de que no fue la Literatura la que me abandonó a mí sino yo a ella por una razón de principios explicable, ante todo, en relación al largo capítulo de la Historia Literaria que me ha tocado vivir y quizás a cada uno de sus hitos verdaderamente significativos, uno de los cuales, en el campo de la personalidad literaria, habría podido ser yo, si arrojamos aquí el lastre de la falsa modestia por la borda (Lihn, 1980: 211).

En las palabras y circunloquios de Pompier se manifiesta; más que una crítica rigurosa dirigida a las letras hispanoamericanas o a la manufactura institucionalizada y hegemónica del conocimiento o la producción cultural, una especie de dramatización o puesta en escena hiperbólica a propósito de la instrumentalización y el entrapamiento del lenguaje.¹⁷ Ciertamente, *El arte de la palabra* (como también *La Orquesta de Cristal*) puede leerse como un ejercicio metacrítico cifrado, como figuración cifrada de los mecanismos de censura, pero no se trata precisamente de una novela en clave. Si bien la figura del Protector podría relacionarse directamente con un dictador como Augusto Pinochet, en realidad apunta a autoritarismos o formas de ejercer el poder que subrayan jerarquías y exclusiones estructurales muy anteriores.

De ahí que, de una forma muy apartada de nociones idealizadas o solemnes del trabajo literario, la figura del autor literario sea ridiculizada en esta novela. Rodrigo Cánovas afilia esta actitud impugnadora al pensamiento satírico, “a la tradición satírica, que parodia los distintos modos de conceptualización y de representación de la vida. La figura de Pompier estará asociada a la tradición de lo serio-cómico, vale decir, al descrédito de las autoridades a través de la risa” (Cánovas, 1986: 24). La escritura de Pompier, así como del resto de figuras que toman la palabra en la novela, no se desarrolla como el trabajo de personas sino más bien como una colección o “miscelánea de estilos”, “una simple superposición”, “un catálogo de los

¹⁷ El nombre mismo de Pompier puede remitirse, en un juego de palabras, a lo pomposo o, en su sonoridad y traducción del francés (*pompier* significa bombero) al afrancesamiento afectado que suele ser satirizado por los trabajos de Enrique Lihn. Asimismo, vincular al escritor –y a este tipo específico de escritor– con el bombero establece una relación irónica entre el supuesto humanismo ligado a la idea convencional o incluso estereotípica del escritor con el altruismo o la bondad asociada al bombero. Esta visión irónica del escritor como un bienhechor dedicado a apagar los posibles incendios que amenazan a sus conciudadanos también podría implicar una crítica a la (in)utilidad social del trabajo literario.

lugares comunes” (Cánovas, 1986: 25). En conformidad con esta apuesta, y a manera de introducción paratextual, las solapas de la edición original del libro (1980) señalan lo siguiente:

Invitados por el gobierno perpetuo, un grupo de escritores asiste a un congreso en la República Independiente de Miranda, extraño país de enigmática geografía donde ya nadie recuerda haber tenido un gobernante diferente del que está en el poder.

Los escritores 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.

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 como Otto Hitler, 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 (Lihn, 1980: solapas).

A partir de este tipo de discursos que atraviesan el libro, es posible identificar en *El arte de la palabra* “la actitud paródica de Lihn no solo ante la dictadura sino ante la misma institución cultural llamada Hispanoamérica” (Cánovas, 1986: 15). Esta serie de escritos presentados por distintos personajes o también por “la autoría” o “la redacción” están caracterizados por la redundancia, por la duplicación de las estructuras lingüísticas, por la coexistencia de los contrarios, en resumen, “por la repetición diferida de una presencia” (Cánovas, 1986: 26). Enrique Lihn no establece una crítica distante o de pretensiones positivistas frente a las ficciones que componen toda sociedad o toda institución humana sino que las escenifica, es decir, las señala desde su propia configuración discursiva e incluso desde los suplementos significantes o paratextos que las acompañan.

Efectivamente, la articulación de esta crítica no solo se da en el cuerpo del texto como tal, sino a través de una serie de señas o claves de lectura. La primera y más evidente es la portada del libro¹⁸ (ver Anexo, p.52) y, de inmediato, los títulos de las distintas partes que

¹⁸ La portada consiste en la ilustración en líneas negras de un personaje farsesco y victoriano que parece andar frente al telón cerrado de un teatro o anunciar desde el proscenio una próxima presentación. Lleva sombrero de copa, una capa, botas con alas y espuelas, un papel en blanco en una mano y, en la otra, una serie de plumas e instrumentos de escritura excesivamente grandes. Mientras tanto, un niño (¿actor?) levanta la cortina para asomarse desde atrás y mirar al personaje y/o al público que, por lo demás, no aparece dibujado en el cuadro. El trazo caricaturesco del personaje, así como el hecho de que

conforman el libro. Así, la primera página del libro lleva el título: “A manera de sinopsis. Borrador de un prólogo o de un epílogo provisorio” (Lihn, 1980: 7). Aparte de la desestructuración de lo unitario que ofrece la disyunción, coexistencia de un elemento y su opuesto, esta escritura se constituye en “un mero juego de diferencias entre los distintos circuitos abiertos por una voz plural” (Cánovas, 1986: 27). Se trata de un juego abierto que se reproduce a sí mismo desde su propia falta de centro; de ahí la referencia a la partenogénesis en el “nacimiento” de Miranda, “una tierra virgen y partenogénica” (Lihn, 1980: 241). Paralelamente, la República de Miranda, más que configurarse como país, muestra a través de su descripción las estrategias de composición que van armando la propia novela, puesto que al igual de *La Orquesta de Cristal*, este texto de Lihn despliega un modo de significación de tipo onírico.

Consecuentemente, el libro se abre con una especie de advertencia acerca de su inconclusión constitutiva, una apertura significativa que hace pensar en los sueños, en el texto del sueño como “una teatralización del lenguaje” (Cánovas, 1986: 44); así como, ya en el plano literario, en la crítica postestructuralista que favorece el texto en lugar de la *obra*:

“El Arte de la Palabra” pertenece a la especie de las obras intrínsecamente inconclusas, esto es, de las que parecen emprenderse para frustrar *continuamente* todas y cada una de las tentativas que se hagan, *desde un principio*, para concluir las (Lihn, 1980: 7).

En su deseo de frustrar desde su primera página la culminación de esta novela, Lihn busca dislocar la genealogía de la narrativa o por lo menos suponer que puede dislocarse desde adentro. El hecho de que los trabajos narrativos abordados en este estudio se etiqueten como (para)novelas, en lugar de antinovelas, indica no solamente la pertenencia del trabajo de Lihn

se rompe “traviesamente” en manos del niño la convención del telón caído, sirve de introducción a una novela que no solo parodia la función del escritor y los emblemas culturales sino que además despliega su carácter artificioso como parte de la propuesta de lectura. La contraposición entre las dos figuras, la una ataviada aparatosamente y el niño que está desnudo y sonriente (quizá se burla del señorón escritor), apunta no solo a la conjugación de opuestos que hace el texto de Lihn sino también al fingimiento y la contraposición entre la escritura y su estatura cultural. Mi opinión es que la visión de Lihn y de *El arte de la palabra* en sí, se emplaza en la perspectiva del niño y, sin embargo, sin el escenario teatral y sin el escritor (¿o actor haciendo de autor?), no podría darse el escepticismo de esa mirada desacralizadora y burlona. Sería el cruce de miradas, o la mirada desde las espaldas, el que produce un significado pertinente a este trabajo (para)novelístico.

Cánovas asegura que se trata de una ilustración del siglo XIX realizada por Aubrey Beardsley para la revista literaria *The Savoy* (Cánovas, 1986: 25).

al ámbito más amplio de la tradición satírica, sino también su intento de cruzar de manera “bastarda” la prosa con la poesía. Para este escritor, la escritura poética implica, en principio, el territorio más propicio, o quizá tan solo más usual, para la experimentación literaria. Como dice el propio Lihn, habría un “*juego sangriento*, por así decirlo, de la poesía, del texto con el texto, 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 que implica la utilización de restos del lenguaje, esa especie de *bricolage*” (Fuenzalida, 2005: 67). Al abordar la escritura de novelas desde tal perspectiva, de algún modo se vuelve más rastreable la voluntad del autor chileno de evitar el desarrollo de argumentos, la construcción psicológica de personajes y demás rasgos de las novelas más convencionales.

La “desidealización, desromantización y escepticismo” (Travis, 2007: 34) que operan en la poética lihneana, no obstante, son incapaces de disolver por completo el estatuto de lo novelístico, pues la novela es capaz de absorber todos los otros discursos extra-literarios en un proceso de fagocitación metadiscursiva que los vuelve literarios, de ahí la riqueza de las facultades críticas de la novelística. Por ende, para realmente disolverla, habría que obedecer la paradójica estrategia (anti)performática de Pompier y simplemente no escribir. Como se hace patente a partir de la introducción de este detalle *pompieresco*, Lihn es consciente de dicha paradoja, de la imposibilidad de una total exterioridad a los discursos que instituyen el poder cultural o, en palabras de Nelly Richard:

El arte crítico ha debido renunciar al ideario transgresivo de las vanguardias históricas que, en nombre de la vida o de la revolución, cuestionaban la internalidad del sistema artístico desde una marginalidad contestataria que pretendía mantenerse heroicamente situada en una externalidad radical del mercado o de la institución. El giro deconstructivo de la teoría contemporánea nos enseñó que los discursos de resistencia y oposición se encuentran siempre parcialmente involucrados en los juegos de las estructuras (mercado, instituciones, poder cultural) a las que se oponen y resisten.¹⁹

Es decir, la destrucción de los formatos literarios convencionales no vendría ni siquiera de su ejercicio más radical puesto que tales derivas pueden terminar alimentando a los géneros y marcos culturales mismos contra los cuales se rebelan. Siguiendo a González Echevarría, se cuenta con una comprensión de la novela que la despliega como una especie de anti discurso

¹⁹ Nelly Richard, *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2014, p. 15.

que, sin embargo, se lee como discurso. En este orden de cosas, la designación de *La Orquesta de Cristal* y *El arte de la palabra* como (para)novelas resulta provocadora pero no tan productiva si nos atenemos a la concepción de novela que ofrece en el campo cultural latinoamericano *Mito y Archivo*. Si el paratexto sirve para hacer presente el texto que lo acompaña y asegurar en alguna medida su recepción (o cierta modalidad de su recepción), la (para)novela vuelve manifiesto el artificio ficcional que la instituye como un marco de presentación de dicho artificio.

Como en una pintura de René Magritte, existe una materialidad constituida por la pintura en virtud de la cual se presentan imágenes miméticas que, en su juego de apariencias y similitudes, quieren ser identificadas –*performan* su no realidad–, más allá de las figuras o escenas específicamente compuestas en uno u otro cuadro, como pintura, dibujo y, finalmente, color. Efectivamente, lo más propio de la forma novelística y su lenguaje, si se admite el argumento de González Echevarría empleado en este estudio, es no tener forma consolidada, es burlar las bellas letras y ejercer la prerrogativa del camaleón intertextual que apela constantemente a la mediación de las formas (González Echevarría, 1998: 30-31). Incluso el rompimiento de sus convenciones de legibilidad (ya sea por el lenguaje o la estructuración de un texto), es capaz de engendrar legibilidades alternativas que, en el fondo, y hasta por oposición a las soluciones ya consolidadas del ejercicio narrativo, aseguran la constante versatilidad de la novela en tanto forma de la multiplicidad.

Con todo, los textos novelísticos, por más amplia que sea su diversidad y alcances de impugnación, suelen ser leídos como arte literario. En ese proceso se les asigna facultades propias de la autoridad cultural que, no obstante, pueden ser impugnados desde el propio texto cuando este cuestiona desde su estructuración, como hace Lihn, los valores de dominio o de enajenación asociados a determinados documentos de cultura. La disputa de autoridad cultural que yace en el centro de la novela analizada no se resuelve en términos simplistas pues Lihn ejerce una crítica a la articulación misma de varios tipos de discursos investidos con la capacidad de representación. *El arte de la palabra* se ríe de su propio estatuto novelístico y, al hacerlo, establece una postura crítica frente a la autoridad cultural. Asimismo, este tipo de impugnación se apoya en una voluntad de desestructuración de unos valores (bien, verdad, belleza) que pueden resultar paralizantes para el ejercicio creativo y crítico.

La presuposición canónica de lo que la tradición estética reconocía universalmente como arte debe hoy reformularse bajo la presión de los

múltiples conflictos de autoridad cultural (poscolonialidad, subalternismo, feminismo, etcétera) que desobedecen las jerarquías absolutas de lo fundante, lo único y lo verdadero para que lo descalificado durante siglos por estas jerarquías absolutas logre finalmente impugnar su imperialismo del valor y de la calidad desde planteamientos contrahegemónicos (Richard, 2014: 11).

Valor y calidad son justamente dos de las concepciones jerárquicas contra las cuales Lihn emprende de manera más denodada su escritura. Sin embargo, cuanto mayor es el intento de lo que de acuerdo a Julia Kristeva podríamos llamar una escritura paragramática²⁰ por parte de Lihn; más es capaz de nutrirse la forma maleable del género novelístico en cuanto a su potencialidad crítica, incluso si esto involucra la producción de lo que podría denominarse una *disformidad* en su discurrir narrativo.

La descalificación de la novela que hace la (para)novela lihneana, entonces, es más una relectura puesta en acto a partir de las posibilidades que tiene la escritura que la negación radical de la literatura o de la novela como dispositivo crítico. Se trataría de articular un nuevo tipo de vínculo con el modelo *novela*, uno que cuestione la complicidad de las formas artísticas con los poderes establecidos y la modernidad capitalista, que en su (in)capacidad de representar y apropiarse del mundo incorpore el cuestionamiento de sus propios medios. De hecho, *El arte de la palabra* pone de relieve de forma permanente la estrategia que, según González Echevarría, tiene la novela de no pretender registrar la realidad sino de trabajar a partir de discursos y formas representativas que a su vez ya han jugado con esa presencia-ausencia de la sociedad y de lo real en el texto.

Esta novela acentúa dicho procedimiento mediante su sátira de los discursos autoritarios, de los estereotipos que condicionan lo literario, de “ciertos verosímiles vinculados al discurso crítico-filosófico latinoamericano y, en fin, como una irrisión del mismo lenguaje como instrumento válido de conceptualización y representación” (Cánovas, 1986: 30). Lihn satiriza las prerrogativas del poder de representación que ejercen los regímenes autoritarios, como en el citado discurso del Protector, pues lo vuelve un estereotipo paralizado por su propia impostura. Esta “traducción irónica debilita el poder del discurso autoritario, difumina el

²⁰ “La escritura paragramática (o dialógica) es una reflexión continua, una impugnación escrita del código, de la ley y de sí misma, una vía (una trayectoria completa) cero (que se niega); es el quehacer filosófico impugnativo convertido en lenguaje (estructura discursiva)”. Tomado de: Julia Kristeva, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978, p. 257.

fantasma del terror que ocupa su centro. Perdido su aliento destructivo, la retórica oficial se revela como un estereotipo cultural” (Cánovas, 1986: 33).

La demagogia y el libertinaje de pensamiento, aunque fuesen aun 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, 1980: 251).

Examinando los motivos de estas operaciones, Cánovas señala un cierto placer, asociado a la burla y la ironía (Cánovas, 1986: 34), en el regodeo satírico de Lihn. Habría la búsqueda de una especie de liberación frente las tensiones autoritarias y a los mecanismos de censura conseguida por una escritura que asume los procedimientos de censura como medio narrativo de impugnación de esos mismos procedimientos. “Al texto de Lihn le convendría, al decir de Barthes, un lector histérico, pronto a gozar con la exhibición de las debilidades humanas, con el teatro de las pequeñas pasiones –intrigas amorosas, lealtades traicionadas, celos profesionales, duelos narcisistas–” (Cánovas, 1986: 35). A partir de una desrealización teatral, a través de personajes que más bien hacen su aparición a modo de máscaras o momentos de enunciación performáticos, se asume una postura de cierto modo festiva que alcanza al propio texto lihneano en su desquiciamiento de lo cognoscitivo como fundamento del arte literario o, por extensión, de las artes en general.

Ciertamente, la parodia del galicismo que ha constituido el ejercicio intelectual latinoamericano no se reduce a la burla frente al supuesto carácter subversivo y a la rigurosidad taxonómica de buena parte del pensamiento francés (como en la aparición de un personaje llamado Clairement Carré, palabras que se leen como *claramente cuadrado* en su traducción al español); sino que añade una crítica de tono humorístico a la capacidad misma de representación de la cual fungen los artificios tanto artísticos como literarios. Dice Pompier, en una entrevista de Carré para la revista *Clarté* (claridad):

Soy –para decirlo de otro modo, pero no más claramente– la primera y la última de mis obras y me vengo escribiendo, en este sentido, desde hace la friolera de sesenta años; por lo menos desde que tengo el uso de este tipo de palabra. En cuanto a mis obras escritas (...) La mayoría de ellas, no las escribo yo. Lo vería usted si se tomara el trabajo de leerlas; allí soy, en general, el llamado ausente de las gramáticas árabes –la tercera persona– aunque el redactor ocasional de esos escritos aparezca aplastado por esa ausencia y se dé por satisfecho si puede

cederme metafóricamente la palabra, escribir por mí, en lugar mío (Lihn, 1980: 171-172).

La “espiral autoparódica” (Cánovas, 1986: 37) del texto de Lihn que encuentra en Pompiér su figuración extrema e irrisoria “consiste en hablar desde la palabra del otro (vale decir, desde la ideología oficial, desde la retórica al uso) y distenderla hasta hacerla desdecirse” (Cánovas, 1986: 38). Este procedimiento, más que señalar una autonomía no verista del texto o del trabajo literario frente a los referentes del contexto social y cultural o como su sustitución; lleva a la reconstitución de la novela, en tanto instrumento social de la lectura, como escenario anti cognoscitivista. Lihn, en lugar de la posibilidad de la cristalización comunicativa o de una reducción del texto al mensaje, hace del despliegue del “ruido” discursivo en la novela un modo de “subvertir esta situación de deterioro comunicativo, al trabajar el ruido como un componente erótico del cuerpo del lenguaje” (Cánovas, 1986: 40). El hecho de recurrir a un registro múltiple de formas discursivas, o a lo que Cánovas denomina miscelánea, además de “ilustrar los materiales con que trabaja el intelectual latinoamericano para apropiarse de la cultura occidental” (Cánovas, 1986: 41) supone una insistencia en el gasto, en el exceso, en la saturación del espacio textual que así evita la mera transmisión discursiva o conceptual para recrearse en su propio expendio festivo en tanto materia textual.

En relación a la indagación irónica de *El arte de la palabra* sobre el influjo francés en la conformación de un sujeto escritural latinoamericano, la referida erótica del lenguaje se establece a partir de una polaridad en la cual “lo francés aparece como fuente inagotable de placer, por ser justamente lo espúreo y artificial, mientras que lo americano es vivido de un modo negativo desde la carencia” (Cánovas, 1986: 41). Esto le permite a Lihn ironizar sobre la ordenación por opuestos que opera en categorías que abordan la alteridad como, por ejemplo, las de abundancia/carencia o la de metrópoli/periferia, ambas asociadas en la sátira de Lihn. En términos de Hélène Cixous: “Superior/Inferior. Mitos, leyendas, libros. Sistemas filosóficos. En todo (donde) interviene una ordenación, una ley organiza lo pensable por oposiciones”²¹. Así, en la imposibilidad de los discursos occidentalizados de ordenar el mundo más allá de un régimen de oposiciones o estereotipos, Lihn ridiculiza la imposición categórica de nociones como las de metrópoli civilizada (Francia) contra su radical oposición (Hispanoamérica), es decir, lo que en ese mismo procedimiento de jerarquizaciones se caracterizaría como periferia o incluso como barbarie. El escritor a lo Pompiér, como si fuera

²¹ Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Madrid, Anthropos, 1995, p. 14.

“un semiólogo del siglo XIX” (Cánovas, 1986: 41), acude a una serie de saberes que van de la zoología al esoterismo, pasando por la botánica y la paleontología; se configura hiperbólica y humorísticamente como supuesta potencia civilizadora, como la (im)posibilidad de una posición cognoscitiva sin fisuras. Por ejemplo, Pompier responde a Carré de esta forma:

Usted analiza, esto es, divide y enumera. Pero, modestia aparte, cualquier individuo que ha llegado como yo a un cierto grado de complejidad del espíritu, está destinado –como el infinito– a una aprehensión indivisible y a una enumeración inagotable (Lihn, 1980: 179).

Esta mención de la capacidad intelectual de división y enumeración, es decir, de algunas de las modalidades presentes en el análisis interpretativo, atraviesa la novela y además se formula de una manera particular por medio de una serie de interrogantes a propósito de la descripción ambigua y con frecuencia paradójica que se hace de Miranda. “Ni una isla ni una península, o ambas cosas a la vez” (Lihn, 1980: 23), “Ni puerto ni balneario, la precaria combinación de ambas cosas hace de Miranda un lugar indefinible, aunque pintoresco” (Lihn, 1980: 46); para Cánovas esta identidad imposible da cuenta de un planteamiento acerca del signo lingüístico. “¿Qué es el signo?: ¿significante o significado?, ¿una parte o un todo?, ¿una unidad gobernada por el concepto o un fragmento diseñado por la expresión?” (Cánovas, 1986: 42). La concepción de Miranda como un signo que da cuenta de una falta constitutiva puede extrapolarse a la concepción de la novela y del libro como productos sígnicos. Miranda, como la novela o el libro, es el espacio en el que ocurre *El arte de la palabra*. En efecto, el proyecto de Lihn, en tanto intervención cultural en varios frentes, opera muchas veces desde el desdoblamiento del medio artístico en el cual está trabajando a la manera de un sueño en el cual una frase o la descripción de un espacio, por ejemplo, pueden teatralizar el funcionamiento de ese medio que la produce. En este caso, la República de Miranda puesta a operar como signo de lo sígnico, hace pensar en una crítica de la producción significante.

La cadena que va de la letra (la convención de la significación por diferenciación), instituye la ley (es decir, la reglamentación social o cultural de la legibilidad) y transita como libro (producto del concierto cultural a la vez que posibilidad de ruptura) configura un poder de representación, una forma de autoridad que, en medio del autoritarismo vivido por el sistema cultural en el cual se produjeron novelas como *La Orquesta de Cristal* y *El arte de la palabra*; halla una problematización a partir de su funcionamiento en el orden de la mediación. En definitiva, las novelas en explosión interna de Enrique Lihn articulan una serie de

cuestionamientos sobre la escritura desde la escritura misma. Paralelamente, la novela, en tanto género de reordenación de otros discursos, establece un escenario de intervención cultural capaz de potenciar su estatuto crítico por medio de una autocrítica que involucra la tradición satírica así como la recuperación de un erotismo del lenguaje.

Roma, la loba y Adiós a Tarzán: imágenes excéntricas (hacia una conclusión)

Si bien el trabajo narrativo de Enrique Lihn ha circulado mucho menos que su poesía, sus demás experimentos extra-literarios cuentan con una invisibilidad aún mayor. Al adscribir estos esfuerzos extra-poéticos a la noción de lo clandestino no solo se está apelando a su carácter de relativa oscuridad en el ámbito de la cultura y las letras Hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, sino que además supone pensar en la voluntaria marginalidad o lateralidad estética y crítica que proponen. *Roma, la loba*, novela gráfica dibujada y escrita por Lihn, es un trabajo inconcluso que el autor chileno realizó hasta que la enfermedad y la muerte se lo impidieron. El carácter de este cómic publicado póstumamente está en sintonía con el resto de la obra de Lihn y dialoga no solo con su prosa y su poesía sino también con su trabajo audiovisual, específicamente se abordará su vínculo con *Adiós a Tarzán*.²²

En sí, la visualidad abigarrada propuesta por el cómic de Lihn (ver Anexo, p.53) y el hecho de que se trate de un trabajo inconcluso da pie para pensar su proyecto de intervención cultural como una red en expansión (in)completada con cada nuevo esfuerzo y que conecta varios ámbitos del quehacer artístico en un contexto de opresión estatal. La incompletud, entonces, puede entenderse como constitutiva del trabajo de Lihn y ligarse a la apertura significativa que caracterizó cada una de sus empresas. En efecto, su último libro de poesía *Diario de muerte* (quizá su texto más citado y escrito prácticamente en el lecho de muerte) da cuenta de un proyecto artístico en el cual la finitud material y temporal, acentuada por la censura y la represión dictatorial, es reflejada en cada pieza del proyecto. En una palabra, bajo los condicionamientos expresivos de un régimen violento, cada nuevo proyecto podía haber sido el último. Así, buena parte del trabajo de Lihn se aleja de la clausura categórica o del cierre de sus implicaciones narrativas y críticas. Si *La Orquesta de Cristal*, de algún modo y en otro plano, continúa con *El arte de la palabra*; los experimentos performáticos, teatrales, audiovisuales y gráficos que llevó a cabo en su última década de vida llevan esas

²² Además de *Roma, la loba*, Enrique Lihn cuenta con una serie de trabajos póstumos como el libro de cuentos *La República Independiente de Miranda* (1989) y el libro de cartas a mujeres imaginarias *Las cartas de Eros* (2016). Además, existe toda una serie de obras de teatro suyas que se representaron en su tiempo bajo la dirección del propio Lihn pero que aún no han sido publicadas en su totalidad. Otros de sus trabajos de difícil obtención son el “libreto” de *Lihn y Pompier*, como él prefería llamar al álbum de imágenes y textos que recoge el performance de Lihn actuando como Pompier; y otro de sus trabajos audiovisuales titulado *La cena última*.

preocupaciones (iniciadas aún antes de *La Orquesta de Cristal*), a otros medios de articulación que a su vez podrían haber continuado de muchas otras formas o que, por su misma diversidad, dan cuenta de una imposibilidad final para completarse.

En el primer cuadro del cómic, *Roma o la Loba* (la polionomasia una vez más en acción), rompe con sus tacones el retrato de su familia donde se muestra a Mincho, su esposo, y a sus hijos. Si bien la interpretación de una obra inconclusa, que quizás aún requería de edición y corrección, puede resultar poco rigurosa; lo que nos queda de esta novela gráfica insiste en algunos de los temas caros al trabajo de Lihn. Así, esta inicial fractura de la más convencional representación del núcleo familiar, que *Roma* hace a propósito aunque diga que fue un accidente,²³ seguida de su anuncio a Mincho de que lo dejará porque ama a alguien más, pone en marcha una sucesión de rompimientos que van configurando una obra en permanente dislocación. Mincho se traviste y vaga por las calles, más tarde es atrapado por la policía, sus hijos gemelos viajan con *Roma* a un acantilado rocoso, se extravían y son salvados por una gran ave fantástica (luego un profesor trata de violarlos), y *Roma* vive un romance con un hijo (¿de otra pareja o matrimonio?) de Mincho. Aunque el cómic comprende más sucesos y detalles; como el hecho de que las calles estén transitadas por tanques y se intercalen recuerdos del exilio de Mincho en Nambutala como asesor filosófico del Presidente vitalicio (que junto a la élite mantiene a la población en un estado de tribu neolítica sin que haya diferencia entre mujer y hombre); es pertinente señalar que en las últimas (¿finales?) viñetas del libro opera el recurso muy utilizado por Lihn de la puesta en abismo.

En efecto, un personaje duerme y en la nube de sus sueños aparece la escenografía de un teatro donde se representa la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini (estrenada en Roma en 1900); no por casualidad es una ópera ocupada por intrigas amorosas, violencia, muerte y conflictos políticos (entre italianos, austríacos y franceses) que ocurre en Roma en la época de Napoleón y las guerras con los austríacos (1800). Así, la representación operística dentro de la representación onírica refiere a la propia novela gráfica de Lihn que superpone ambas representaciones y da cuenta de las mediaciones culturales como condicionamientos del pensamiento y la comprensión, algo muy presente en las novelas de Lihn abordadas en este estudio.

Además de la difícil legibilidad de *Roma, la loba* y de sus saltos abruptos entre escenas y episodios, cabe resaltar la elección estratégica del dibujo y específicamente del cómic como

²³ Enrique Lihn, *Roma, la loba*, Santiago de Chile, Ocho Libros Editores, 2011, p. 13.

vehículo gráfico-narrativo por parte de este escritor chileno quien, además, estudió Bellas Artes, museología y escribió ensayos sobre arte, fotografía y pintura. Según Álvaro Bizama, en esta novela gráfica “Lihn es quizás un dibujante realista que lucha contra esa facilidad boicoteándose una y otra vez (...) uno puede sospechar que Lihn dibuja como si grabara o, mejor dicho, hiciera un achurado de tinta, una sátira del trazo del grabado” (Lihn, 2011: 7-8). La simulación de una disciplina visual técnicamente reproducible como la del grabado refrenda el diálogo permanente en la obra de Lihn de la imagen “plástica-literaria” de acuerdo a Jorge Montealegre (Lihn, 2011: 9), y hace pensar en la simulación de una mediación. El dibujo que simula su impresión a través de placas de grabado implica la superposición de una técnica simulada por medio del dibujo con la gramática del cómic. Es decir, como en el caso del texto en las novelas de Lihn, el dibujo se “disfraza” de otro tipo de manifestación plástica a su vez encuadrada en la estética de la historieta. Este montaje visual no solo puede leerse como un paralelo de la superposición de dimensiones de representación dentro del marco del cómic (ópera dentro del sueño dentro del cómic), sino que involucra un deseo de desbordar los límites entre lo literario (argumento y personajes asociados a la obra anterior de Lihn), lo plásticamente artístico (grabado) y la gráfica de la cultura de masas (tira cómica).

El uso del cómic le permite a Lihn atentar contra la jerarquía de lo que se supone literariamente digno de ser valorado. Impugnando nociones canónicas del valor y de la calidad, la temática transversal del travestismo en *Roma, la loba* da cuenta de su propia composición a partir de géneros que simulan otros géneros. En el plano textual, los diálogos y pensamientos que acompañan a los personajes en este cómic recuerdan la diferencia entre el uso del coloquialismo entre Parra y Lihn pues, mientras Parra hace un uso mimético del lenguaje coloquial para contrarrestar lo lírico, Lihn busca conseguir “efectos de realidad” (Travis, 2007: 51). Efectivamente, el cómic contrasta diálogos de orden casual “pase no más lindo” (Lihn, 2011: 13), “¿De otro, así de rompe y raja?” (Lihn, 2011: 13) con frases que están más cerca de la escritura que de la oralidad. Dice Mincho al lamentar la separación con Roma: “De todas las ideas que he acariciado, ella es el único ser vivo (...) el pensamiento no existe, lo verifiqué en Nambutala” (Lihn, 2011: 40). En consecuencia, al igual que en sus *novelas textuales*, la novela gráfica de Lihn se convierte en un discurso que simula otros discursos para ponerlos en choque y revelar críticamente sus estrategias de engendramiento textual.

La densidad de los trazos, la intersección de capas y la repetición de patrones (Travis, 2007: 231) que recargan los personajes y objetos en el cómic, recuerda otro trabajo gráfico de Lihn para su libro de poesía ilustrado por él mismo *La aparición de la virgen* (1987). En este

libro el poeta se repropia de la imagen de la virgen para mostrar su manipulación social así como el control de la representación en manos de la poderosa industria de las imágenes (Travis, 2007: 232). Es decir, el deseo de Lihn por evidenciar el proceso mismo de la ilustración y el dibujo, que los vuelve pesados y oscurecidos por la recarga de tinta, evidencia, como en su cuento *Panorama artístico de la República Independiente de Miranda*, una reflexión crítica sobre la mimesis. En dicho cuento el narrador, además de mostrar la facilidad con la que se puede inventar una historia del arte circunscrita a un territorio o época; sostiene que la emergencia de tendencias como la del cubismo se debe a un arte más realista que el realismo, un arte que es capaz de reflejar la naturaleza *realmente* fragmentada y geométrica de Miranda:

Es más: los retratos individuales o de grupo, los panoramas que incluyen seres humanos y, en fin, los álbumes de familia, acusan una real y auténtica identidad entre las formas humanas y las formas geométricas tales como el cono, el cubo y la esfera.

Nada de correspondencias ni de metáforas. Ahí están para ahuyentar esas instancias ocultistas y literarias hombres, mujeres y niños de carne y hueso. Estereométricos, posando en el contexto pluridimensional de una perspectiva sin punto de vista único.²⁴

Esta paradoja de un *cubismo mimético*, supone una sátira del arte propagandístico dirigido por un poder estatal autoritario, es decir, da cuenta de la contradicción que entrañaría un arte objetivo capaz de retratar con total fidelidad la realidad social y geográfica, en este caso una realidad desfigurada. Cono, cubo y esfera constituyen un mundo en varias dimensiones y que no admite la vigencia un solo punto de vista. Por ende, Lihn ironiza sobre una realidad radicalmente estetizada ante la cual el arte, simulación de esa simulación, no tendría cabida más que como realismo tautológico, esto implicaría una imposible clausura de la polaridad mimética que condiciona la representación artística de la que escribe Walter Benjamin. “El que imita hace que una cosa se vuelva presente. Pero se puede decir también que juega a ser esa cosa, tocando con ello la polaridad que se encuentra en el fondo de la mimesis”.²⁵ De este modo, el establecimiento de un arte instrumentalizado por la realidad, es decir, por las condiciones sociales que han sido determinadas por el ejercicio del poder, escenifica una vez

²⁴ Enrique Lihn, *La República Independiente de Miranda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1989, p. 76-77.

²⁵ Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, México D.F., Ediciones Era, 2010, p.115.

más en el proyecto de Lihn la paradoja que trabajan sus novelas. En fin, el autor se pregunta por la (im)posibilidad de articular un discurso que no esté predeterminado por la autoridad cultural, la modernidad capitalista y las contenciones sociales puntuales en las que trabaja el artista.

En *Adiós a Tarzán* (1984), filme dirigido por Enrique Lihn y Pedro Pablo Celedón, el asunto de la mimesis se problematiza a través de otros medios pues se trata de una pieza colaborativa en la cual se problematiza, sin señalarlo explícitamente, el estatuto de lo autoral. En efecto, Lihn aparece como uno de los actores protagónicos de este video pues es uno de los que toma la palabra, sin embargo, el protagonismo es compartido por varios actores o *performers* que hacen evidente en sus gestos y risas una atmósfera de improvisación, un ambiente de creatividad festiva.

El pretexto coyuntural para la realización de este video (¿video-performance y/o video arte?) fue la muerte del actor que con mayor popularidad encarnó el personaje de Tarzán en el cine, Johnny Weissmüller (nadador y atleta olímpico convertido en actor). Así, el homenajeado es el hombre-mono Tarzán (ficción) pero este homenaje satírico solo es posible por medio de quien lo *hizo* presente (y quien lo *hace* por siempre presente en virtud del registro fotográfico del celuloide a pesar de su muerte). La contradicción entre el ser y el no ser del texto en las novelas de Lihn y del dibujo en su cómic, halla en el trabajo actoral una figuración similar pero llevado al orden de lo corporal. El video no se configura como un argumento lineal, no se narra una historia a la usanza aristotélica sino que se compone de escenas que ironizan sobre la militarización de la sociedad, entrevistas a manera de programa de televisión y actos performáticos colectivos. La baja resolución del filme; el uso de disfraces desprolijos (todos los actores aparecen vestidos de exploradores o portan emblemas o accesorios militares); el uso de música de forma fragmentaria (tango, música sacra, música hindú y una canción de los Rolling Stones, *Beast of Burden*); y toda la serie de no-recursos que componen este trabajo implica el reconocimiento de sus propios límites. Dicho reconocimiento resulta productivo pues se remite, de manera irónica, a la precariedad de una sociedad oprimida a la vez que supone una impugnación satírica de los valores de producción hollywoodenses evocados por la referencia a Weissmüller.

El trabajo de intervención cultural que lleva a cabo Lihn a través de la incorporación de la censura en sus obras halla en *Adiós a Tarzán* tal vez su materialización más humorística. La afasia impuesta a una sociedad regida dictatorialmente se manifiesta en las particularidades del

personaje de Tarzán, en el hecho de que el humano crecido entre simios es incapaz de hablar fluidamente y casi solo usa verbos en infinitivo. La visión colonialista de África que implica la popularidad de un héroe como Tarzán, un personaje proveniente de las revistas *pulp* y otras formas de ficción popular como el cómic, así como la actualización de la tradición del héroe criado por bestias; posibilita a Lihn escenificar una serie de paradojas que dan cuenta de la situación opresiva que vivía Chile bajo el régimen militar.

El video muestra, por ejemplo, un ataúd con un espejo en el que se reflejan los actores y juega con el lema de la izquierda chilena “Avanzar sin transar” al incluir una pancarta que dice “Avanzar sin Tarzán”. Asimismo, enfoca un escuadrón (que incluye niños) haciendo ejercicios en una cancha de fútbol de tierra antes de entregar su corazón a la patria, en medio de una referencia hecha por el líder militar al heroísmo de los ciudadanos de la Roma imperial. En efecto, *Adiós a Tarzán* es una satírica celebración de la muerte, así como una parodia de los lenguajes massmediáticos. Además de este referente cinematográfico, el propio filme adopta en una de sus escenas una enunciación de tipo televisivo.

Es el propio Lihn quien, con revolver en mano y como representante del “único canal verdaderamente independiente de este territorio, donde no hay ningún tipo de censura”,²⁶ ubicado a la cabeza de una gran mesa repleta de bananas; da la palabra a una serie de “personalidades que hemos decretado tales” (Lihn y Celedón, 2009) para que se explayen sobre las implicaciones políticas, culturales, semióticas, teológicas y hasta de orden orientalista de la figura de Tarzán. Además de la evidente relación de este héroe del cine con los *gorilas* y la burla que esta denominación implica en medio de un régimen militar, esta transmisión dirigida por Lihn del supuesto Canal Liana, la Selva en Cadena (que podría escucharse o leerse como *la selva encadena*); puede remitirse a sus novelas por el carácter ampuloso e irrisorio de los actores-máscaras que toman la palabra para generar un performance colectivo. Efectivamente, la sobreinterpretación que hacen de Tarzán (salvador, ejemplo moral, avatar de Eros, inspiración de movimientos juveniles, perpetuador de mantras selváticos) recuerda la discursividad delirante de *La Orquesta de Cristal* y *El arte de la palabra*. Una voz en off declama hacia el final del metraje (mientras se ve al público entrar al cine para ver el mismo filme que estamos viendo, *Adiós a Tarzán*, así como escenas de una película de Tarzán de la época del cine silente):

²⁶ Enrique Lihn y Pedro Pablo Celedón, *Adiós a Tarzán*, 2009, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8w3Ip8WDP9o>

Johnny trabajó a concho para mantenerte vivo en nuestra memoria, esa película de un solo espectador que termina con la palabra muerte. Jane lo ayudó a conseguir ese éxito, los tesones mojados de Jane, la buena natación y el oportuno grito de alarma, siempre tranquilizador. Más tarde, se recluyó en su mansión de Acapulco, jubilado de las lianas para no defraudar a sus admiradores de mañana que cumplimos ayer medio siglo. Su quinta esposa aseguró que Johnny no tuvo problemas psiquiátricos, se creía lo que era, Tarzán en persona, gritaba auuuu para defenderte, Tarzán, de la muerte. Seguro ese bueno de Weissmüller de su doble inmortalidad, gracias a él, sabemos que el hombre blanco es negro y que no hay mejor lugar para vivir que la selva cuando se dispone positivamente de su ley. Muchas gracias señores y señoras monos, ha transmitido el Canal Selva en Cadena (Lihn y Celedon, 2009).

Así como el letrado de *La Orquesta de Cristal* y *El arte de la palabra*, Tarzán es una figura civilizadora que es satirizada desde sus propias palabras o expresiones, discurso que justamente no es propio sino que es una manifestación del poder cultural. Un claro ejemplo es el final de la transmisión televisiva dirigida por Lihn que, como cierre, presenta a uno de los participantes imitando el célebre grito de Tarzán uniéndolo con un aleluya al final: “Aaaaaaleluya”. Esta *palabra* imposible de escribir sin tener que recurrir a la notación musical, así como la totalidad del filme, muestra a Lihn empeñado en explorar otras formas de articulación que si bien podrían involucrar a la palabra, no necesariamente la presenta de forma escrita pues esto le permite aprovechar la ambigüedad del juego discursivo oral como en el mencionado caso de *la selva en-cadena*. La constante pregunta de Lihn por los límites del lenguaje, por la infranqueable distancia entre las palabras y las cosas lo lleva a intentar transmitir y contagiar la exploración artística como medio para trabajar formas de interlocución excéntricas que no caben en la ensayística convencional.

El hecho de que los años finales de la vida de Lihn hayan coincidido con su etapa de mayor experimentación tanto literaria como extra-literaria, sin que nunca haya abandonado la poesía, implica, lejos de una idea de evolución o progresión lineal hacia un mayor dominio del trabajo artístico; la conducción de un proyecto hacia las consecuencias de su propia concepción inicial: el texto como cuestionamiento (en acción) de sí mismo. En *Las cartas de Eros*, uno de sus trabajos póstumos y que puede leerse como una sucesión de viñetas autobiográficas cifradas, resume en pocas líneas la insistente problemática de la mediación discursiva que atraviesa su obra: “No tocamos ninguna verdad con las manos, pero las metimos en una masa

de oscuridad de la que algo puede decirse, ‘para variar’”.²⁷ Esa masa de oscuridad que sería el trabajo literario o, de modo más amplio, el ejercicio discursivo y artístico, se opone a una práctica automatizada o enajenante de la práctica cultural, de ahí su oscuridad o dificultad constitutiva, su posición de permanente autocrítica.

En definitiva, Enrique Lihn construye un proyecto que atenta, con vehemencia, contra el orden de las disciplinas y las pedagogías que se derivan de un ordenamiento acrítico. Su obra tiene el valor metacrítico de impugnar, no solo los géneros literarios/ plásticos, sino los aparatos compartimentalizados donde están destinados a instalarse. Consecuentemente, narrativa, video-performance (o video-arte) y cómic dan paso a la comprensión de distintos modelos de intervención cultural, es decir, las batallas de Lihn en todos estos frentes parten de la sátira como procedimiento operatorio.

De este modo, conforma un proyecto que lejos de proyectar utopías o regresiones melancólicas, hace de la censura incorporada una limitación que, por el contrario, se revela como potencia discursiva. La capacidad de contestación del proyecto lihneano revela, entonces, las paradojas de la mediación discursiva en tanto entrapamiento del poder. A saber, el poder de representación y la autoridad cultural que condicionan el trabajo literario o artístico se teatralizan, se vuelven discursos dentro de un performance transdisciplinario que a través de la autocrítica satírica halla un abordaje como puesta en abismo. Lihn cuestiona, por medio del goce artístico y la autocrítica, la consagración de los aparatos citacionales hegemónicos al revelar su engendramiento en tanto artificios determinados por el sistema cultural y a la vez determinantes de una comprensión crítica.

²⁷ Enrique Lihn, *Las cartas de Eros*, Santiago de Chile, Overol, 2016, p. 17.

FUENTES

- Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, Traducción de Bolívar Echeverría, en: <https://histomesoamericana.files.wordpress.com/2012/02/benjamin-sobre-el-concepto-de-historia.pdf>
- Néstor Braunstein, *Ficcionario de Psicoanálisis*, México, Siglo XXI, 2001.
- Rodrigo Cánovas, *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*, Santiago de Chile, FLACSO, 1986.
- Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares (III)*, Madrid, Editorial Castalia S.A., 1987.
- Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Madrid, Anthropos, 1995.
- Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, México D.F., Ediciones Era, 2010.
- Fernando Franco Peplo, *El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler*, Córdoba, Editorial Centro de Estudios Avanzados, 2014.
- Daniel Fuenzalida (compilador), *Enrique Lihn: Entrevistas*, Santiago de Chile, Comunicaciones Noreste Ltda., 2005.
- Roberto González Echevarría, *Mito y archivo (Una teoría de la narrativa latinoamericana)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Julia Kristeva, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- Enrique Lihn y Pedro Pablo Celedón, *Adiós a Tarzán*, 2009, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8w3Ip8WDP9o>
- Enrique Lihn, *Huacho y Pochocha*, Enrique Lihn: bitácora dedicada a la obra y palabra del poeta chileno Enrique Lihn, 2009, en: <http://poetaenriquelihnblogspot.com/2009/05/huacho-y-pochocha-por-enrique-lihn.html>
- Enrique Lihn, *El arte de la palabra*, Barcelona, Editorial Pomaire, 1980.
- Enrique Lihn, *Las cartas de Eros*, Santiago de Chile, Overol, 2016.
- Enrique Lihn, *La Orquesta de Cristal*, Santiago de Chile, Editorial Hueders, 2013.
- Enrique Lihn, *La República Independiente de Miranda*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.
- Enrique Lihn, *Roma, la loba*, Santiago de Chile, Ocho Libros Editores, 2011.
- José Antonio Llera, *Prolegómenos para una teoría de la sátira*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, en: file:///C:/Users/SONY/Downloads/PROLEGOMENOS_PARA_UNA_TEORA_DE_LA_STIRA.pdf

Nelly Richard, *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2014

Christopher M. Travis, *Resisting Alienation: The Literary Work of Enrique Lihn*, New Jersey, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2007.

Juan G. Zapata, *La narrativa de Enrique Lihn: expresión de un referente cultural complejo*, Chile, Universidad de Concepción, 2008, en:
http://letras.uc.cl/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl42_2.pdf

ANEXOS

Quebrantahuesos (1952)



Imágenes obtenidas de: Pensar es difícil, 2010, en:

<http://pensaresdifcil.blogspot.com/2010/04/el-quebrantahuesos-de-parra-lihn.html>

ANEXOS

Portada de *El arte de la palabra* (1980):

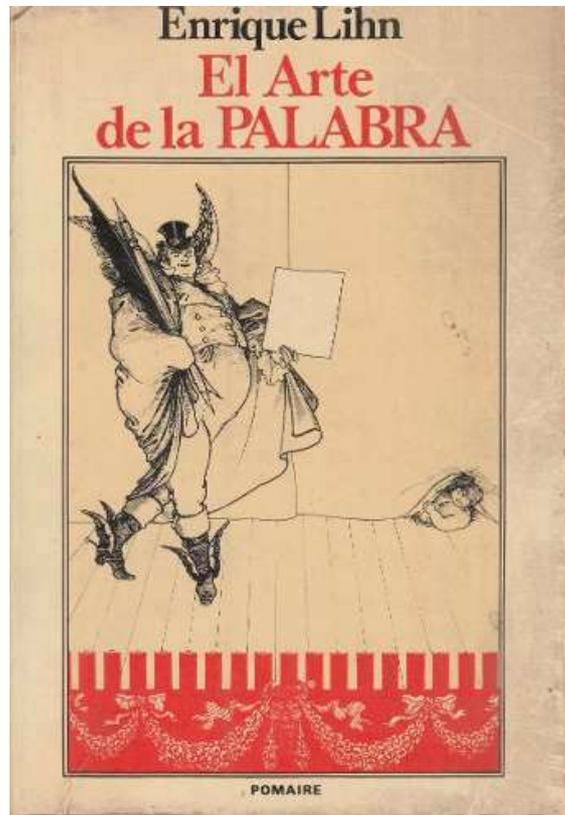


Imagen obtenida de: Mercado Libre, 2018, en:

https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-444185934-atipicos-chile-enrique-lihn-el-arte-de-la-palabra-1aedicion-_JM

ANEXOS

Extractos de *Roma, la loba*:



Imágenes tomadas de: Litebeo, 2018 en:

<https://sites.google.com/site/litebeo/lihnroma-la-loba>

La Plaga revista de ilustración comics y literatura, 2015, en:

<https://laplagarevista.wordpress.com/>