



UN SUEÑO RAZONABLE.

El caso de Enrique Lihn: estudio de su ensayística escrita en el marco de la Guerra Fría en Chile (1964-1986).

Daniel Rojas Pachas

Tesis para la obtención del título de Máster
en estudios ibéricos e iberoamericanos

Director: Prof. dr. Dagmar Vandebosch

Periodo académico: 2022-2023

162.780 caracteres



Por la presente declaro que el trabajo aquí presentado es, de acuerdo con el código de conducta de la Facultad de Letras para la integridad de la investigación, mi propio trabajo original y que todas las fuentes de información adicionales han sido citadas debidamente.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer de forma especial a la profesora Dagmar Vandebosch por sus consejos y dedicación como directora de mi tesis. Su apoyo durante este proceso me ha permitido lograr los objetivos trazados en esta investigación.

También quiero agradecer a mis profesores dentro del programa del MEIIA, por su compromiso durante las clases. Su profesionalismo y preocupación han hecho de este primer año en Bélgica una experiencia enriquecedora para mi vida académica. Gracias a mis compañeras del programa de maestría, por su amistad y empatía durante esta travesía y finalmente, y no por eso menos importante, gracias a Blue y Milvia, mi hija y esposa, por siempre acompañarme en todos los desafíos que emprendo y por ser la fuerza que me motiva cada día a ser mejor.

SUMMARY

Enrique Lihn is one of the most outstanding Chilean writers of the second half of the 20th century. Worldwide he has been recognized mainly as a poet, which as an authorial representation supported by the Chilean academy and publishing market goes in detriment of the author's other creative dimensions. Lihn declared himself a polygeneric artist and his commitment to the word and the examination he makes of reality, through his aesthetic and ethical position, led him to explore multiple literary genres, audiovisual supports and diverse forms of expression such as comics, painting and acting performance. In this thesis, prepared in the "Master in Iberian and Ibero-American Studies" program of KU Leuven, I seek to update the reductionist view that exists around the image of Enrique Lihn as an author, by studying his essays. Hence the reader will access a detailed review of the critical thinking and the political position that Lihn sustains in a complex context for the American continent. The corpus of my research includes texts produced in a period of more than twenty years, from 1964 to 1986. This period is determined by the effects generated by the Cuban Revolution, the Cold War and the advent in Chile of the Augusto Pinochet dictatorship.

My research is divided into four sections. The first chapter focuses on the characterization of the production context of his essays, in order to understand the modifications that his authorial ethos suffers in the *insile* established by the dictatorship. The second chapter details the construction of Gerardo de Pompier, a heteronym that Lihn uses as an artifact to mask the responsibility of his statements affected by censorship. In addition, this voice parodies the discourse of power and the ways in which the artist assumes masks to settle and thrive within an adverse cultural field. The third chapter is dedicated to the theoretical framework and prioritizes the postulates of Dominique Maingueneau and Ruth Amossy on author image, "author-authoritas" and discursive *ethos*. The aim of this section is to understand the ways in which a discourse is legitimized and how the authorial voice that supports an *opus* is built. Finally, my analysis of the essays evidences the change of course in the productive conditions that Lihn had to face during his maturity as a creator and the turn of his authorial *ethos*, which goes from a critical position about the left-wing to a non-partisan posture, reluctant to any form of control of the ideas and pamphleteering manipulation of art. Lihn's writing is part of a counterculture that denounces the simulations and assemblies of the military dictatorship, a chronotope that the author constructs on the basis of language diseases and

the control of critical thinking. Lihn's art operates not in a documentary way, instead he understands the procedures of repression, which his voice assumes and satirises with a self-reflexive performativity. Taking on the tradition of the essay, Enrique Lihn not only elaborates critical thinking on aesthetic and political issues, but also executes a scriptural praxis under the conditions that he problematizes in his texts, therefore, he thinks and at the same time builds action strategies that challenge the institutionalized and the censorship.

ÍNDICE

Introducción	7
1. Estado del arte y contexto de producción.	10
2. Pompier como máscara: la voz del sujeto incómodo en insilio.	20
3. Imagen de autor y <i>ethos</i> .	30
4. Análisis de los ensayos	
4.1. Textos previos a la dictadura: imaginario de izquierda.	39
4.2. Ruptura con la Revolución Cubana y con la izquierda nacional.	47
4.3. Textos en dictadura: suicidio autorral, invisibilización y censura.	56
4.4. Textos sobre arte: crear bajo la mirada de la oficialidad.	62
Conclusión.	71
Bibliografía.	76

INTRODUCCIÓN

Mi investigación está dedicada al estudio de la prosa de no ficción de Enrique Lihn. El corpus ensayístico que he seleccionado abarca el periodo de producción de 1964 a 1986. La difusión de estos textos fue compleja debido a la dictadura de Augusto Pinochet, la censura y la condición de insilio que sufrió el autor. Muchos de los textos quedaron inéditos, incompletos y si llegaron a publicarse, tuvieron escasa circulación.

Esta porción de la bibliografía lihneana ha llegado al lector de manera tardía. Su conocimiento se debe a la publicación póstuma de los libros compilatorios: *El circo en llamas* (1997) realizado por Germán Marín y *Textos sobre arte* (2008), a cargo de Adriana Valdés y Ana María Risco. El 2020, la editorial *Overol* publicó *¿Qué nos ha dado con Kafka?*, la cual se edifica a partir de las compilaciones previas e incluye prólogos y otros textos de prosa de no ficción dispersos, como el discurso de Lihn frente al Congreso de Artistas y Trabajadores de la Cultura, presente en el libro *Querido Pedro*. Este rescate editorial reciente ha permitido que nuevos lectores se acerquen a una sustanciosa dimensión escritural del autor.

Es importante señalar que Lihn desarrolló su prosa ensayística a la par de su producción narrativa, compuesta por una trilogía de novelas, casi desconocida en Chile hasta entrado el siglo XXI. A estos textos publicados en Argentina y España les dediqué un extenso estudio en mi libro *El arte de la cháchara: la poética de lo abigarrado en las novelas de Enrique Lihn* (2021).

Pese al llamado apagón cultural en Chile, durante las décadas del setenta y ochenta, el autor de *La pieza oscura* se mantuvo activo desarrollando una producción intermedial, a través de happenings como *Lihn & Pompier* y *Adiós a Tarzán*, además de los poemarios que autoeditó en Chile, como *La aparición de la virgen* o aquellos de circulación en el extranjero: *Mester de juglaría* y *Antología al azar*.

A partir del advenimiento de la dictadura, la figura autoral de Lihn ve disminuida su posibilidad de encuentro con la comunidad lectora. La editorial *Universitaria* encargada de publicar sus primeros libros abandonó la tentativa de difundir su obra, mientras que su relación con la crítica oficial fue de máxima invisibilización. Ante sus libros sólo se guardaba silencio.

Los textos del corpus se enfocan en la situación política de Chile y el quehacer artístico en el marco de una polarización ideológica provocada por la Revolución Cubana, la Guerra Fría, la caída del proyecto de la Unidad Popular y el quiebre constitucional ocasionado por la dictadura.

El primer apartado de la tesis lo dedico a revisar el estado del arte y los estudios que se han hecho a la fecha, respecto a la escritura ensayística de Lihn, a fin de entender cómo ha evolucionado su relación con la crítica tras el retorno a la democracia y constatar si el acceso a sus ensayos, gracias a las ediciones compilatorias, ha generado nuevas lecturas. Mi objetivo es analizar las revisiones críticas más importantes concernientes a su voz como ensayista y contrastar esa parte de su *opus* con el amplio reconocimiento que tiene como poeta latinoamericano.

El segundo momento se enfoca en el insilio y en cómo Lihn reformula su figuración autoral valiéndose de una máscara verbal que le sirve de alter ego en sus happenings, como hablante en algunos de sus poemarios e incluso narrador de sus novelas. Gerardo de Pompier es un heterónimo que forma parte de sus estrategias discursivas, un artefacto que utiliza para evadir la censura, exaltar la monstruosidad ambiental y parodiar al artista que se acomoda ante el poder.

La relación entre Pompier y Lihn tensa la noción de autoría y dota a los textos de un carácter metatextual, pues en el *ethos* de los ensayos en estudio, vemos aflorar rasgos del personaje, su retórica y arte de la cháchara en un entramado con la imagen verbal que firma los textos.

El tercer apartado se centra en las teorías de Dominique Maingueneau y Ruth Amossy sobre *autor-autoritas*, garante y *ethos* discursivo, a fin de entender la imagen verbal y voz que se construye al interior de los ensayos. Mi estudio evidencia el cambio de rumbo en las condiciones productivas que Lihn tuvo que enfrentar durante su madurez como creador, así como las modificaciones que sufrió su *ethos*, al pasar de una posición crítica de izquierda a una desacralización de cualquier partidismo e irrisión frente a los mecanismos del poder.

La última parte de la tesis se centra en el análisis de los ensayos y cuenta con un orden temático y cronológico. La primera sección nos presenta a un Lihn afiliado con el pensamiento comunista y con la izquierda internacional. El autor reacciona frente a dos críticos oficiales que atacan una antología de autores editada en Cuba y un congreso de escritores de izquierda celebrado en Chile. En estos textos Lihn responde con sorna al *establishment* cultural. Se opone a la figura del crítico literario único. El primero de ellos es Alone y luego el cura Valente. Estos críticos pontificaban o defenestraban obras desde la plataforma de *El Mercurio* y durante la dictadura cobraron mayor relevancia.

El segundo momento está dedicado a su ruptura con la revolución cubana, a partir del caso Heberto Padilla. En estos textos, Lihn cuestiona la revolución cultural que presiente ocurrirá en Chile. Busca advertir respecto a los procedimientos estalinistas de censura y persecución. Son escritos que

permiten entender la figura conflictiva del escritor y su condición de paria en el campo cultural que configuró la Guerra Fría en Latinoamérica.

El tercer momento se enfoca en su voz ensayística a partir de 1973. Con la llegada del gobierno de la Junta Militar, sus textos quedaron inéditos o dejaron de publicarse en los grandes medios. Su nexo con el grueso del público nacional se reactiva de manera póstuma, tras el retorno a la democracia, gracias a compilaciones de sus libros y reediciones. Estos textos revelan la radicalización de su postura antipartidista, solitaria e incómoda. Lihn vuelca su preocupación al campo cultural. Su voz ejecuta una revisión a la figura del escritor oficialista que vende su escritura al poder para medrar. Las reflexiones que hace en torno al arte están cruzadas por temas como la censura, la autocensura y el compromiso con la creación en una sociedad intervenida por actos represivos.

El cuarto momento está centrado en textos que imbrican arte y sociedad. La cultura de lo *kitsch*, la imagen fotográfica ante la represión y los simulacros del poder, presentes en la arquitectura, los festivales de música y las relaciones del ciudadano con el entorno que habita.

El análisis evidencia las estrategias textuales propias del *ethos* autorial en sus ensayos. Lihn no sólo desarrolla una crítica respecto a diversos temas, políticos y sociales, sino que se vale de su competencia como creador poligenérico para cruzar intertextos. Su voz repasa el discurso dictatorial y la cháchara, a partir de una mirada que exalta el mal gusto, la mercadotecnia del régimen, los simulacros de progreso y un arte a la medida de masas irreflexivas.

La tesis concluye con las constataciones surgidas de mi estudio. Se problematiza la vigencia de los ensayos lihneanos y cómo estos son interpretados en pleno siglo XXI, a partir del surgimiento de un *boom* editorial en Chile, con políticas culturales del gobierno y una industria del arte que ha facilitado la lectura de material impreso antes inaccesible. Cabe preguntarse, cómo es leído y representado hoy el autor frente a nuevas generaciones. El panorama nacional, fuera del goce que provee un mundo hiperconectado y una imagen de éxito, llamada marca país, sigue siendo interpelado por las ideas de Lihn.

Asumiendo la tradición del ensayo, Lihn no sólo elabora pensamiento crítico sobre temas estéticos y contingentes, sino que ejecuta una praxis escritural bajo las condiciones que sus textos problematizan. El autor piensa y a la par edifica estrategias de acción que evaden la censura. Su voz denuncia las máscaras que el artista asume, a fin de instalarse o medrar dentro de un campo cultural adverso. La escritura lihneana desafía lo institucionalizado y hace frente al silenciamiento.

1. ESTADO DEL ARTE Y CONTEXTO DE PRODUCCIÓN.

Entre 1964 y 1969, años en que se consigna la publicación de los primeros ensayos que conforman mi corpus: "Alone, no" editado por el diario *El Siglo* y "En torno al encuentro de escritores" presente en las páginas de *El Mercurio*, Enrique Lihn era considerado un actor prominente de la escena cultural chilena. El que estos textos pudiesen ser leídos por el público nacional, en dos periódicos de amplio tiraje y distribución, reafirman su posición en la época.

Llegada la dictadura, Lihn no volvería en vida a ver publicados textos suyos en *El Mercurio* y a partir de la década del setenta las referencias a sus obras irán desapareciendo gradualmente de los medios de prensa. No será hasta el retorno a la democracia y con los gobiernos de transición, a partir de 1990, o sea ya muerto el autor, que el diario de Agustín¹ y otros espacios de la prensa oficial en Chile, muchos marcados por un pasado cuestionable, debido a su relación de complacencia y silente asentimiento con el dictador y el golpe, volverán a poner atención al poeta. El cambio de actitud hacia autores como Lihn, se debe al forzado giro editorial que esas plataformas debieron asumir para adaptarse a los nuevos aires de reconciliación y saneamiento del tejido social. Es importante agregar que en el periodo previo a la dictadura, Lihn era una voz reconocida dentro de la poesía latinoamericana, ganador de premios en el país y en el extranjero. En 1965 se hace acreedor del Premio Municipal de Literatura de Santiago con sus cuentos compilados en el libro *Agua de Arroz* y en 1970 vuelve a obtener dicha presea, en esa ocasión por su libro de poesía *La musiquilla de las pobres esferas*. En 1965 Lihn fue becario de la Unesco y su libro *La pieza oscura* (1963) llegó a ser traducido al francés, edición que contó con una portada ilustrada por Roberto Matta. El poemario *Poesía de paso* gana en 1966 el Premio Casa de las Américas. Estos textos contaron con gran atención de la crítica.

Tras un fallido paso por Francia, Lihn se instala en enero de 1967 en La Habana² y sostiene una nutrida relación con la intelectualidad del país caribeño y con instituciones culturales como la UNEAC, Casa de las Américas, en la que trabajó, y también como redactor del diario *Granma*. Sus

¹ Cf. El documental *El diario de Agustín* (2008) del director Ignacio Agüero expone las políticas editoriales del grupo *El Mercurio* y toda su red de prensa, además del rol que tuvo este medio en la dictadura lavando la imagen del régimen y generando simulacros a favor de mantener una idea de normalidad en el país.

² Cf. "Lihn, el poeta disidente regresa a Cuba" escrita por Andrés Gómez Bravo en enero del 2009 y publicada en el diario *La Tercera*. Una versión online de acceso libre a la nota se puede encontrar en el sitio:

<https://www.poetaenriquelihnh.com/2010/12/lihn-el-poeta-disidente-regresa-cuba.html?m=1>

El artículo entrega una versión resumida del paso de Lihn por Cuba y el quiebre que experimentó con la Revolución debido al caso Padilla. El aporte del texto está en los fragmentos de entrevistas con Germán Marín y Federico Schopf, amigos de Lihn en esos años. El texto nos informa que Lihn percibía las grietas del sistema cultural cubano.

nexos con el comunismo literario en Latinoamérica también eran positivos, participó en conferencias³ como aquella dedicada a la Guerra de Vietnam, en la cual comparte mesa junto a Roque Dalton, Mario Benedetti y Haydee Santamaría. Otro encuentro que debo mencionar es el celebrado en Santiago y Viña del Mar en 1969, destinado a dialogar en torno al compromiso político del escritor. En ese coloquio participó Mario Vargas Llosa y Juan Rulfo. En esos años, Lihn era un escritor activo en el debate internacional, preocupado por la cultura en español.

En una entrevista de 1966 con Ariel Dorfman, Lihn afirma: “Soy marxista y lo es mi poesía” (Cit. en Fuenzalida 26). Sin embargo, como veremos a lo largo de esta investigación, tales relaciones se erosionan y el posicionamiento político del autor cambiará, abandonando su “militancia crítica” de izquierda. Hago énfasis en el término militancia crítica, pues en esa misma entrevista indica que no hace falta explicitar ni justificar su marxismo en el arte, lo cual va en concordancia con lo postulado en su texto “Definición de un poeta”, también del año 1966. En ese ensayo defiende la libertad del artista para experimentar⁴ y argumenta a favor del compromiso último del escritor con la palabra.

La actitud atenta de Lihn sobre los discursos ideológicos será afectada por las desavenencias políticas que tendrá con la Revolución Cubana, debido a las prácticas de censura ejercidas en la isla. Sumado a esto, sufrirá un quiebre con la izquierda nacional y se verá sumido en la condición de sujeto afecto al insilio durante la dictadura de Augusto Pinochet. Su posicionamiento deviene en una actitud sin bandos ni banderas, comparable a un francotirador solitario abandonado en el campo de batalla, que bien dispara a los actores de izquierda y derecha. Su humanismo no deja de ser consciente, sin embargo, da cuenta del desencanto frente a las luchas partidistas y sus portavoces. Su voz se edifica aparte de los cónclaves afincados en el poder y al margen de los artistas que aseguraron una posición abrazando el modelo oficial de creación y el discurso hegemónico.

El crítico peruano Edgar O’Hara explicita esta situación en su artículo “El poeta y sus cautiverios”, al hacer una radiografía de las redes políticas y la figuración ante el poder al interior de la poesía chilena. Su texto distingue el proceder de Lihn a lo largo de la dictadura, frente a la actitud de otros

³ Cf. Foto histórica del encuentro en el portal digital de la Biblioteca Nacional de Chile. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:639432>

⁴ Cf. “La inventio: puesta en escena” en mi libro: *El arte de la cháchara: la poética de lo abigarrado en las novelas de Enrique Lihn*. En ese capítulo desarrollo la manera en que Lihn construye una poética de lo abigarrado a partir de la teorización y una praxis consciente de los límites de la escritura, la cual ve el acto creativo como un laboratorio o un proceso de teratología: “El protagonista de sus novelas será la retórica hiperbolizada, un habla inflamada y las manipulaciones del verbalismo, que se utilizan para convencer acerca de algo que no existe o se usan para representar como real, algo que es totalmente verbal” (Rojas Pachas, *Arte* 140).

escritores que explotaron las cicatrices dejadas por el régimen, a fin de cobrar con cargos, premios y agregadurías culturales en el extranjero, una vez reinstaurada la democracia. Algo similar a lo que ocurrió décadas atrás con Neruda y su puesto de embajador en Francia, ante las afrentas sufridas a causa de la dictadura de González Videla.

El caso de Raúl Zurita y Diamela Eltit a comienzos de los ochenta serviría de modelo transparente para los iniciados en las artes de adquisición de preseas fiscales. Después de que cada uno se infligiera un daño físico (brahmanes católico-barrocos) a modo de resistencia contra la dictadura de Pinochet, ambos escritores, con el arribo del gobierno democristiano, se apresuraron al cobro efectivo de sus sacrificios extracurriculares: embajadas en Roma y Ciudad de México (O'Hara 45).

Un ejemplo de la actitud desafiante de Lihn ante el poder y su rechazo al acomodo de la imagen autorial que tuvieron algunos escritores durante su exilio, lo vemos en una conferencia titulada "Encuentro de poesía chilena en Rotterdam", texto inédito hasta su publicación en 1997. En el artículo, Lihn llama a Ariel Dorfman de forma burlesca: "el hombre de las sillas vacías" (*Circo* 158). El epíteto refiere con sorna a aquellos que desde la seguridad del exilio escenificaban performances que buscaban sensibilizar al público sobre la situación en Chile. La apropiación del dolor de los desaparecidos y torturados, con tal de ser comunicadores oficiales de aquellas circunstancias. En la nota editorial publicada en el diario *La Tercera*, bajo el título "Ariel Dorfman embajador de sí mismo" podemos enterarnos del origen del apodo.

Una vez en el exilio fue uno de los voceros de la solidaridad con Chile. Y dio prueba de su habilidad discursiva: en un acto en Amsterdam, dejó una fila de sillas vacías. En medio del acto indicó las sillas y dijo: "Ahí está el compañero desaparecido, allá el hombre torturado...". Logró una ovación y repitió la rutina en otros actos. Lihn lo bautizaría "el hombre de las sillas vacías" (Párr. 11).

Lihn en sus ensayos e incluso novelas denuncia cómo desde el exilio se condenaba a los autores que se quedaron en territorio nacional o que tras haber salido del país, por un breve periodo, retornaron. El autor indica: "uno no salía para volver a Chile sin despertar las sospechas" (*Circo* 158). Un sector de la intelectualidad, cómodamente pensaba que la condición de los creadores que sufrieron el insilio podía llegar a ser de alianza o colaboracionismo con la dictadura.

La dura crítica que Lihn hace a Dorfman y a Carlos Droguett en ese texto, además del apodo que esgrime en contra del primero, alude a todo un sector de izquierda que tempranamente satiriza y pone en escena en su libro *Batman en Chile* (1973). En ese relato cuasi profético⁵, escrito en 1972 y publicado en Argentina, meses antes del asesinato de Salvador Allende, Lihn prefigura el decurso que tomarán los posicionamientos políticos de la intelectualidad en Latinoamérica. La inteligencia de Lihn se alimenta de sus experiencias y punto de vista privilegiado de los procesos de cambio cultural marcados por la Guerra Fría. El autor vivió de cerca los inicios de la Revolución Cubana. Llegó a conocer la infraestructura cultural del país y su transformación en un sistema de control y vigilancia. En sus ensayos y entrevistas da cuenta de los procesos de censura en el campo cultural y el correspondiente silencio cómplice de escritores relevantes dentro del concierto internacional. Lihn vivió además muy de cerca el periplo de la Unidad Popular, fue editor en la desaparecida editorial pública *Quimantú* y sufrió el escarnio de sus pares debido a su disidencia ante la política de Fidel Castro. Este divorcio con la izquierda se agudiza a causa del sonado caso de persecución sufrido por Heberto Padilla. En 1983, Lihn le confiesa a Hernán Miranda: “A mí no se me miraba bien porque esos años hubo una revolución cultural al estilo chino o soviético en Cuba. Los intelectuales y amigos cubanos fueron considerados como liberaloides podridos, es decir, aquellos que esperaban de Cuba algo más que su soviétización” (Cit. en Fuenzalida 160-161).

Tal como indica Natália Schmiedecke, era complejo en ese momento ser crítico, pues muchos intelectuales de izquierda, aun cuando estaban en desacuerdo con la forma de actuar del régimen cubano, se pronunciaron a favor de la Revolución. La investigadora señala como motivo: "la necesidad política de defender el socialismo, así como la lucha antiimperialista que libra Cuba y las conquistas sociales alcanzadas por su gobierno" (Schmiedecke 308 traducción mía).

Esta situación coloca al accionar de Lihn en una posición incómoda. Publica en la revista uruguaya *Cuadernos de Marcha* una carta abierta que demanda explicaciones respecto a lo acaecido con Padilla, además edita junto a otros escritores y académicos el libro *La cultura en la vía chilena al socialismo* en 1971. Estos gestos llegaron a sentirse en las cúpulas más dogmáticas del frente como actos de traición a todo el sentir de una época.

Tras su rompimiento con la izquierda e instaurado en Chile el régimen asesino de Augusto Pinochet, Lihn tendrá ocasionales salidas del país a Europa y Estados Unidos, producto de becas e

⁵ Cf. “Batman en Chile o la deformación histriónica de un mito” (2015) y “Batman en Chile de Enrique Lihn: el locus horridus y el espectáculo” (2022). Estas investigaciones de mi autoría demuestran la capacidad de Lihn, para articular una sátira política que desmonta el intervencionismo de la CIA en Latinoamérica, en los años previos a la Operación Condor.

invitaciones a encuentros literarios. Esto lo lleva a enfrentar por casi veinte años un medio dominado por la censura y el terrorismo de estado. Un escenario en que se impone el modelo neoliberal y terapia de shock, espacio idílico para implantar los postulados de Milton Friedman y los *Chicago Boys*. Al respecto, Lihn comunica a sus lectores cómo se verificó su producción artística bajo vigilancia.

Me he quedado en Chile todo este tiempo. Eso significaba no hacer literatura comprometida o de servicio político, que reflejara, copiara o documentara lo que estaba ocurriendo de hecho. Quise hacer, entonces, una trasposición de lo real a lo imaginario, crear una realidad en el lenguaje que tuviera una relación de correspondencia con la realidad; un texto feo, asfixiante, incluso antiartístico, que no se dejara asimilar al rango de las Bellas Letras; visiblemente sometido a la censura, torturado por ella y que la burlara, asumiendo el lenguaje del censor (...) una especie de orgía verbal en la que estuvieran presentes el enmascaramiento, la disfuncionalidad, la brutalidad (Cit. en Díaz 53).

Este complejo panorama permite observar la dicotomía entre la figura del exiliado frente a aquel que padece la vigilancia y persecución en las fronteras nacionales, condición que se ha denominado el insilio. El exiliado es visto como un mártir, sea que su partida haya sido voluntaria o involuntaria. El mero hecho de formar parte de la diáspora otorga a su padecimiento una divisa de legitimidad, mientras que el que sufre la marginación en territorio patrio, queda marcado por una perpetua sospecha y cuestionamiento. Roberto Bolaño en su texto "Unas pocas palabras para Enrique Lihn" denuncia esta situación.

Esa lucidez, en los años setenta, le costará el estigma y el anatema de la izquierda dogmática y neostalinista que incluso llegará a acusarlo de connivencia con el pinochetismo. Esos mismos que entonces no levantaron la voz para defender a Reinaldo Arenas y que hoy se acomodan como putines en la nueva situación, intentaron borrarlo del mapa, deslegitimar una voz que por lo demás siempre se consideró a sí misma como voz bastarda, hija del imperioso azar y de la necesidad, que tiene cara de perro (Bolaño 39).

Las palabras del autor de *Los detectives salvajes*, declarado admirador de Lihn, espejean con un discurso que Bolaño publicó en 2001 y que podemos leer en la revista *Ateneo* de Venezuela. El texto nace a propósito de una conferencia en Viena y profundiza en torno a la situación del exilio

y el acto creativo, remitiendo al acomodo de algunos intelectuales al instalar su figura y obra a partir del relato de persecución, incluso en casos que tal asedio no fue efectivo.

La cantinela, entonada por latinoamericanos y también por escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas insiste en la nostalgia, en el regreso al país natal y a mí eso siempre me ha sonado a mentira. Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria. El político puede y debe sentir nostalgia, es difícil para un político medrar en el extranjero (Bolaño, *Exilio* 43).

Lihn concede en 1983 una entrevista al poeta y periodista Hernán Miranda. En ese texto, titulado “El poeta Enrique Lihn y su tercera posición”, esgrime fuertes comentarios. Debemos considerar que han pasado casi diez años de dictadura, el autor ya no tiene tapujos en afirmar el estalinismo de la izquierda revolucionaria y el acomodo de algunos exiliados, que lo mejor que podrían experimentar es dejar la postura de refugiados políticos para ser abiertamente inmigrantes, libres de toda cantinela moral, por último, se mofa de la fantasía del país imaginario, un mito que sostienen algunos escritores jóvenes que crecieron fuera del país. Esas nuevas voces que se declaran afectadas por la diáspora, son contemporáneos de Bolaño y le escriben desde Rotterdam buscando un consejo para enfrentar el desarraigo. A estos les responde: “uno finalmente, pertenece al país donde ha vivido su infancia y adolescencia” (Cit. en Fuenzalida 161).

Habiendo establecido este recorrido sucinto por los avatares que Lihn vivió en dos décadas de producción, quiero destacar la importancia que tienen para mi análisis los textos de Edgar O’Hara, “El poeta y sus cautiverios” y "Ecos da Revolução Cubana no Chile da Unidade Popular: a “Declaración chilena” e a resposta de Enrique Lihn" de Natália Schmiedecke, pues dentro de la extensa producción investigativa en torno a la obra de Lihn, estos artículos se apartan de la poesía y ponen atención a su pensamiento crítico. Además se refieren a las circunstancias políticas que enmarcan un extenso periodo de su producción.

O’Hara enfoca su texto desde el ámbito de las relaciones culturales atendiendo al carácter poligenérico del autor. Su ensayo oficia como una invitación y también un desafío para los futuros lectores de Lihn, pues es importante entender su voz como propia de un intelectual orgánico y multifacético y no sólo asimilada a la imagen de poeta latinoamericano. El trabajo de Schmiedecke, tiene la particularidad de situar la voz lihneana y sus acciones dentro del campo cultural internacional con una objetividad y valentía que el mercado editorial y el régimen jurídico en Chile

no ha permitido o quizá ha frenado de manera simbólica, al insistir en una figuración de Lihn como poeta de éxito y en lo posible despolitizado.

En un sector del mercado chileno se promueve la idea de Lihn poeta metafísico y se exaltan sus postulados en torno a la poesía situada, el viaje, el desarraigo y los límites de la memoria. Esa categoría autoral sirve para oponerlo a la actual figura estatuaría de la poesía chilena, Raúl Zurita. Por otro lado, hay un sector de la prensa, otrora golpista, que parece interesada en trivializar la memoria del autor y explotar la chismografía biográfica. El texto del periodista Diego Zúñiga, “Lihn: el arte de la palabra” es un claro ejemplo.

La nota redundante en lugares comunes sobre la escritura del autor, parafraseando a Bolaño destaca su pervivencia en nuestras letras y aplaude la lucidez de una escritura llevada al límite, incluso de cara a la muerte. Ante todo, el artículo es una sinopsis de las ofertas editoriales que ese año, el mercado chileno ha dedicado a la poética de Lihn. El texto, escrito a propósito de los treinta años de su deceso, alude en su título a la novela que el autor publicó en España en 1980, sin embargo, el artículo nada tiene que ver con esa gran obra dedicada a desmitificar la figura del escritor, las cárceles del lenguaje, el dictador y el *locus horridus*. Únicamente se centra en el episodio del deceso del poeta explotando la anécdota de un escritor que redacta su *Diario de muerte*, mientras padece un cáncer terminal. La agonía fuerza a la pareja del poeta a atarle un lápiz a la mano, para que pueda con sus último aliento colocar un verso sobre el papel. El texto se suma a una lista de escritos carentes de reflexión crítica dedicados a la escritura lihneana, palabra enfocada en la mitificación y el morbo.

Otro ejemplo es la web de la fundación encabezada por la hija del poeta y su sobrino Cristian Warken. En la página señalan que no quieren convertir a Lihn en una “animita de éxito”. La frase juega con un conocido verso del autor, sin embargo, la entidad, muy a tono con las prácticas establecidas en el mercado literario chileno por la Fundación Neruda, parece empeñada en un culto a la imagen de la junta directiva, dedicada a los brindis de honor, a la venta de souvenirs y a generar turismo acorde al slogan “Chile país de poetas”.

En este sentido, podemos encontrar sutiles, aunque decisivos gestos, como las reediciones de los poemarios *Paseo Ahumada* y *La aparición de la virgen*, en ediciones facsimilares a cargo de Matías Rivas y la Universidad Diego Portales. Estas publicaciones eliminan fotografías e ilustraciones y también escamotean el diseño de obras cercanas al fanzine y al panfleto. Lihn con estos poemarios buscaba desafiar la gramática del libro y la difusión del arte en un momento de emergencia. Se

trata de dos libros altamente políticos del autor. Estos textos dialogan con todo el periodo que abarca mi investigación e interpelan la situación del insilio, sin embargo, estas reediciones han traicionado la factura y diseño artístico pensado por Lihn y su visión capaz de imbricar poesía e imagen.

Con el quiebre constitucional, el desarraigo del autor se agudiza y frente al llamado apagón cultural, inicia la publicación de una seguidilla de textos en poesía, ensayo y narrativa que dan cuenta que había abrazado una intelectualidad autorreflexiva y un ejercicio metatextual que lo lleva a emparentarse con un estilo de escritura a la manera de Roland Barthes. Prototipo de intelectualidad que reconoce muy necesaria en un diálogo con Carlos Germán Belli: “No hemos creado un género que convenga a esa situación: una metaliteratura o una teoría de la literatura como género literario; tal es un logro, otra vez, de los franceses, encarnado en la figura de Roland Barthes” (Cit. en Fuenzalida 153).

Lihn no deja de producir y en muchos casos publica de forma autogestionada, en una especie de economía de guerra de guerrillas. Los nuevos formatos y soportes como el cómic y el video arte lo llevan a interrogarse sobre la relación de los textos con el lector⁶. Lihn quizá ya no cuenta con la atención de los medios nacionales, pero es un periodo fructífero, de eso da cuenta O’Hara al revelar como en un lapso de año y medio, produce dos libros decisivos y disímiles, uno en poesía y otro, un libro objeto cortaziano por su ensamblaje fragmentario. *Derechos de autor* (1981) es una obra temáticamente dedicada a la autorreflexión de su propia obra y a los límites del control que un escritor tiene sobre su producción y las lecturas que se hacen de sus textos.

Optó, valientemente, por una militancia personal contra el régimen y sus delfines del arte, aunque también mantuvo las distancias del caso ante los escritores de fuera, que a veces solían señalar con acritud a aquellos que no habían seguido el camino de Alemania, Holanda o Canadá. Lihn, por lo visto, se dedicó a la espera de lo que ocurriría, sin callarse nada pero sin hacer las señas correspondientes de un reclamo pagadero en un futuro (que no se veía próximo y menos todavía en el año 75, año crucial). Esa militancia personal se expresa en dos libros: *A partir de Manhattan* (1979), con su logo explícito del cincuentenario en la contraportada: "En el año de la mutualidad del Yo"; y *Derechos de autor* (1981) (O’Hara 48).

⁶ Cf. “Enrique Lihn y su narrativa situada en los límites del horror y la Cháchara”. Artículo de mi autoría publicado en la *Revista Laboratorio* de la UDP, el cual profundiza en torno a las estrategias de difusión que tuvo el chileno dentro del insilio así como la importancia de Gerardo de Pompier en calidad de máscara lingüística.

En definitiva, “El poeta y sus cautiverios” y el artículo de Natália Schmiedecke sobre las divisiones dentro de la intelectualidad de izquierda, a partir del caso Heberto Padilla, son fuentes valiosas para mi investigación, ya que sirven para caracterizar el primer periodo que abarca mi corpus y permiten entender a cabalidad el cambio experimentado en el *ethos* autorial de Lihn.

En cuanto a lo que se refiere a su pensamiento crítico expresado en ensayos, hay dos artículos interesantes publicados en la década recién pasada. Estos abordan la relación Lihn pensador y crítico de literatura. Ambos profundizan en el acercamiento que tuvo con el estructuralismo, su mirada del arte y la función del lenguaje poético en oposición a la figura del crítico único, afincado en las páginas de *El Mercurio*. Me refiero a José Miguel Ibáñez Langlois, mejor conocido como el Cura Valente, paradójicamente primo de Enrique Lihn.

Estos artículos son “Enrique Lihn e Ignacio Valente: el devenir de la crítica literaria en el periodo de la transición y la figura del interruptor” publicado el 2010 en *Analecta* por Guido Arroyo y el artículo “Crítica de la crítica no crítica. Lectura política de la defensa del estructuralismo de Enrique Lihn” de Alejandro Fielbaum, publicado en *Derecho y Humanidades* en 2015.

El texto de Fielbaum es un análisis complejo sobre la forma de hacer crítica y ensayo en dictadura. El artículo desmiente algunos estereotipos esgrimidos por la izquierda, por ejemplo que en el ala intelectual vinculada al régimen de Augusto Pinochet, no hubo libros, artículos y ensayos teóricos o reflexivos, especialmente sobre marxismo. El texto proporciona claros ejemplos de que existió una crítica fuerte de la derecha y que una figura predominante y decidora para muchas carreras literarias fue el Cura Valente, aun cuando su estilo impresionista pueda ser cuestionado.

En un segundo momento, Fielbaum entrega una profunda reflexión sobre la oposición entre Lihn y el cura en el periodo en que se enmarcan los textos de mi corpus. Además atiende al debate en torno al estructuralismo. El artículo es de los pocos trabajos que mencionan el opúsculo ensayístico que Lihn autoeditó para arremeter en contra de la crítica oficial de la época, me refiero a *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois* de 1983. El gran problema del texto es que no profundiza en el estudio de la voz autorial de Lihn y tampoco analiza a fondo el ensayo que le sirve de base, al parecer tal como indica O’Hara hay un miedo a penetrar en el pensamiento lihneano por su enrevesamiento, barroquismo y en definitiva abigarramiento. Fielbaum acusa falta de tiempo y espacio para dedicarse de lleno a analizar dicho material, sin embargo, lo mismo suele ocurrir con todos los ensayos de Lihn, incluso los más breves. La tendencia es destacar la lucidez del autor, parafrasearlo, pero nada se dice sobre cómo edifica su pensamiento, qué recursos pragmáticos pone

en juego, qué recurrencias de estilo hay en su ensayística y cómo esta se vincula al resto de su poética.

El trabajo de Guido Arroyo entrega una periodización interesante sobre los textos críticos de Lihn y coincide en algunos puntos con la investigadora Ana María Risco, en cuanto a la forma en que Lihn se ubica primero en la generación del 50 y luego es influido por una base teórica marcada por el Centro de Estudios Humanísticos. El texto destaca el espíritu crítico del autor y su oposición al campo cultural que le toco enfrentar, sin embargo, debido a su brevedad se centra mayormente en la voz de Valente y se aparta de la ensayística de Lihn, para enfocarse en la transición que ha sufrido la crítica en el país, desde la ejercida de manera plenipotenciaria por una voz única sin oposición, primero por Alone y luego por José Miguel Ibáñez Langlois, para devenir en una despolitización del campo cultural, producto de la concertación de partidos y la academia universitaria como único medio de legitimación.

Es una mirada general, no por eso menos interesante del proceso, sin embargo, la mención a Lihn es circunstancial, pues como ya indiqué, está supeditada a la figura de Ibáñez Langlois, el trabajo además no abandona el tono anecdótico en lo que atañe a la disputa entre Lihn y Valente (primos), tampoco profundiza en el análisis de textos críticos del autor, se afianza en las entrevistas y citas de Lihn en sus conversaciones con Pedro Lastra u otros críticos como Marcelo Coddou, en lugar de ir al fondo de los textos para comprender cómo se estructura el razonamiento lihneano.

Es claro, que dentro de la extensa bibliografía dedicada a la obra del autor, hay muy poco o casi nada sobre el grueso de su producción fuera de la poesía. Libros como *Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn* compilado por Francisca Nogueroles u *Horroroso Chile. Ensayo sobre las tensiones políticas en la obra de Enrique Lihn* publicado por Alquimia y editado por Guido Arroyo, dan muestra de esta tendencia. Más de la mitad de los ensayos de estos libros están dedicados a la poesía de Lihn y cuando se enfocan en la veta poligenérica o intermedial lo hacen hablando en términos generales del catálogo o autocatálogo del autor, pero sin revisar en profundidad sus cuentos, sus novelas, sus textos de arte o sus happenings en video. La excepción a esas miradas son los libros de Ana María Risco y Valeria de los Ríos. *Crítica situada: La escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales* (2005) se enfoca en la vinculación de Lihn con escuelas pictóricas y movimientos de arte a partir de su ensayística, un trabajo que hace honor al Lihn museólogo y crítico de arte. *Fantasmas Artificiales. Cine y Fotografía en la obra de Enrique Lihn* (2015) se centra en el signo visual y los nodos de su poesía frente al video arte y la fotografía. El

texto ahonda en la idea de lo fantasmático y la lectura que Lihn hace del concepto *imago*, aplicado al arte, la mala política y los simulacros. Estos trabajos rompen los cercos que pesan sobre la bibliografía del autor y son una inspiración para mi mirada, la cual se enfoca en la prosa lihneana. Finalmente, no quiero cerrar este apartado sin destacar la importancia que tienen los artículos sobre Lihn realizados por Adriana Valdés, Matías Ayala, Oscar Sarmiento, Juan Zapata Gacitúa, Rodrigo Cánovas y Carmen Foxley. Los libros de estos autores, sus ensayos y tesis son material invaluable para entender temas cercanos a mi investigación, como la autofecundación que tiene la obra de Lihn, su universo textual, la autorreflexividad, el manierismo, el desarraigo, la alienación, sus estrategias escriturales y la intertextualidad refleja, sin embargo, esos trabajos tienen como objeto de estudio prioritario la poesía del autor y en menor medida su prosa de ficción o la figura de Pompier, de modo que las reflexiones que hacen, si bien pueden ser atingentes a mi problematización, servirán como apoyo accesorio, ya que no atienden de modo directo al ensayo lihneano y cuando se refieren al pensamiento crítico o político del autor, no analizan a fondo estos enunciados y discursos, al menos no del mismo modo en que profundizan sobre sus versos. Lo innovador de mi investigación y su aporte al análisis de la obra de Lihn está en el estudio de su voz autoral como ensayista, revisar su discurso crítico en un conjunto de piezas, valorando la estructura, forma y contenido de los textos, a fin de determinar cómo esboza *in situ* su mirada sobre el arte, la sociedad, la política nacional e internacional, el poder y la producción creativa en medio de un estado de emergencia y represión.

2. POMPIER COMO MÁSCARA: LA VOZ DEL SUJETO INCÓMODO EN INSILIO.

Don Gerardo de Pompier es un personaje que nace en las páginas de la desaparecida revista *Cormorán* en el año 1969, gracias al ingenio de Germán Marín y Enrique Lihn⁷.

En principio, Pompier fue un personaje apócrifo, una caricatura que acompañaba artículos y poemas: “Como a veces nos quedaban huecos, los llenábamos con monitos; uno de esos fue Pompier, el que después pasó a firmar artículos” (Cit. en Fuenzalida 142).

⁷ En el texto “Nacimiento, desarrollo e implicaciones de don Gerardo de Pompier, el resumidero”, publicado en la revista *Eco* de Bogotá, número 202 del año 1978, Lihn entrega en extenso todos los detalles de la gestación del personaje, las atribuciones de su nombre y su decurso en el papel y las tablas o como bien dice el autor respecto a su creación: “En el día de los inocentes, decidí pasar de las meras palabras escritas al discurso manuscrito y, desde el escenario, como un fantasma, de carne y hueso” (*Circo*, 564).

La humorada comenzará a cobrar importancia y el nombre Pompier empezará a encabezar textos propios. El personaje fue utilizado para destilar odiosidad dentro del medio poético nacional. En diálogo con Sergio Marras, Lihn declara:

Era una especie de personaje resumidero en ese momento. A través de él nos criticábamos nosotros mismos. Era una especie de hiperescritor fallido, era la irrealidad de la literatura, la prosopopeya de los discursos oficiales (...) lo obsoleto que se mantiene dominante y vigente. Además nos servía para lanzarnos cuchufletas unos a otros (Cit. en Fuenzalida 142)

Su función era satirizar a los intelectuales afrancesados y evidenciar el clasismo dominante en el país, además de poner en tensión la literatura como gesto anacrónico: el arte cual mecanismo de aspiración social. Pompier delata el bastardaje cultural predominante en Latinoamérica y sobre todo en Chile: “De ahí que se impusiera ligar nombre y apellido con la preposición posesiva de, empleada como un signo de un ennoblecimiento espurio” (*Circo* 553).

La parodia también remite a aquellos creadores que adhieren a modas y teorías literarias prestigiadas en el primer mundo. Cultores de la poesía y pintura que operan sin mayor reflexión y que asumen registros y discursos como quien porta un disfraz.

En 1975, Lihn toma control del personaje y comienza a dotarlo de una trayectoria independiente de las correrías que tuviese en las páginas de la revista *Cormorán*. En la práctica, el autor quiere difuminar la frontera entre realidad y ficción, por lo cual, entrecruza la trayectoria de Pompier con artistas reales como André Breton. En cuanto al apellido Pompier, si bien significa bombero en francés, alude por sonoridad a la idea de pompa y nos lleva a pensar en algo recargado y de maneras afectadas, el escritor con sombrero de copa, monóculo, ensortijados bigotes y bastón: “Un kitsch-lapsus verbal que delatara, sin ambages, en galicursi, el galicismo mental hispanoamericano” (*Circo* 553). Lihn como conocedor de las bellas artes, pintor y museólogo, alude con el personaje al *Art Pompier*⁸ decimonónico.

La extravagante figura y el habla del personaje implica una mofa a los resabios dejados por las vanguardias, el canto mesiánico y el uniforme que legitima como poeta. Pompier luce como un trasnochado imitador de Vicente Huidobro o un cronista de fines del siglo XIX, una especie de Rubén Darío perdido en las calles parisinas.

⁸ Para profundizar en las dimensiones del personaje, confróntese mi texto: “Gerardo de Pompier: máscara lingüística de Enrique Lihn” publicado en la revista *Vallejo and Company* <https://www.vallejoandcompany.com/gerardo-de-pompier-mascara-linguistica-de-enrique-lihn/> o el capítulo “Gerardo de Pompier y las coordenadas de escritura en Lihn” en mi libro *El arte de la cháchara*.

Los textos que Pompier firmó en *Cormorán* provocaron dudas en el pequeño ambiente cultural chileno. Los lectores, algunos de ellos poetas del medio local, se preguntaban por la identidad del enmascarado y buscaban a quién atribuir la responsabilidad de sus encendidos comentarios. Gracias a esas tempranas polémicas, Lihn descubre un potencial humorístico y desacralizador. La capacidad que esta figura tiene como máscara que deforma la responsabilidad que existe frente a lo enunciado: “De un sujeto llamado o rotulado así podía esperarse cualquier acción verbal siempre que cumpliera con los requisitos de la vanidad literaturesca, de un retoricismo obsoleto, de la falsa coherencia” (*Circo* 554).

Como bien señala Lihn, Pompier es un dispositivo de autocrítica, una forma de mirarse como artista y juzgar la escena. También fue un modo de incordiar e insultar a la oficialidad intelectual. El artefacto responde a un estereotipo claro, los exabruptos del artista moderno y de vanguardia y pone sobre la mesa, la delgada línea que existe entre el creador y el exaltado fanático. En calidad de caricatura, Pompier nos lleva a pensar en episodios como Darío disfrazado de Simón Bolívar, Apollinaire yendo al campo de batalla, Breton como dictador del surrealismo, presto a expulsar a miembros de la cofradía en que devino el gremio de creadores, los futuristas y el fascismo, Ezra Pound coqueteando con las ideas del nacional socialismo y en otros medios artísticos, los músicos punk en Londres, durante los 70, usando esvásticas y emblemas ofensivos para sacudir la sensibilidad de la opinión pública. Lihn y Marín, pretendían recordar a sus destinatarios, las vías que conectan el arte con el horror y la brutalidad. Lihn agrega en torno al personaje:

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

Gerardo de Pompier es una figura que la crítica ha tratado de modo marginal, si bien hay trabajos importantes como “Lihn (y) Pompier: la performatividad de una escritura abismada” de Riva Quiroga y “Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn” de Matías Ayala, lo que predomina en la academia chilena son menciones al paso en tesis, artículos e investigaciones. El personaje no ha sido revisado en profundidad, y menos vinculado a la poesía del autor, a su prosa de ficción y a su

pensamiento crítico. Pompier suele ser tratado como una pieza más de la intermedialidad de su creador.

Es importante caracterizar quién o qué es Pompier, pues Lihn señala que existe un discurso Pompier, una forma de habla que tiene este personaje y que es asumible.

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

Con el correr de los años, el personaje expandirá su campo de acción. Atrás quedan los primeros pasos por las páginas de la revista *Cormorán*, y aquello que fuese la descripción de un dandy afrancesado, una viñeta cómica y algunos textos polémicos, comenzará a tener corporeidad, presencia, voz narrativa, decir poético y figuración en múltiples soportes.

En verdad creo que estoy haciendo, sin habérmelo propuesto muy programáticamente, una especie de ciclo de textos, que se continúan y complementan unos a otros **o se eslabonan en el mismo engranaje**. Algunos de ellos ya dejan de ser novelas o poesías para convertirse en lo que has podido ver en el álbum *Lihn y Pompier*, especie de libreto, como lo llamó un amigo, para una representación, mi interpretación de Pompier en un escenario. Es el personaje-narrador o el narrador de *La orquesta de cristal* convertido en personaje escénico, diciendo un discurso que, al mismo tiempo, es una parodia del poema, de la poesía. (Cit. en Coddou 149 destacados míos).

Dicha acción de arte, “Lihn & Pompier”, fue realizada el día de los inocentes de 1978. El discurso del personaje se traduce en un libro homónimo, trabajado visualmente por Eugenio Dittborn. La aparición de Pompier sobre las tablas lo lleva a leer poemas del otro (Lihn), de modo que autor y máscara se metamorfosean. Esta relación se verifica hasta el fallecimiento del alter ego, el cual Lihn escenifica en un texto de 1983, titulado: “La muerte de Gerardo de Pompier”.

Señoras y señores: Cumplo con el penoso deber y la honrosa obligación de despedir en nombre de los míos, los restos inmortales de Don Gerardo de Pompier -nuestro pontífice-conocido popularmente en el mundo profano de las Letras y de las Artes como el Autor Desconocido. Desconocido ¿para quién? os pregunto; cierto de que una respuesta positiva

sería pura y simplemente la negación de la verdad. Ese hombre que pocas veces escribió unas líneas en su *horror vacui* a la nadería de la personalidad literaturesca, pasa a mejor o peor vida (Párr. 1).

Durante la dictadura y en un contexto de producción signado por la violencia, la desaparición y el silenciamiento, el personaje amplía su radio de acción. El carácter paródico, diseñado para remitir a un estereotipo universal: el artista *naif*, tomará otros ribetes en un periodo de discursividades en pugna. El régimen militar fuerza a la escena cultural a reflexionar sobre la importancia de la palabra comprometida, el rol político del escritor y las relaciones de la intelectualidad con el poder.

En el marco de lo que entendemos por insilio, Gerardo de Pompier se torna un artefacto que Lihn utiliza como máscara discursiva, una entidad que le permite desplegar recursos retóricos estereotipados, a partir de un modelo exagerado del siglo XIX, pero adaptado para funcionar dentro del horror del gobierno militar, listo para intervenir un campo cultural y político configurado por retóricas exaltadas.

Roberto Merino, en el prólogo a la reedición de *Batman en Chile*, alude a la década del 70, marco de producción de los ensayos que configuran mi corpus y nos indica: “El mundo circundante, en la época de la Unidad Popular, parecía en su momento saturado de acciones, pero en mayor medida de palabras” (Cit. en Lihn, *Batman* 8).

En aquel entorno configurado por ideas inflamadas, Pompier cumple una triple función, primero sirve como un elemento que pone en duda la responsabilidad del firmante, pues al igual que el bufón, Lihn al asumir el habla de Pompier se permite decir y contradecirse encubriendo su voz autorial tras una performance. El bufón⁹ en su acto puede imitar y desacralizar al rey.

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

⁹ Cf. el capítulo “Lo abigarrado durante el periodo medieval y el renacimiento” de mi libro *El arte de la cháchara*, pues allí desarrollo la noción de abigarramiento y el loco abigarrado como componentes literarios y retóricos que forman parte de la poética del autor. Estas nociones servirán para dar forma a sus estrategias textuales, el uso de la hiperretórica y la construcción de Gerardo de Pompier como una entidad que acompaña la legitimidad de sus enunciados.

En segunda instancia, Pompier le permite desmitificar la noción unívoca de autoría. El alter ego tensiona la idea de un yo definido. Estamos ante un otro planificado de manera consciente y que rompe con la mismidad. El artefacto Pompier sirve como fragmentación de la personalidad y es la manera en que Lihn pone en tela de juicio el concepto de identidad, comulgando con la noción de *Je est un autre* de Arthur Rimbaud: “un personaje formado a partir de lenguaje: hecho de su nombre. Equilibrio por otra parte, de fuerzas que se anulan entre sí, ellas generan una especie de vacío: el de la máscara sin el enmascarado” (Lihn, *Arte* 572).

Entre los años 1973 y 1974, Enrique Lihn junto al poeta Ronald Kay realizan un seminario¹⁰ en torno a Rimbaud y traducen parte de *Las Iluminaciones*. Por esos años Lihn se encuentra además trabajando en su novela *La orquesta de cristal* (1977), en la que Pompier es narrador y protagonista. A partir de esta confluencia se puede extender un nexo entre Rimbaud y sus ideas, frente al alter ego de Lihn. En *La orquesta de cristal*, la trama es una alegoría del *horror vacui*. En lugar de hechos o anécdotas, lo que predomina son discursividades que se arremolinan en torno a un objeto inexistente: crónicas, investigaciones, declaratorias de fundaciones y prensa extienden su palabrería respecto a una pieza musical nunca escuchada y una orquestina de instrumentos jamás vista, pues es de cristal (transparente) y al siquiera intentar emitir una nota, los instrumentos se autodestruyen. Pompier es una prolongación de esa realidad fantasmática, es un yo escritor sin obra propia, el autor desconocido lo llama Lihn. Pompier no escribe sino que es escrito por otros y su residencia se consigna en el fondo “Los transparentes” (*Circo* 596).

Todo en esta figura diseñada por Lihn es vacuidad. Se trata de una identidad capaz de ser llenada con todas las discursividades que puedan servir para prestigiarse.

Pompier ostenta la calidad de sujeto que asume sin problema cualquier ideología y se acomoda al poder relegando su propia voz, a fin de abrazar una identidad colectiva y despersonalizada. Es un disfraz y máscara que se acomoda a todas las ideologías, por tanto, el “yo es otro” dentro del proyecto vital de Pompier es finalmente una declaración de que la primera persona y la voluntad a la que remite, es una unidad hueca que puede ser suplantada por un habla de la sociosis: un cúmulo abigarrado de voces de todos los tiempos, retóricas y discursos que se asumen automáticamente y se desplazan por la sociedad (Rojas Pachas, *Arte* 288-289).

¹⁰ Ficha bibliográfica del contenido del seminario y sus participantes: <https://archivoronaldkay.org/archivo/seminario-rimbaud-1973-74/>

Gracias a su personaje, Lihn revela el vacío en el discurso de la dictadura y las formas con que se maquilla el horror, a través de simulacros y mediante la ayuda de agentes, periodistas, críticos literarios y artistas que asumen con sumisión una identidad creativa, capaz de producir formas de arte al servicio del poder.

El alter ego para Lihn es una forma de identidad que renuncia al yo, pero en un sentido contrario al acto rimbaudiano. La dimisión no como una forma de desacato que evidencia las grietas del sistema, sino como un espacio para abrazar y adherir a todos los discursos de legitimación. El yo al servicio de las retóricas del poder, libre para asociarse a cuanta forma prestigiada encuentre.

Del vínculo Pompier/Rimbaud, Lihn señala: “reverso -eco invertido, de las postrimerías- del poeta niño genial, su contrafigura” (*Circo* 557). Lihn además liga la renuncia al yo de Rimbaud con la idea de autoría y expone el desacato frente a toda una época. El gesto de rechazo ante una identidad prestigiada implica encarnar el discurso hegemónico y destruirlo desde su interior. Comprender su fragilidad no mediante la simple imitación, sino asumiéndolo:

«Rimbaud había desarticulado –imitándolo originalmente, más allá de la parodia en las “Iluminaciones- el discurso dominante de su época, atacando pues, desde adentro, sus puntos de articulación y de fragilización. (...) El antiromanticismo de Rimbaud había empezado por la ignorancia empecinada del yo: hay algunos egoístas que se creen autores». (Lihn, *Arte* 346).

En cuanto al vínculo de estas ideas con su poesía, en el libro *La musiquilla de las pobres esferas* (1968), encontramos un poema que lleva por título el nombre del joven prodigio. El texto muestra la renuncia de Rimbaud al yo y a la poesía. Lo que arroja de manera simbólica es un sombrero.

Poesía culpable quizás de lo que existe / Cuánta palabra en cada cosa / qué exceso de retórica hasta en la última hormiga (...)

Pero en definitiva él botó esta basura / su sombrero feroz en el bosque (*Musiquilla* 70-71).

Lo desechado forma parte del detritus cultural. Un ropaje que implica la adhesión a una clase, a una forma de pensar, la intelectualidad, la poesía, emblemas de una retórica anquilosada. El sombrero de copa por ejemplo, las señas que identifican a Pompier: su vestimenta y parte de su discursividad escénica. Si pensamos en términos del *ethos* discursivo, estos elementos forman parte

de la corporeidad de una voz. Se resalta de este modo la antítesis que ambas figuras representan. Son formas diversas de entender la renuncia a la mismidad.

Podemos en este punto, calificar a Pompier como un puente entre las ideas filosóficas, la teoría estructuralista, la poesía y el pensamiento crítico del autor. No debiera extrañarnos esta afición de Lihn por establecer dialogismo con la propia obra y cruzar referentes. El autor mixtura soportes, formatos y textos, pues ante todo es una voz que se definió tempranamente como poligenérica.

El espacio literario propio no abunda en novedades; es rico en el retorno siempre distinto de lo mismo. El registro gráfico de la palabra es la materialización de un fantasma que tomó previamente la forma ya repetida de la escritura. Practico la intertextualidad refleja como género (Cit. en Lastra 142).

Quiero cerrar este punto sobre el heterónimo y la fragmentación de la identidad, refiriéndome al alter ego cómo figura que emana del genio de un autor, que ha sido representado en los medios principalmente como poeta. Es pertinente hacer un paralelo con el rol que juega Juan de Mairena dentro de la bibliografía de Antonio Machado. El destacadísimo poeta español también conocía de sobra el poder de los heterónimos y cómo estos permiten expandir su voz a otros géneros literarios, a fin de elaborar pensamiento crítico.

Ainara Granados en su tesis *Juan de Mairena: la filosofía del apócrifo y el acceso a la otredad* nos comunica cómo Machado unifica tempranas inquietudes poéticas, su visión de mundo, ideas políticas y otras expresiones de su sensibilidad a través de la prosa de Mairena.

Machado pensaba prosa y poesía como disciplinas complementarias, pero no por ello las consideraba como actividades excluyentes la una de la otra. (...) La obra apócrifa es fruto de una exhaustiva actividad filosófica por parte del poeta, y es a través de los heterónimos machadianos, estudiados junto a su rica obra poética, que podemos reconstruir el pensamiento del poeta (Granados 5)

Existen algunas coincidencias entre Pompier y Mairena. A grandes rasgos, estamos ante figuras creadas por reconocidos poetas. Estas les permiten expresarse fuera del cerco editorial con que sus voces fueron históricamente representadas. El decir de sus heterónimos está vinculado a su poesía, pero se manifiesta en otros soportes y registros. En el caso de Lihn en prosa de no ficción,

performances, video arte y en sus novelas. En el caso de Juan Mairena, como antólogo de su maestro Abel Martín (otro heterónimo de Machado) y en ensayos de corte filosófico.

No podemos ignorar que ambos personajes son decimonónicos y sus trayectorias tienen inscrito su deceso. Estas voces además son configuradas a partir de ciertos estereotipos culturales, por ejemplo el uso del “de” en sus nombres: De Pompier y De Mairena. Pero quizá lo más importante es la necesidad de asociar estas figuras a la retórica. Mairena es profesor de gimnasia y de vocación maestro de retórica, mientras que Pompier es un diletante, maestro de la retórica y practicante de la gimnasia lingüística. El personaje citando a Saussure y Hjelmslev dice en un ensayo contenido en la novela *El Arte de la Palabra*:

Los sonidos propiamente dichos no pertenecen al lenguaje. En cambio en la poesía se descorre un poco el velo y nos hacemos cada vez más sensibles a esa gimnasia vocal (...) La Danza de la Boca, esto es, El Arte de la Palabra menos la escritura o la escritura del sonido (Lihn, *Arte* 230).

Un factor decisor es la relación de los heterónimos con la figuración de autor que los dos poetas tienen en sus respectivos medios y épocas. Antonio Fernández Ferrer señala en la Introducción de *Juan de Mairena I*: "Hay quien la considera obra menor, al no responder a la hechura actual de modalidades literarias de aspecto familiar y consagrado" (Fernández 11). Mientras que Lihn, autorreflexivo respecto a lo accesorio de esta porción de su bibliografía, señala a la luz de la opinión que guarda la crítica y el mercado:

La prosa mía que me importa, llegó a un impasse, porque no hice una cosa solicitada, requerida. En Chile la negaron de una plumada y dijeron que era un asco (...) No se puede ofrecer un producto que los editores no están interesados en recoger. Yo no tengo editores en Chile y afuera lo que interesa es mi poesía (Cit. en Foxley 4).

El uso de los heterónimos y su decir, sirve a estos creadores para interrogar su conflictivo contexto y hablar con relativa libertad. En el caso de Lihn muchas de sus opiniones sobre arte son reputadas en el medio por ser un poeta mayor, sin embargo, al tratar temas que escapan a la órbita usual de lo que debate un artista, política y contingencia por ejemplo, su voz no es considerada legítima.

Existe un prejuicio sobre la relevancia que un interlocutor puede tener en materias que escapan a su esfera de acción. Tal como indica Amossy, hay una tensión y negociación fluctuante entre la

proyección que hace el autor y las representaciones que existen sobre su voz, las cuales habitan el medio cultural: "las imágenes que el escritor proyecta en su discurso (y en sus conductas) para posicionarse, no pueden dissociarse de las imágenes de autor que le otorgan una posición en un estado determinado del campo" (Amossy 72). El heterónimo les permite hablar excéntricamente, lejos de la mirada que pesa sobre ellos e instaurar otras formas de discursividad ajenas a las concepciones de mundo de sus lectores y exégetas.

Finalmente, Pompier es el vehículo que le permite a Lihn evidenciar la artificialidad de los discursos y estilos de época, los prestigiados -ismos, los grandes relatos, las bases de los partidos y sus proclamas, así como las formas de cortesía. El alter ego desnuda la retórica del político, del artista, del líder de opinión, del pastor y el cacique, pues todas son formas de discursividad adoptadas, trajes que el locutor ocupa con maneras que se van superponiendo como prendas sobre un cuerpo desnudo: "En cuanto máscara y/o narrador personaje de su propio discurso que, por encima de él, debía significar, quizá, **las enfermedades de la palabra, encarnadas** por el mismo Pompier" (*Circo* 558 destacados míos).

En calidad de artefacto, el alter ego materializa la discursividad hueca y el *horror vacui*, pues está dispuesto a asumir todas las alianzas. Es la figura que se acomoda frente al destinatario masivo, irreflexivo y bombardeado por múltiples soportes y discursividades. Como *summum* de la voz que adoctrina, Pompier comunica aquello que sea ansía escuchar o nos han programado a creer.

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

El heterónimo es parte sustancial de la puesta en escena de una discursividad y corporalidad, que Maingueneau señala como presupuesto para configurar un mundo representado en el enunciado: "El destinatario se incorpora a un mundo asociado con un cierto imaginario del cuerpo, y ese mundo está configurado por una enunciación que es obtenida a partir de ese cuerpo" (*Problèmes* 62).

Siguiendo las ideas del lingüista francés, debemos agregar que Pompier es un resultado del proceso de comunicación comprendido por el texto, pues a la par que sostiene el enunciado, su voz se verifica como producto discursivo. En definitiva, el habla de Lihn y el habla de Pompier dan forma

a los textos y a la vez se concretan y realizan al configurar aquellos materiales que hoy podemos leer y actualizar como parte de una producción integral y poligenérica.

3. IMAGEN DE AUTOR Y *ETHOS*.

En mi tesis analizo los ensayos líneanos priorizando la noción de autor, problemática ampliamente estudiada por la narratología, la estética, la filosofía del lenguaje y el análisis del discurso. Cada una de estas disciplinas ha abordado el concepto desde su particular enfoque.

Para comprender la instancia que conocemos como autor, considero básico remitir primero al debate iniciado por Roland Barthes y Michel Foucault en sus conferencias “La muerte del autor” (1968) y “¿Qué es un autor?” (1969). En esos artículos encontramos planteamientos que separan la noción de autor, de la consciencia asociada a una entidad histórica, además se afirma que estamos ante una figura moderna, propia del hombre del siglo XVIII, un fenómeno que es un constructo social ligado a la atribución y proyección de los textos. Foucault nos dice:

Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede ser sustituido por un pronombre, etc.); ejerce un cierto papel respecto de los discursos: asegura una función clasificadora; un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros (Foucault 338).

Por su parte, Roland Barthes agrega:

El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la persona humana (...) la crítica aún consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre (...) como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la acción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus “confidencias” (Barthes 66).

Estas conceptualizaciones abrieron camino a una discusión que sigue evolucionando al interior de la academia y que podemos anexar a nuevas interrogantes respecto a la interpretación de los textos, los derechos asociados a una obra y las posibilidades de actualización de un discurso. Es iluso afirmar que estamos ante un tema resuelto, sin embargo, es dable indicar que la función, imagen y representación asociada a una autorialidad, no puede ni debe reducirse a la entidad de carne y hueso o en palabras de Mijaíl Bajtín al “acontecer ético y social de la vida” (18).

La noción de autor no responde tan sólo a la subjetividad asociada al nombre de quien firma el texto. La problemática es compleja y nos remite a una construcción discursiva y a una multiplicidad de relaciones, que con el avance de las tecnologías de la comunicación, internet por ejemplo, se ha ido diversificando, al punto de llevarnos a cuestionar el origen y formación de la entidad autorial como garante que puede legitimar un enunciado. En ese sentido, Maingueneau nos indica:

Hoy en día nos encontramos en una fase de transición entre el régimen tradicional de dominación del impreso y un régimen digital en perpetua transformación. Resulta bastante difícil determinar si internet va a crear o no su propio espacio de formas de acceso al estatuto de autor-autoritas (*Imagen 65*).

Haciendo eco de estos postulados, mi marco teórico se edifica a partir de los trabajos de Dominique Maingueneau y Ruth Amossy, relativos a la noción de *autor-autoritas*, imagen de autor y *ethos*, pues estos investigadores han ampliado profundamente el debate, al punto de establecer que en literatura, enunciar implica configurar un mundo de ficción y a la vez edificar una escena discursiva que es condición y producto de dicho discurso. Esto también aplica para el ensayo literario y los textos de no ficción, pues a la par que se configura el mundo representado, o sea un imaginario de la realidad que el texto discute o tematiza, hay una escenificación discursiva que es tanto resultado del ensayo como sostén de su enunciación.

Para Maingueneau una cuestión crucial en este debate es confrontar la separación tácita y radical entre texto y contexto. Esa oposición casi sagrada nos ha llevado del textualismo al sociologismo y ha dividido lo extratextual de lo textual, la historia literaria versus lo inmanente de la obra.

Maingueneau en “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso” grafica el alcance de esta discusión con un simple problema, la teoría suele distinguir entre autor real y autor implícito, sin embargo, si sostenemos que la imagen de autor está únicamente encerrada en el espacio del texto y a dicha fórmula confrontamos al autor como entidad que firma, distinta del sujeto de carne y

hueso y de la autoría que habita la textualidad, la situación se complica. El lingüista francés prefiere definir imagen de autor como una “realidad inestable” (*Imagen 51*) producto de una interacción entre intervinientes heterogéneos.

Al pensar la imagen de determinado autor tendremos que confrontar su producción literaria y considerar el mundo ético de cada texto, compuesto por la escenografía, “puesta en escena” (*Imagen 51*) y el *ethos* como representación del hablante. Estos elementos estructurales del discurso confluyen y son esenciales para entender su legitimidad.

Maingueneau define escenografía como: la escena del habla que el discurso presupone para poder enunciarse y que a cambio debe validar a través de su enunciación” (*Discours 192* traducción mía). La escenografía configura un espacio-tiempo en el cual se desenvuelve la vocalidad. La voz del discurso por su parte, se pone en escena a través de palabras, pero también por medio de un tono, el dominio léxico del locutor, la elección de un registro, la gestualidad y los componentes ideológicos como experienciales. En palabras de Declercq:

Todo lo que, en la enunciación discursiva, contribuye a emitir una imagen del orador con destino en el auditorio. El tono de la voz, la facilidad de palabra, la elección del léxico y los argumentos, gestos, mímicas, mirada, postura, adornos, etc., son igualmente signos, elocutorios y oratorios, de la vestimenta y simbólicos, por los cuales un orador da de sí mismo una imagen psicológica y sociológica (Declercq 48 traducción mía).

La superación del círculo restringido de la textualidad como único depositario del sentido, nos permite a lectores e intérpretes repensar y ampliar la idea de la autoría, pues junto al *logos* de los argumentos y el *pathos* de las emociones, hay que incluir las costumbres o maneras que configuran el *ethos* discursivo. El *ethos* sirve como punto de encuentro entre los locutores es un: “fenómeno coextensivo a todo uso del lenguaje: el destinatario construye necesariamente una representación del hablante a través de lo que dice y de su manera de decirlo” (Maingueneau, *Retour 46* traducción mía). El lingüista francés señala que todo discurso remite a un *ethos*, a una voz y también a un cuerpo o representación que hacemos del hablante. Llama a este lazo el “garante” del texto y comprende un “carácter”, suma de rasgos psicológicos y una “corporalidad”, asociada a una complexión física y una manera de vestir. El “garante” permite la legitimidad del texto, certifica lo que se dice y contribuye a que el lector, basado en estereotipos y concepciones de mundo, valore de modo positivo o negativo el discurso. Como recurso, el “garante” da acceso al mundo ético del

texto, permite al lector la incorporación y pregnancia. El lingüista añade respecto al “garante”: “La instancia subjetiva que se manifiesta por medio del discurso no se deja concebir únicamente como un estatuto, sino también como una «voz», asociada a un «cuerpo enunciator» históricamente especificado” (*Problèmes* 61 traducción mía).

En definitiva, en un texto además de lo dicho, tenemos un espacio-tiempo configurado y una vocalidad e imagen del hablante que asociamos a la discursividad. Por eso el destinatario, al confrontar la interpretación de una obra, no sólo debe atender a lo enunciado, sino también al cómo se dice, lo que el orador muestra de sí en su forma de comunicar y que en última instancia da cuenta que es digno de fe. Maingueneau al pensar el problema de la autoría y la legitimación de un texto, nos remite al *ethos* subyacente al discurso y nos indica que estamos ante “una noción que tiene vocación de ser transdisciplinaria” (*Problèmes* 56 traducción mía).

Para su estudio, Maingueneau distingue tres dimensiones del *ethos*: “catégorielle, expérientielle et idéologique” (*Retour* 32).

La dimensión categorial podemos asociarla a roles tanto discursivos como extradiscursivos. Maingueneau señala que los discursivos están asociados a la: "actividad de habla: presentador, narrador, predicador" (*Retour* 32 traducción mía). Mientras que lo extradiscursivo: “pueden ser naturalezas muy variadas: padre de familia, funcionario, médico, aldeano, estadounidense, soltera” (*Retour* 32 traducción mía). Para entender el carácter y corporalidad de la voz en el discurso, esta dimensión categorial apunta a una representación discursiva de la voz y a su rol social.

La dimensión experiencial, en palabras de Maingueneau: "abarca caracterizaciones psicosociales estereotipadas, asociadas a las nociones de incorporación y mundo ético: sensatez y lentitud del paisano, dinamismo del joven ejecutivo" (*Retour* 32 traducción mía). Se trata de imágenes estereotipadas que vinculamos a ciertos tipos humanos o comportamientos en la sociedad que reflejan una psique, actitudes y visiones de mundo. Por último, la dimensión ideológica, la define como: "las posiciones en un campo: feminista, de izquierda, conservadora o anticlerical... en el campo político, romántico o naturalista... en el campo literario" (*Retour* 32 traducción mía). Esta dimensión nos ubica en el plano de las ideas y los sistemas de creencias.

Estas categorías están interrelacionadas y forman parte de la construcción que el hablante hace de sí mismo mientras se expresa. Participan considerablemente en el análisis de un texto y su mundo ético. En el caso de Lihn, si nos remitimos a sus ensayos dedicados al caso Padilla, podemos encontrar un *ethos* categorial discursivo de ensayista y un *ethos* categorial extradiscursivo de

intelectual latinoamericano. Un *ethos* ideológico ligado a la política de izquierda, comunista y con una mirada estética que pondera el arte y sus relaciones con el poder, además filosóficamente alude al pensamiento de Gramsci, al valorar la idea de intelectual orgánico. En lo experiencial, el hablante de los textos es un hombre culto, una voz masculina que se presenta en primera persona y es conocedora del campo cultural literario. Inferimos que su relación con Cuba fue cercana, habla de su amistad con Padilla y su estancia en reiteradas ocasiones en la isla. Deja además manifiesta su decepción ante el giro que tomó la revolución a partir de 1971, comunica su amargura y preocupación respecto a la persecución y censura.

En “Problèmes d'ethos”, Maingueneau complementa su teoría y nos indica que el *ethos* se trata de: “una percepción compleja que moviliza la afectividad del intérprete, el cual obtiene la información del material lingüístico y ambiental (...) articula lo verbal y lo no verbal para provocar efectos en el destinatario que no se deben únicamente a las palabras” (*Problèmes 59* traducción mía).

Gracias al *ethos* discursivo, vinculamos enunciación y escenografía, textualidad y contextualidad y podemos entender la edificación de una imagen de autor como ese espacio en que se conjugan la comunicación literaria como enunciación y el discurso literario como la actividad propia de un cuerpo inserto en un espacio social y tiempo determinado.

Ruth Amossy refuerza estos postulados al señalar que el objeto de investigación del análisis del discurso no es el sujeto de carne y hueso, individuo real o persona biográfica, tampoco el nombre del autor que clasifica la obra en determinado campo literario y menos el autor implícito o las representaciones imaginarias del escritor en determinada época. Es más bien el *ethos* autorial que define como: “un efecto del texto que viene a reafirmar una dimensión del intercambio verbal. Este señala la manera mediante la cual el responsable de un texto, designado por un nombre propio, construye su autoridad y su credibilidad frente a los ojos del lector potencial” (Amossy 76).

Cada discurso comprende un *ethos* discursivo que nos remite a un responsable y signatario. En el caso del corpus de mi investigación, el *ethos* que configura y legitima los ensayos producidos por Enrique Lihn. Voz autorial con carácter y corporalidad, que además de poeta corresponde a un prosista con una extensa producción en dicho género.

Ruth Amossy en “La doble naturaleza de la imagen de autor” ratifica el carácter heterogéneo del fenómeno autorial y plantea un entramado que supera la división artificial entre textualidad y contexto, que parte de la teoría se ha esforzado por mantener.

La noción de *ethos* permite aferrar la imagen que el locutor (presente o ausente) proyecta de su persona en el discurso, sin tener que acudir por ello a la figura del autor en tanto origen intencional del sentido, y sin disociar la instancia autorial de la interpretación global del texto (Amossy 76).

El concepto de autor afecta la transparencia del lenguaje, pues su imagen excede la estricta comunicación lingüística. En el caso de un texto escrito nos remite a una entidad más allá del locutor asociado a una corporalidad *in situ*, por eso Maingueneau postula tres dimensiones de la noción de autor: *autor-responsable*, *autor-actor* y *autor autoritas*.

El *autor-responsable* remite a la instancia que responde por un texto. Aclara el francés que ella no atañe únicamente a la instancia enunciativa, al productor de carne y hueso o al escritor como agente delimitado por estrategias del mercado literario. La autoría es vista no sólo como un fenómeno estético o literario, pues todo texto tiene un *autor-responsable* y su *ethos* correspondiente.

La segunda, es la dimensión *autor-actor* y corresponde a aquel que al organizar su existencia en torno a la producción de textos debe administrar una carrera y trayectoria. Esta función ha ido modificándose en el tiempo y varía según el contexto y es susceptible de ser encasillada y sufrir la asociación de representaciones estereotipadas.

Amossy llama a esto “postura”, siguiendo los postulados de Jérôme Meizoz y lo define como las conductas enunciativas con que una voz y figura impone su singularidad en un determinado campo cultural. Advierte que es una co-construcción y en ella influyen diversos mediadores: periodistas, biógrafos, comentaristas y críticos, también: "pasan obligatoriamente por la mediación de un imaginario propio de una época" (Amossy 71). En tal medida, influyen ciertas conductas estereotipadas, el poeta maldito, el autor decadentista, el romántico, el modernista, el autor de vanguardia. En suma: "el escritor, al ver que se le atribuye una imagen que le asigna una posición y un estatuto, se esforzará por reforzarla o por desbaratarla" (Amossy 72). En esta dimensión el autor asume nombres como escritor, hombre de letras, intelectual, poeta.

La tercera dimensión llamada *autor-autoritas*, implica al autor como correlato de una obra, se trate de una producción singular o un conjunto de producciones que también podemos denominar *opus*. Tal como se indica en la primera dimensión, *autor-responsable*, si todo texto implica alguien que responde por él, sólo un número reducido de sujetos accede al estatuto de *autor-autoritas*.

La imagen de autor despliega un espacio de relaciones entre el texto y su autor y entre las representaciones que el público ha hecho del creador y su producción. Es importante para el *autor-autoritas*, la consagración por parte de un tercero, el crítico. El rol de los exégetas y comentaristas de una *opus* sirve como fuente de autoridad, capaz de construir la imagen de autor que con el tiempo se irá modelando. El crítico legitima y entrega autoridad.

Esto para efecto de mi tesis, va en relación con las circunstancias que Lihn enfrentó ante una recepción crítica o autoridad encarnada por Ignacio Valente, la cual lo invisibiliza tal como detalla O'Hara y también Fielbaum, al recordarnos cómo Lihn es consciente que producir en Chile en los setenta y ochenta, implicaba enfrentar un monólogo dirigido por el crítico único.

Maingueneau también indica que existen etapas en la configuración y emergencia de la *autoritas*. La primera se refiere a obras puntuales que denotan autoría y responsabilidad, pero que no pasan a integrar el grueso de una *opus*. Esto ocurre porque el autor jamás las pensó como parte de su bibliografía, más allá de que fuesen publicadas o porque quedaron inéditas y el medio editorial y jurídico las terminó por relegar y no hubo voluntad de inclusión.

Sobre los textos dispersos o inéditos de Lihn, posibles de ser considerados como no dispuestos inicialmente para constituir parte de su *opus*, hay que señalar que dicho carácter de inédito estuvo marcado por las circunstancias que configuró el insilio: censura, autocensura, represión y marginación de los medios oficiales.

De modo que, incluso aquellos textos que Lihn expresamente declaraba como parte de su obra, corrieron la suerte de quedar relegados en la escena nacional. Su novela *Batman en Chile* de 1973 se publicó en Argentina y se reedita en el país recién en el año 2008.

Lihn tuvo una voluntad de publicación frente a sus textos dispersos, muchos de ellos ensayos, notas y conferencias. Esto se puede constatar por su inclusión en prensa alternativa y extranjera, alude a ellos en ponencias en congresos e incluso los anexa a sus novelas. Hay también expresiones de su voluntad en entrevistas o referencias que hace a manuscritos, planes de publicación o ideas que está compilando y que comunica en su correspondencia con Pedro Lastra. En el caso de Lihn, resulta imposible pensar en algún tipo de material del que tengamos noticias y que haya quedado totalmente expurgado de su *opus*. Un libro raro como *Derechos de autor*, autoeditado y de naturaleza híbrida, puede que no haya vuelto a entrar en circulación desde su publicación en los 80, algo similar ocurre con su novela *El arte de la palabra*, editada en España e ignorada totalmente por el lector chileno y sin reedición a la fecha, sin embargo, nadie dirá que son textos no

reconocidos o que no forman parte de su obra. Roberto Bolaño, lector atento de Lihn señala sobre su narrativa:

En la narrativa no alcanzó las cotas de Donoso o de Edwards, aunque siempre quedará la sospecha de que en el fondo, como por los demás todos los grandes poetas de ese país, juzgaba el arte de crear ficciones como algo innecesario, algo que no le iba a salvar la vida. Sus cuentos, sin embargo, siguen vivos, como sigue viva “La orquesta de cristal”, libro mítico por inencontrable y al cual no me atrevo a llamar novela, aun pese a saber que si hay que llamarlo de alguna manera es la palabra novela la que más se acerca a ese libro misterioso. De hecho, hay dos prosistas en la generación del cincuenta que están por descubrir: Lihn y Giaconi (Bolaño, 39).

Respecto a la publicación de entrevistas, correspondencia, piezas teatrales e incluso poesía visual, hay que señalar que muchas de esas obras son vistas como menores al lado de su poesía y presentadas como extravagancias del mito poético. Como ya mencioné, no toda la obra de Lihn genera el mismo interés y revuelo mediático, sin embargo, publicaciones como su cómic *Roma La loba*, que parece destinado a los seguidores acérrimos de su imaginario o a un sector del público interesado en el cómic chileno y latinoamericano, ha contado con una reedición en 2011 por *Ocho libros*. La publicación no fue éxito de ventas y no tuvo la atención que pueden convocar sus poemarios, más allá de que el editor a cargo solicitara el prólogo legitimador a Álvaro Bisama, un autor conocido en la escena nacional y fichaje de *Alfaguara*. Este texto además se presenta con la correspondiente publicidad que la muestra como otra capa de la lucidez y versatilidad del poeta. Es evidente con la cantidad de reediciones de su poesía, correspondencia, entrevistas y una que otra nueva compilación de prosas, que el grueso de su *opus* forma parte de una lista en espera de reedición, acorde al manejo de las editoriales, la novedad y la posible instalación de una nueva dimensión autorial, capaz de generar ventas o atención mediática en favor de los herederos y administradores de su legado.

En cuanto a la segunda forma de emergencia de la autoritas, Maingueneau nos dice:

La situación cambia por completo cuando el productor está muerto y no puede intervenir en el proceso. En dichos casos, algunos terceros, por lo general cercanos en vida al productor, pueden construir (hacer emerger al autor) o, simplemente modificar la imagen que este modeló durante su vida (*Imagen* 56).

Esto ocurre con los ensayos compilados de manera póstuma por Germán Marín y Adriana Valdés. El primero fue amigo y coeditor en varias empresas, incluida la cocreación de Gerardo de Pompiér. Valdés es una destacada crítica literaria, académica y fue ex pareja del autor. Ellos tuvieron a su cargo la edición de los libros *El circo en llamas* y *Textos sobre arte*. Estos libros pasaron a integrar la *opus* de Lihn y modificaron, a partir de los noventa, la imagen autoral que teníamos del poeta, agregando una importante dimensión a su *autor-autoritas*. Sus ensayos no sólo abarcan temas como la pintura, la poesía y el arte, sino también la edición, el rol de la prensa, la censura, la política, las redes de poder en la literatura, las políticas culturales, la teoría estructuralista y la metaliteratura. El tercer punto es el más complejo, si lo pensamos en relación a la imagen de autor de Lihn, por la escasa atención que tiene su material ensayístico y su prosa en general, frente a su poesía. Algo que el escritor chileno tiene claro, gracias a su autoconsciencia respecto al medio y su producción:

A mi modo de ver, hacer al menos el intento de una novela discrepante respecto de las expectativas habituales -muchas veces complaciente- de los lectores de novelas (derechistas, centristas o izquierdistas, para el caso es lo mismo) **no constituye solo un suicidio, temporal o no de un autor. Es también una operación política perpetrada en la línea de alguna corriente contracultural necesaria cuando se asiste a la degradación de la idea y la práctica de lo cultural** (*Circo* 576 destacados míos).

La valoración de sus ensayos y novelas, y de su trabajo en prosa en general, encaja en lo que Dominique Maingueneau denomina un "estatuto de autoritas demasiado frágil" (*Imagen* 57). El académico francés remite a la importancia del crítico y comentarista como figura capaz de legitimar y robustecer el *autor-autoritas* y pone como ejemplo el caso de un libro de poesía autoeditado y cuyo reconocimiento a nivel de medios y campo cultural, depende tan sólo del entorno directo del autor. En tal caso, el libro contará con un débil reconocimiento como *opus*, esto independiente de su calidad literaria. Gracias a la noción de imagen de autor, podemos ampliar la representación que se ha cristalizado sobre Lihn en los medios académicos y editoriales chilenos. Actualizar la mirada a su *opus*, sin marginar las múltiples formas de expresión que tuvo como autor e intelectual. Una mirada que nos permita señalar que Enrique Lihn fue ante todo un artista intermedial, un importante poeta, además de un destacado novelista, ilustrador, dramaturgo y un prolífico ensayista.

Con el amplio conocimiento teórico, que tenemos hoy respecto al *ethos* discursivo y la construcción de una imagen de autor, resulta esencial valorar la prosa de no ficción y obra ensayística que Lihn

produjo en los años correspondientes al insilio, a fin de acceder a otras dimensiones de su pensamiento crítico y destacar su puesta en escena así como los mecanismos con que legitima sus enunciados.

4. ANÁLISIS DE LOS ENSAYOS.

4.1. TEXTOS PREVIOS A LA DICTADURA: IMAGINARIO DE IZQUIERDA.

"Alone, no" (1964) y "En torno al encuentro de escritores" (1968) son dos ensayos que Lihn escribe en los años previos a la dictadura militar. Estos textos se estructuran como una respuesta a dos figuras prominentes de la crítica literaria en Chile, Hernán Díaz, mejor conocido como Alone y José Miguel Ibáñez Langlois, llamado el cura Ignacio Valente. Estas figuras tuvieron un rol predominante dentro del campo cultural chileno, sobre todo por su condición de redactores en el suplemento cultural *Artes y Letras*, del diario *El Mercurio*.

Ambos ensayos exponen el *ethos* ideológico de Lihn, su postura política vinculada a una izquierda crítica, la cual se enmarca en un periodo que comprende su filiación con el partido comunista, además de la simpatía y acercamiento que tuvo con la Revolución Cubana. Factor importante, pues los textos están motivados por las críticas que Alone y Valente hicieron a productos culturales vinculados al comunismo chileno e internacional. Alone en "Entre la muralla y el paredón" (1964) esgrime una dura reseña a una antología de poetas chilenos editada en Cuba. El crítico desestima a los autores de la muestra no por la calidad de su obra, sino por su ideología. Es importante señalar que las voces que integran dicho libro: Pablo Neruda, Gonzalo Rojas, Mahfud Massis y Efraín Barquero entre otros, forman parte del canon poético nacional. Sin embargo, para Alone, tales poetas: "alzan cánticos a la tiranía cubana, se sienten inspirados por el despotismo castrista, no pueden más de fervor ante el hambre, la miseria, el abatimiento, la persecución de un pueblo hermano" (Cit. en *Circo* 420).

Valente por su parte, en "Revolución y reacción en literatura", impugna la legitimidad de un encuentro de escritores asociados al pensamiento de izquierda. Los califica de cínicos arremolinados en torno a la bullada cuestión social, pues a su juicio producen dentro de un sistema amparado por la burguesía a la que pertenecen. De los autores indica: "se contentan con el

compromiso exterior- impotente o cínico- de sus declaraciones y manifiestos desmentidos por la íntima burguesía de su propia obra" (Cit. en *Circo* 423).

La escenografía de ambos textos está marcada por el debate, una pugna de ideas ligadas a formas de pensar el mundo, la economía, la palabra y el arte bajo la mirada de determinado modelo político. La lucha del comunismo frente al paradigma neoliberal encarnado por el *american way of life*. La voz de Lihn expone este espacio-tiempo en ambos textos. En "Alone, no" dice:

Quienes hemos asociado nuestros nombres en la antología Cuba Sí, no podemos aspirar a que Alone observe sin odio el fenómeno de crecimiento, desarrollo e independencia económica y cultural, política y social contra el cual fracasan planes como el de la Alianza para el Progreso, destinados a mantener a América Latina bajo el imperio del neocolonialismo yanqui (*Circo* 421).

Mientras que en el texto contra Valente agrega: "El problema de la literatura como negación del orden establecido. Pero aquí se trata de la negación de lo que es en la órbita de una sociedad industrial avanzada, específicamente en la de los Estados Unidos" (*Circo* 425).

Las respuestas de Lihn presentan modulaciones particulares y una vocalidad acorde a su interlocutor. En el texto dirigido al cura Valente, se puede apreciar una voz técnica y centrada en construir argumentos sólidos que se contrapongan al reduccionismo de su oponente, mientras que en el ensayo dedicado a Alone, el tono del documento parece esmerado en hacer una caricatura de un decadente y trasnochado Díaz Arrieta. El hablante del documento dedicado a Alone asume una voz decimonónica, burlesca, llena de retruécanos anfibológicos que pretenden delatar la cháchara del interpelado. El texto hace mimesis del sin sentido que Lihn atribuye a la crítica practicada por Díaz y busca denunciar una carrera edificada a partir de la lisonja, el amiguismo y las redes de poder. La voz utiliza frases como: "No hay aquí principios que puedan ser sostenidos, a pesar de ciertos hechos, contra algunos de ellos, sino una evaluación absurda de éstos utilizada como apoyatura de aquellos" (*Circo* 418).

Lihn quiere exaltar un pensamiento centrado en la cita de autoridad. La imagen que construye de Alone muestra a un crítico abocado a la tarea de apabullar con la referencia oscura. Un practicante del galicismo mental, el elogio y la denostación por encima del análisis crítico.

En la medida que cada ensayo modela su puesta en escena acorde al contendor, el lector percibe dos maneras de afrontar un mismo problema, la respuesta de Lihn a un autor oficial, dueño de un

pensamiento diametralmente opuesto al suyo. Además, el objeto en disputa es un material que le involucra, no sólo ideológicamente, sino también en cuanto a su figuración autoral, pues él forma parte de la selección de poetas antologados y es uno de los invitados al encuentro de 1969.

Lihn elige parodiar a Alone pues lo considera un adversario desgastado, inofensivo e intrascendente a esas alturas. Más que contraponerse a sus ideas, responde a un estereotipo, el *ethos* experiencial remite a una idea universal del conservadurismo encarnada por el crítico. La forma de representarlo es igual de estrambótica que el diseño de su alter ego, Gerardo de Pompier. La respuesta asume el habla Pompier, tiene un registro propio de la cháchara y del disfraz retórico que engalana a su heterónimo. En cambio a Valente, que en esos años era un crítico joven y mordaz, le responde con mesura y busca abrir un debate. Llega incluso a iniciar una discusión metarreflexiva sobre el signo lingüístico y la función de la palabra. En lugar de insultar, contrapone la mirada que Valente tiene sobre la literatura y la historia ante los postulados de Roland Barthes y Herbert Marcuse. La voz expone así su *ethos* categórico extradiscursivo de intelectual y el *ethos* ideológico de un pensador estructuralista.

Otra diferencia substancial está en la actitud, relativa al *ethos* experiencial. La voz asume con Alone distancia y jerarquía intelectual, mientras que con Valente, no existe superioridad moral o afán de dar cuenta de que su bando (la izquierda) está del lado correcto de la historia. En el intercambio de opiniones con el cura, no clausura el diálogo, tampoco abusa de la adjetivación o utiliza sentencias lapidarias. A Díaz lo ridiculiza y lo define como un: " hombre centrado en su época; pues una época cuenta siempre con fuerzas regresivas o involutivas poderosas que pueden hasta poner en peligro "el espíritu de los tiempos" para los cuales significan un lastre" (*Circo* 418-419).

En "Alone, no", se vale del argumento emotivo y le recuerda al crítico las defensas a ultranza al catolicismo o las apologías que dispensara a los Estados Unidos, ignorando para su conveniencia, las múltiples crisis que tanto la institución eclesiástica como dicho país, han provocado en el mundo y en América Latina.

Frente a Valente, la voz que legitima el texto y que nos permite acceder a un mundo ético de izquierda intelectual, no se empeña en convencer a los lectores o simpatizar, incluso pondera la opinión de su alterno y elogia su inteligencia. Le da la razón, pues en ocasiones indica Lihn: "el bullado compromiso social - se agota en pequeños afanes gremiales y bravatas publicitarias" (*Circo* 423). Sin embargo, le reclama los excesos de generalidad, al no citar ejemplos concretos relativos al comportamiento burgués de los escritores que su nota increpa. Citando a Bertold Brecht, reclama

la escasa rigurosidad científica y que caiga en el descrédito y en la ambigüedad referencial. Con la cita a Bretch, la voz recurre a un *ethos* ideológico académico, literario y comunista.

Ante Valente, el autor de *La pieza oscura*, no duda en criticar a su propio bando e indica las deficiencias de la izquierda en muchos ámbitos. Recalca la superación que se ha hecho del marxismo como dogma absoluto y llega al punto de indicar que el cura, en su nivel de abstracción y fanatismo supra ideológico está más cerca del marxismo que los propios artistas que denosta, pues no todos los participantes del mentado encuentro son correligionarios de un mismo partido o adscritos a las ideas de una revolución comunista. Por eso, lo primero que hace es reconocer ante el lector, que los intelectuales convocados al encuentro: Juan Rulfo, Ángel Rama, Marta Traba, José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Roger Caillois, Juan Carlos Onetti, Leopoldo Marechal entre otros, no comparten un pensamiento unilateral. Para Lihn es importante denotar las divisiones presentes entre artistas que pueden llegar a coincidir en torno al tema social.

En ese punto coinciden estos ensayos, pues el hablante quiere poner en evidencia la polarización de los dos críticos vinculados a la derecha. Nos muestra el *ethos* ideológico de sus contrincantes y como ponderan factores extratextuales, una línea de pensamiento o trayectoria política, por encima de la escritura y el ejercicio de la palabra. Lihn toma como base la enciclopedia del lector y pondera las obras de estos autores dentro de la literatura universal. La calidad de libros como *Pedro Páramo*, *Residencia en la tierra*, *Adán Buenosayres* o *Todas las sangres* es difícil de ignorar. Coloca al destinatario de su lado con ese llamamiento.

Estos ensayos son valiosos documentos, ya que evidencian a un Lihn polemista, con altas preocupaciones políticas y dueño de una mirada reflexiva respecto a las herramientas de legitimación y deslegitimación que tiene la oficialidad cultural.

Para efectos de la cronología que he establecido en mi investigación, estos ensayos se deben entender como materiales previos a la dictadura y al insilio en Chile. De eso dan cuenta los elementos paratextuales que comunican su fecha de publicación, pero más importante es la ubicación de estos escritos en diarios de tiraje nacional como *El siglo* y *El Mercurio*. Estas posibilidades de difusión, Lihn no las tendrá durante la dictadura.

Es cierto que antes de 1973, no existía en Chile de modo abierto una censura y vigilancia sobre los autores, sin embargo, Lihn con la puesta en escena de estos documentos, revela que Alone y Valente, cumplían en esos años previos al régimen militar, un rol como censores dentro de la escena

literaria nacional. También los expone como un filtro en la comunicación que el campo cultural chileno tiene con la intelectualidad internacional.

El hablante de estos ensayos busca revelar al lector la falta de prolijidad de dos reseñistas al servicio de una hegemonía y monopolio de la comunicación, *El Mercurio*. La voz aduce que las lecturas de Alone y Valente son impresionistas y que en su rol de columnistas, abocados al ejercicio estético, han legado exégesis fruitivas y en extremo personales, sin atención a los méritos de forma, estructura y uso del lenguaje, pues su valoración está guiada por el capricho. De Alone señala:

En cuanto a su apreciación del fenómeno literario, profundamente injusta, respecto de intentos como el criollismo de conjugar nuestra literatura y nuestra vida nacional, adolece de todos los defectos que le imputaba Thibaudet al padre de la crítica impresionista, pero carece, ciertamente del genio del autor de "una comedia Literaria de Francia", de oportunidad histórica, y, por lo mismo, de toda proyección adivinatoria hacia el futuro (*Circo* 418).

Incluso llega a endilgarle miopía literaria con respecto a la interpretación de obras asociadas a autores que Alone consignaba como amigos. El caso de Gabriela Mistral y la mirada simplista que sostiene sobre la ganadora del Nobel es paradigmática:

En sus homenajes póstumos a la poetisa decidió que con *Desolación* -un libro primerizo y discutible- se agotó la vena creadora, "bíblica" de la autora de *Tala* y *Lagar*, dos obras maestras de nuestra poesía (*Circo* 421).

Con respecto a Valente, Lihn crítica su inmanentismo y su tendencia a deshistorizar debido a la apreciación abstracta que hace de los textos. Para él, la mirada del acto creativo entraña un componente religioso y demiúrgico. El hombre es entidad creadora capaz de dar vida a otros mundos, reinos que trascienden lo temporal. El acto creativo implica una respuesta a las opresiones de la realidad limitada que habitamos. El lenguaje como fuerza creadora supera su vinculación con lo real, sin embargo, para el crítico resulta esencial el fin social, aunque siguiendo sus postulados, sin remitir a los fallos y limitaciones de la sociedad. Una evidente contradicción. Lihn comenta:

El escritor es "un creador de mundos probables que el verbo hace existir por delante de los hechos constrictivos". Este creacionismo futurista, mesiánico, de indudable ascendencia romántica, no excluye la función social del escritor, pero, por su repugnancia a los hechos

constrictivos se proyecta, por encima de las circunstancias históricas concretas e inmediatas, hacia un futuro abstracto e indeterminado. En esta perspectiva, los términos progresistas que abundan en el texto pierden todo contenido histórico específico ¿De qué opresión establecida se trata, del orden de quiénes, de qué sociedad? (*Circo*, 425)

Además de la crítica a sus métodos y técnicas, la voz ensayística recalca cómo estos exponentes encarnan máscaras de la oficialidad y el poder, sobre todo de un sector nacional que promueve el *american way of life*, el capitalismo neoliberal y las políticas internacionales de Estados Unidos. La figuración que cada uno de estos redactores ha hecho de sí mismo, asume una hiperretórica que se nutre del discurso prestigiado en su época. Alone partió su camino vinculado al mundo hispánico, para luego asumir los galicismos mentales y en su ocaso abrazar con desesperación el ideario norteamericano. Al aludir a la máscara, Lihn comienza a delimitar un concepto que cobrará mayor fuerza con el advenimiento de la dictadura: "Al crítico literario, se le ha caído la máscara - efigie de la ironía, del solipsismo y del escepticismo-(...) en su lugar puede verse a uno de los ideólogos más burdos con que cuenta la extrema derecha, al ultramontanismo, el conservativismo desenfrenados" (*Circo*, 419).

La noción de enmascaramiento evidencia la intertextualidad refleja que Lihn decía practicar, además de su capacidad como autor para instaurar conceptos dentro del panorama literario local. Estos tópicos, familiares en su *opus*, campean en los múltiples formatos que utiliza: novela, cómic, ensayo, poesía, video arte. El autor hace honor a su vocación intermedial y poligenérica.

La máscara se puede vincular a la noción de bastardaje y colonialismo cultural, temas que encarna su personaje y alter ego Pompier o que desarrolla con su versión del enmascarado de *DC Comics* en su novela *Batman en Chile*. No podemos obviar la figura del meteco, aquel latinoamericano que vagabundea en parajes del primer mundo a los cuales no puede insertarse. Esas ideas se desarrollan en los poemarios *París situación Irregular* y *A partir de Manhattan* e incluso en la estructura narrativa de su mítica novela *La orquesta de cristal*, a través de los cronistas metecos de París, con sus escritos que enmascaran un objeto inexistente. El crítico aparece en estos ensayos como un agente creador de simulacros, el cual contribuye a la falacia del sistema y la institucionalidad.

Entre líneas, Lihn señala que Alone y Valente sirven como un sostén ideológico de la aristocracia y la derecha. Cada uno, desde su tribuna y con su particular mirada defienden retóricas conservadoras, anquilosadas y que avalan las ideas de turno que el poder y ciertas clases sociales

y políticas van prestigiando como modelos rectores de la sociedad chilena. El ideario de derecha en un momento aparece regido por la aristocracia latifundista. Durante la dictadura militar, el eje será el terrorismo de estado y el empresariado.

Alone y Valente encarnan dos líneas conectadas, aunque disimiles del trabajo cultural conservador y retrogrado de Chile. Valente como sucesor de Alone es una evolución de las ideas de la aristocracia latifundista y patronal y encarna el neoliberalismo de mercado, el empresariado, el modelo económico de los *Chicago Boys* y la libre competencia con su correspondiente industrialización de los medios de producción y la mercantilización de los discursos, incluido el mundo del arte. La postura de Valente, cura *Opus Dei*, tiene sintonía con la constitución de 1980 elaborada por Jaime Guzmán. Ambas figuras, Alone y Valente llegan a cruzar sus caminos, y existe un periodo en que conviven en el mismo medio, *El Mercurio*. En dictadura, Valente toma la posta de su maestro imponiendo su forma de pensar y promover el arte, las letras y la cultura en Chile. La participación de Ibáñez Langlois en el mundo de las ideas, incluso una vez reestablecida la democracia en el país, da cuenta de cómo su figura ha llegado a pervivir más allá del régimen militar. Esto a causa de la normalización del discurso acrítico que Lihn denuncia como el gran triunfo de la banalización cultural propiciada por el dictador y sus agentes. Fielbaum expone cómo las ideas de Valente están en sintonía con un modelo liberal en lo económico pero conservador en sus valores sociales.

En unos y otros textos, despliega una singular combinación de nociones teológicas y literarias que se extiende hasta su actual participación en debates públicos en los que, entre otros temas, ha cuestionado recientemente la debilidad ética de Harry Potter o de la masturbación, desde posiciones conservadoras que quedan claras al leer, por ejemplo, sus opiniones sobre la importancia de la mujer en el hogar (Fielbaum 263).

El rol que cumplen estas figuras y cómo la voz las describe, podemos relacionarlo con las fijaciones que Lihn tiene respecto al *kitsch* como estrategia textual. En los ensayos nos entrega una mirada de cada crítico asociada a una forma particular de entender el *kitsch* y la evolución del mal gusto.

De acuerdo con lo que Abraham Moles plantea en *El Kitsch: El arte de la felicidad*, hay una periodización que se establece en torno a los gustos y convencionalismos que asume cada época, fijando una relación particular entre los sujetos y las cosas. Una primera etapa

del kitsch se encuentra ligada a los objetos y el estilo burgués con un abierto culto a la acumulación, poniendo énfasis en lo decorativo (Rojas Pachas, *Postales* 57)

Alone es presentado como un personaje ligado a una aristocracia rancia y vetusta, una figura empolvada, anacrónica y fuera de sitio. En el ensayo habla de su aislamiento aristocrático, de su realidad de burbuja y lo caracteriza con las siguientes palabras: “En su soledad de utilería (...) Alone goza de la compañía de toda la oligarquía aristocratizante con exclusión, sin duda, de los exponentes más cultivados o inteligentes de la misma” (*Circo* 419).

Como personaje, Alone nos remite a Mincho y Oliva, dos hermanos de clase alta que protagonizan *Batman en Chile* y que al igual que el crítico, habitan una realidad pomposa y extemporánea a los días que corren. Un aislamiento propio del *kitsch* decorativo. Un mundo decorado y suntuoso.

El Kitsch se muestra vigoroso durante la promoción de la cultura burguesa, en el momento en que esta cultura asume el carácter de opulenta, es decir, de exceso de los medios respecto de las necesidades, por lo tanto de una gratuidad limitada, y en cierto momento de ésta, cuando la burguesía impone sus normas a la producción artística (Moles 10).

Valente responde a un espíritu tecnócrata y neocolonialista, ligado al *kitsch* del consumo y la experiencia. Esa forma en que devino el mal gusto, pone fin a la idea de clase y abolengo, dando más importancia a la adquisición, el consumo y el endeudamiento.

Finalmente, Lihn sabe que no tiene la tribuna de sus contendores, por eso al rebatir sus ideas utiliza la plataforma del adversario para instalar su voz y poder hacer una figuración autorial a través del espacio del otro. En términos de Maingueneau: “En efecto un verdadero escritor no se contenta con incorporar a su lector proyectándolo de alguna manera sobre los estereotipos masivos, juega con esos estereotipos a través de un ethos singular” (*Problèmes* 63 traducción mía)

Lihn lleva sus ideas al terreno contrario y expone sus ideas en espacios adversos, logrando promover su mirada al interior del cerco editorial del oficialismo. Para frenar este mecanismo, el discurso hegemónico encarnado por Valente, no volverá a comentar un libro de Lihn durante la dictadura y menos responder a las afrentas. El cura incluso, ante increpaciones directas como el opúsculo de 1983 que Lihn dedica a su antiestructuralismo, opta por la indiferencia. La imagen de autor del contrincante es sepultada en el olvido. El silenciamiento es la mejor arma para desaparecer al disidente.

4.2. RUPTURA CON LA REVOLUCIÓN CUBANA Y CON LA IZQUIERDA NACIONAL.

En septiembre de este año se cumple medio siglo del bombardeo al *Palacio de La Moneda* y el establecimiento del régimen militar en Chile. El país además se debate en un proceso de cambio constitucional, que vuelve a poner sobre la mesa la carta magna de 1980 ratificada por el dictador Augusto Pinochet. Todo esto post-estadillo social de 2019. El malestar ciudadano, motivado por las desigualdades sociales en el país del sur persisten y la política local vive una pugna de fuerzas entre el progresismo oficial, encabezado por el presidente de izquierda Gabriel Boric y una derecha liderada por el partido Republicano. Este marco nos remonta a la polarización predominante en los años de insilio. Lihn y sus escenificaciones en torno al poder siguen vigentes.

En Cuba, en lo que va del año se cuentan más de setecientas protestas en contra del régimen. En medio de esas tensiones sociales, el caso Padilla resurge. Por primera vez en la historia, la opinión pública ha podido tener acceso al registro audiovisual del proceso de autoincriminación que sufrió el autor de *Fuera de juego*. La grabación de cuatro horas muestra una jornada humillante en la sede de la UNEAC. El acto, propio del estalinismo, nos retrotrae al quiebre que se vivió en el mundo intelectual latinoamericano e internacional en 1971.

Tal como indica Schmiedecke, la militancia de izquierda se dividió al descubrir que un par intelectual era sometido en la isla, tornándose una víctima del sistema, al igual que Boris Pasternak ante la Unión Soviética.

El caso tuvo repercusión internacional: escribieron reconocidos intelectuales cartas de protesta dirigidas a Fidel Castro, destacando la que se conoció como “Declaración de los 54”, publicada en el diario francés *Le Monde* el 9 abril y firmado por nombres como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Ítalo Calvino, Octavio Paz, Hans Magnus Enzensberger, Carlos Franqui, Juan Goytisolo, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Marguerite Duras. Con el fin de influir en el curso de hechos, los firmantes expresaron su preocupación por la detención de Padilla (Schmiedecke 294 traducción mía).

La filmación del llamado caso Padilla fue realizada por el sistema de seguridad del estado de Cuba. Su reciente filtración ha convertido a la cinta en el centro de un documental del cineasta Pavel Giroud. El film actualmente se está presentando en festivales de Europa y Estados Unidos,

haciéndose merecedor de reconocimientos y críticas positivas. El ya mítico hecho vuelve a levantar interrogantes en la escena cultural. Este somero repaso de hechos recientes, nos permite situar la voz de Lihn hoy y la vigencia que guardan estos ensayos, relativos a su quiebre con la izquierda chilena e internacional. Es importante comprender el marco escenográfico que estructura su discursividad, antes de analizar tres textos que exponen su mirada ideológica frente al control del arte por parte del régimen cubano.

Los ensayos que Lihn escribe en defensa de Padilla, cuestionan la actuación de Fidel Castro y de todo el sistema que este encabeza. El primer material, titulado “Carta abierta de Enrique Lihn” fue publicado a semanas de la detención del poeta Padilla. Lo encontramos en la revista *Cuadernos de Marcha* en Uruguay. Lihn publica un segundo texto dedicado al tema, aún más combativo. Este aparece en la *Revista Mensaje* en Santiago y fue reeditado en *El Circo en llamas* bajo el título “El caso Padilla”. Ambos textos presentan una voz con un *ethos* experiencial que demuestra el compromiso con la seguridad de sus pares y la defensa de la palabra por encima de cualquier sistema hegemónico y de control. En “El caso Padilla” (1971) deja de lado su militancia y la cautela exigida por el partido. Desde los primeros párrafos expone la indefinición teórica y flexibilidad práctica que a su juicio ha caracterizado a la revolución.

La voz en este texto es analítica, tenemos un *ethos* que se esfuerza en demostrar su conocimiento cabal de los hechos que anteceden al proceso y su argumentación se basa en las contradicciones que el propio régimen ha generado en su interior. Un desajuste de sus políticas con respecto a la evolución que experimentaron sus actores. Padilla, por ejemplo, al desarrollar su mirada revolucionaria y crítica frente a lo que esperaban del proyecto país. Esta postura ideológica de Lihn, capaz de analizar las contradicciones del sistema se conjuga con su afectividad hacia el imputado, por tanto no sólo habla el crítico, sino que en su “Carta abierta” también se transparenta la persona y su genuina preocupación hacia el otro.

El "impertinente Padilla", como alguien te llamaba en La Habana, podía permitirse acaso, "salirse de madre", hablando hasta por los codos, de este mundo y del otro. Así supongo, te creaste enemistades, dentro y fuera de tu país. (...) Esos excesos verbales comprendían el repaso de una cultura poco común tanto en Latinoamérica como en el mundo, se deslizaban por la poesía y la literatura, en varios idiomas; apuntaban al análisis y la controversia de la práctica y de la teoría revolucionarias; incluían el amor a Cuba, el odio razonado a sus

enemigos y también, claro está, la crítica merecida a sus amigos. Así te recuerdo yo con verdadera amistad (*Carta 9*).

Lihn menciona cómo la isla se tornó un foco de atención para la intelectualidad del planeta. Esto en parte por el exotismo y la mistificación que generan sus protagonistas. Intelectuales extranjeros, sobre todo europeos, campean por la isla con el puño en alto alabando el triunfo del pueblo. En su ensayo los satiriza con dos epítetos: liberaloides y burgueses, aunque de buenas intenciones y en cierta medida, el juego le sirve para hacer espejo respecto a su propia condición migrante. Pues si el europeo vive el exotismo, el latinoamericano es afrancesado. A Pedro Lastra le señala: "los franceses no son afrancesados" (Cit. en Lastra 103). En "El escritor y la vida política", texto de este mismo periodo, el autor satiriza su veneración al primer mundo: "Pequeños, mínimos viajes al extranjero (...) Europa. Lo reconozco con humildad y vergüenza, pero en la seguridad de responder a una vieja, podrida y ya casi secreta tradición del escritor latinoamericano" (*Circo*, 430).

La voz pone sobre la mesa los estereotipos asociados a su condición de escritor americano que ha seguido los pasos de Darío, de Gómez Carrillo y de muchos otros de su generación, los integrantes del *boom* sin ir más lejos. Busca con este enunciado contrastar las subjetividades que Cuba convoca. Los que buscan en el tercer mundo rebeldía y un contacto con lo primigenio, el buen salvaje y por otro lado, los que persiguen el discurso de las alturas, ser protagonistas de un *bildungsroman* en el viejo mundo o codearse con espacios de legitimación y proyección de la autoría. En esos años, Casa de las Américas cumplió un rol de intercambio de ideas y nexos entre otredades. Lihn, reconoce el valor de las amistades europeas para la revolución, sobre todo en una primera fase del régimen, pues requieren prestigiarse y cimentar su lucha. Contar con apoyos económicos.

Es importante destacar que el *ethos* en estos textos se manifiesta en un decir elaborado en primera persona. A diferencia de sus otros ensayos, se acerca al fenómeno representado, en calidad de realidad extratextual. El autor que firma emerge, el poeta e intelectual menciona de modo explícito su presencia en La Habana. Narra su experiencia y acercamiento con la revolución. Esto por que son documentos que surgen en un marco de emergencia, la defensa de Padilla y tal como señala Schmiedecke, el ensayo lihneano se suma a una serie de gestiones en pro de pedir noticias del inculcado, pero también se abre como una inmensa interrogante acerca del destino del socialismo en Latinoamérica y en Chile. La gravitante relación del poder con la cultura.

En la búsqueda de información, los escritores habrían recurrido, sin éxito, primero a la Embajada de Cuba en Santiago, donde conversaron con Lisandro Otero, y luego, por telegrama, a la Universidad de La Habana. La importancia otorgada al tema se debió, según Lihn, a que el caso de Padilla “coloca para nosotros, sus amigos y amigas de la Revolución Cubana, un problema fundamental del que no podemos escapar”: los límites del control en una sociedad socialista. El autor explica que el interés por el tema estaba relacionado con el problema nacional, es decir, con el proyecto político encabezado por la UP (Schmiedecke 303 traducción mía).

En su “Carta abierta”, Lihn expone con detalle estos avatares. Al punto que cierra el texto preguntándose: “¿Se podrá saber, entonces, qué ha ocurrido contigo?” (Carta 9). El garante se acerca al carácter personal. La ideología y experiencia del sujeto están condicionados por la apertura de un mundo ético que nos conecta con su intimidad. Lihn en su faceta más documental. En lo que atañe a su crítica al régimen, la voz pondera el rol que la institucionalidad cubana generó al estrechar lazos a partir de una cultura revolucionaria del continente. Esto produjo una autoidentificación de los artistas latinoamericanos, capaces de revisar su propia tradición y rol en el mundo. En este espacio, el proyecto cubano demuestra su carácter universal y no excluyente. Lihn da así una lectura positiva a lo que Fidel Castro implica con “Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”, pues hay un periodo de apertura y diálogo con múltiples perspectivas. La promoción cultural Lihn la define en estos términos:

La calidad del producto cultural y el hecho de que no fuera portador de una carga político-ideológica negativa, bastaron para que circulara ese producto, libremente por la Isla, conforme a un criterio tan amplio como teóricamente insuficiente (*Circo* 433).

Esta afirmación sostiene la importancia de un tratamiento insuficiente de la teoría. Allí radica la matriz del problema que terminará por aquejar a Padilla y que trasunta en una tardía exclusión y control de los artistas. Cumplida la etapa de asentamiento y promoción, la llamada luna de miel de la revolución con los intelectuales, comienza un periodo de desconfianza y purga. Lihn se pregunta, cómo no se pudo prever en ese fructífero intercambio de voces, el lógico contrabando de ideas.

Los visitantes de la isla establecieron sus propias críticas al sistema. En lo que toca a la relación Cuba-Chile, tenemos el caso de artistas como Lihn, que llega en 1969 y deja la isla con cierta decepción o el bullado caso de Jorge Edwards, declarado persona no grata por el régimen.

En cuanto a los artistas cubanos que cumplían un rol equivalente a los visitantes, sirviendo de embajadores en el mundo, Padilla trabajó para el régimen como asesor de prensa en Reino Unido y Rusia. Es posible para un artista revolucionario no tener una crítica del sistema que lo acoge, aun cuando fuese una opinión constructiva y de buenas intenciones, Lihn parece decirnos que la revolución no ve con buenos ojos que se filtre información y que se contamine toda representación externa del proceso.

Padilla al salir del espacio propio se empapa de alteridad y además genera redes, complicidades en una escena que se nutre de estos encuentros y cofradías. Lihn insiste que el arte es político, en la medida que se opone a todo discurso oficial. El arte cuestiona e interroga. Acaso no es eso también revolucionario. De modo, que en el juego lógico que escenifica su voz, nos llama como lectores a pensar: ¿por qué castigar a un buen ejemplo del proceso? Sobre todo a alguien que practica los valores intrínsecos del movimiento. Su pregunta retórica se deposita en algo práctico ¿qué libros tuvieron que dejar de publicarse y pasar a integrar la lista negra?

La voz utiliza irónicamente dos figuras a fin de graficar el problema de sintonía entre las políticas culturales de avanzada y el tema del subdesarrollo económico, que pasa a ser eje central de la lucha. “El grupito de hechiceros” y “las ovejas descarriadas”. Los primeros, a juicio de Fidel, nos dice Lihn, son los culpables de generar una cultura burguesa en el seno de la revolución Su trabajo de integración que tanto prestigio entregó a Cuba, parece de pronto incompatible con la cuestión social. Ellos son los gestores intelectuales de la ofensa, mientras que las ovejas descarriadas, Heberto Padilla, Cabrera Infante, luego será Reinaldo Arenas y otros asociados al caso o con perfiles similares, serán los ejecutores materiales de malas practicas. Los herejes y traidores a la causa. Paradójicamente, al cuestionar la suerte del cuestionador cubano, Lihn será parte de la purga internacional, un paria en Chile, al menos dentro de lo que corresponde al Partido Comunista.

La voz indica que Padilla es el chivo expiatorio necesario, para justificar toda limitación al disenso. Castro pronuncia las siguientes palabras al pueblo: “Por cuestión de principios hay algunos libros de los que no se debe publicar ni un ejemplar, ni un capítulo, ni una página” (Castro Párr. 41).

Lihn es certero con su diagnostico de la crisis que experimenta el modelo democrático en la isla. La contradicción interna que surge de un proceder pragmático y flexible, aunque teóricamente

precario. De acuerdo con dicho modelo, idealmente habría tenido que compatibilizarse la construcción del socialismo y la libertad de criticar. Como queda demostrado, era una incoherencia cultivar cierto tipo de amistades intelectuales en el exterior y a través de un tráfico permanente, exportar inteligencias esperando que el producto de esa política de puertas abiertas, tuviese sumisión total a las falencias evidentes de una mala política.

Razonamiento demoledor del autor, que tendrá un reflejo en el arrebañamiento, aculturación y desactivación de la cultura en Chile, a causa de la dictadura militar. Su lectura de la realidad nos habla del nuevo cauce que toma la revolución, guiada por el ascetismo de las masas y el poder irrestricto de los dirigentes. El hablante expone en su *ethos* experiencial, desazón, pues el proyecto ha devenido en una dictadura incipiente. Su amigo poeta es forzado a delatar a pares y sindicarlos como agentes de la CIA. Sus persecutores le atribuyen al escritor un poder desmesurado. Con ironía la voz indica, como si el poeta fuese parte de una dinastía de mandarines, aludiendo a la situación China. Padilla es un eslabón débil en la cadena de mando, un sentenciado ejemplar y un mensaje al mundo. La idea es dejar del lado de la revolución a los verdaderos acérrimos a la izquierda, los que no cuestionan y se suman al proyecto con complacencia. El hablante incluso insinúa una especie de montaje, no es casual que el juicio a Padilla ocurra en paralelo a la convocatoria que hace Fidel Castro del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. Paralelismos idílicos, trampolín y marco para el discurso del poder. El jerarca se permite llamar a los antiguos amigos del régimen ratas intelectuales que serán juzgadas por la historia.

Finalmente la voz del ensayo esgrime un mensaje emotivo y habla de principios que deben orientar una práctica legítima del disenso. Nos habla de respetar la especificidad de cada artista y aprovecha de definir lo que entiende por intelectual orgánico, invocando el rol de la educación y una mirada hacia las juventudes. Perfil a un intelectual que no abandona la exploración del lenguaje y que participa cívica y activamente en la construcción de un tejido social fuerte y crítico. Cuestiona al régimen señalando:

Nos preguntamos por qué, en lugar de abrumar tardíamente a sus intelectuales, la Revolución Cubana no se apoyó en ellos para proyectar y sacar adelante una política cultural adecuada a sus circunstancias, sin recurrir a un verdadero ritual primitivo, hecho de ocultamientos, confesiones y mistificaciones (*Circo* 434).

La última frase del ensayo relativa a una cultura popular y social es una invocación a sus pares y al proyecto que se está edificando en Chile, uno que no tuvo un origen armado, sino por vías constitucionales, guiado por la mano de Salvador Allende. La preocupación que se exterioriza en el texto es en torno al camino que tomará el país al ser un aliado estratégico de Cuba. El miedo a que la izquierda local devenga en una dictadura es un fantasma que pesa sobre el autor.

“Escritor y vida política” publicado en 1971 en el suplemento cultural de la revista *Siempre*, es un texto que emerge luego del manifiesto reproche que Lihn tuviese ante las políticas de censura en Cuba. La voz del texto da cuenta del posicionamiento que el autor ha emprendido al margen de los bandos, tanto de izquierda como de derecha y sus respectivas pugnas ideológicas. El discurso nos señala con énfasis: "Demasiado a menudo, por lo demás, la vida política de nuestros países no se entiende sino como la vida de los partidos políticos de los mismos" (*Circo* 431).

Este ensayo es un paso decidor en el derrotero que tendrán los textos lihneanos durante la década del setenta. La recepción seguirá siendo favorable en espacios de prensa extranjeros, todavía interesados en sus ideas, libros y en su postura de desacato. No así en Chile, donde inicia el proceso de ostracismo y separación con la oficialidad del momento, la izquierda de la Unidad Popular.

El tono del texto es irónico, sin embargo, no asume el ropaje o la hiperretórica de su alter ego, el habla de Pompier. Tampoco es un ensayo con una estructura asociada a las formas de discursividad a las que el autor solía adherir, el pastiche de crónica decimonónica o el libelo que llama a su interlocutor al debate. Este texto sirve como continuidad de sus descargos a Cuba y al gobierno chileno. Al igual que en el ensayo anterior, encontramos una voz lihneana forzosamente anclada a la realidad y que se expresa con urgencia en torno a lo contingente. Tenemos un acercamiento con lo extradiscursivo, con el afuera del texto. Ese mundo que Lihn siempre buscó transponer, disfrazar, maquillar y difuminar por medio de juegos retóricos.

Se percibe la necesidad de transmitir al lector su descontento, de modo que la burla deja de ser sutil y la vocalidad se sume en la denuncia y la manifestación de una condición imposible de sortear, el imperio de: "toda esa especie de -ismos que proliferan a derecha e izquierda" (*Circo* 430).

De forma directa, el lector ingresa a un mundo ético marcado por el desencanto. La voz expone su malestar al hablar del espacio en que un artista latinoamericano desarrolla su oficio.

El texto comunica los "factores entorpecedores" para una sana vida cultural, entre los que se cuentan: la censura, el sectarismo, las cofradías y la burocracia. Completa esa imagen refiriéndose a las vacas sagradas, artistoides panfletarios que a su juicio sirven de agentes y que obtienen preesas

por su adhesión a las campañas y proclamas. Su lealtad se paga con exceso de reflectores, proyección internacional a costa del erario público y bolsillos llenos. Para Edgar O'Hara esa figura en la izquierda la encarna Raúl Zurita y antes de él, Pablo Neruda. Para Lihn, en la derecha esas figuras son Tomás Mac Hale y Enrique Campos Menéndez: “el campo cultural oficial está perfectamente acotado y congelado por [Enrique] Campos Menéndez, Alone y otros aparceros. La realidad de los “realistas”, la colonia” (Lihn, *Querido* 48-49).

El ensayista no endilga la corrupción del sistema sólo a la derecha y a su conservadurismo. Estas actitudes que la voz asocia a figuras como el mentado crítico Alone o al diario *El Mercurio*, también son extensivas a sus antiguos correligionarios, compañeros del comunismo y de las luchas socialistas. De estos solicita un rechazo enérgico a las malas prácticas. El pedido lo esgrime en nombre de la democracia socialista, sin embargo, la demanda viene antecedida por sus impresiones, respecto a la amarga experiencia que ha dejado la revolución cultural China y la sensación de que “la literatura se prepara para ser la ideología, en el marco de la Revolución Cubana” (*Circo* 430). La vocalidad del texto transparenta su miedo, las aprehensiones que guarda respecto al destino del proyecto social en territorio nacional. La escenografía que enmarca el texto, tal como ya indiqué, respecto a la defensa que hace de Padilla es de polarización de ideas. Se viven los primeros meses del gobierno de Salvador Allende. Ese año es asesinado en Santiago, Edmundo Pérez Zujovic, ex ministro de estado, vinculado a la presidencia de Eduardo Frei Montalva. El político de centro derecha fue acribillado en su auto por miembros de la Vanguardia Organizada del Pueblo, una facción extrema de izquierda que propugnaba la lucha armada del pueblo. El asesinato de Pérez Zujovic está asociado a la masacre de Puerto Montt en 1969. Es un ajuste de cuentas y mensaje al gobierno de Allende, pues el VOP condena el olvido y la desconexión que el gobierno tiene frente al dolor del pueblo. Durante su actividad como ministro, Pérez Zujovic ordenó un operativo de desalojo de terrenos apropiados por familias sin hogar en la región sur de Chile. El movimiento de fuerzas armadas terminó con la muerte de once personas, niños y ancianos, debido al excesivo uso de fuerza por parte de efectivos policiales. El VOP representa la escisión del mundo comunista en Chile. Marcelo Bonassiolle nos dice sobre el periodo:

El Chile de fines de la década de 1960 y comienzos de 1970 estuvo marcado por la polarización, el conflicto político-social y la violencia. El sistema político-partidario estaba marcado por el “patrón de los tres tercios”, el cual aglutinaba una derecha liberal conservadora hegemónica por el Partido Nacional, un centro ocupado por los demócrata

cristianos y una izquierda representada por los partidos Comunista y Socialista (Bonnassiolle 126).

En el seno de la izquierda se vive esa polarización, lo cual se refleja en el mundo intelectual y en las militancias de los escritores. Un sector es percibido como burgués por las juventudes idealistas y contestarias. Lihn lo expone en su carta abierta y muestra al lector como un sector lo representa dentro de la sociedad de la época:

Empezó hace unos meses, por acusarme de director de orquesta de una nueva "ilustración socialista" que se aprontaba a ahogar la libre expresión creadora en este país. Empleaba los términos de ese romanticismo liberal, burgués, obsoleto, que insiste en pensar al artista como un iluminado solo contra el mundo, etcétera. Ello a raíz de un documento que publicamos un grupo de escritores, desoída proposición en lo que respecta a una nueva política cultural (Lihn, *Carta 7*).

La voz del ensayo, consciente de esta realidad, se sustrae del álgido contexto y se abstrae al pensar "factores estimulantes" al interior de la relación escritor-mundo político y aboga por la libertad de expresión, por el reconocimiento de las diferencias creativas y la riqueza estética aunque no deja de ponderar la "conciencia crítica", expresión que vincula a la idea de un intelectual orgánico, en ese punto, Lihn menciona a Antonio Gramsci y dice que el escritor debe: "perturbar la conciencia de los escritores latinoamericanos y arrancarles enfáticas declaraciones de principio" (*Circo 430*). En síntesis, tenemos un Lihn desencantado de la vida pública y política, pero también una parte de su voz es idealista y sueña todavía con una utopía, alude al término e incluso se imagina como Tomás Moro, descansando junto a sus amigos, rodeado de naturaleza, proyectando un estado saludable de las relaciones humanas y del nexo arte-sociedad.

En el texto establece una estructura lúdica por medio de paralelismos y proyecta formas de vida que un escritor puede llegar a tener en su país, dependiendo de la relación que exista entre la intelectualidad, sistema político y forma de gobierno.

El texto narra como ya señalé, condiciones idílicas de trabajo en consonancia con políticas de promoción de la cultura. El artista justamente remunerado es libre para crear y puede vivir de su oficio, sin dejar de ser crítico, pues no debe su sueldo a un sector, por tanto, en casos de desviación del sistema puede interpelar sin miedo o sin cortapisas, contrario a lo que vivió Padilla.

La voz del texto es forzada a retornar a la cruenta realidad. Lihn muestra los peligros, limitaciones y apropiación que sufre la palabra y el genio de un intelectual bajo cada modelo. En la izquierda nos habla de la situación que vive Cuba, la herida está muy fresca y alude a la noche oscura que pesa sobre la revolución, los procesos estalinistas, la palabra bajo vigilancia y la emergencia del fantasma dictatorial, situación que para Lihn se confirmará en Chile a partir del 73, pero bajo un régimen militar de derecha.

En cuanto al mundo patronal de Chile, el ensayo expone la industrialización y las leyes de mercado. La vida cultural y social en Latinoamérica nos recuerda el ensayista, sólo brilla en la quimera, una entelequia imposible, pues se suele imperar la primacía de los partidos y su pervivencia. El cierre del artículo delimita la posición incómoda del autor. Lihn anexa la imagen de un francotirador solitario condenado a muerte con el cual parece identificarse. Esa autodefinición, sin bandos, sin un cúmulo de relaciones públicas, ajeno a la manipulación de su obra literaria para fines ideológicos, ya sea el apoyo de una campaña o lavado de imagen de un gobierno, anticipa la mirada del insilio y la instalación que harán algunos escritores como agentes políticos, capaces de utilizar su plataforma intelectual para obtener un cargo o remuneración estatal, convirtiéndose en una rémora a contrata. La voz en última instancia se sitúa al margen de los poderes, en los extramuros del control de la palabra con tal de salvaguardar el dominio de su inteligencia.

4.3. TEXTOS EN DICTADURA: SUICIDIO AUTORAL, INVISIBILIZACIÓN Y CENSURA.

Los cuatro textos de esta sección forman parte de la producción que Lihn realizó en el periodo más complejo del insilio, del 74 al 84. En “Literatura el lugar del sentido”, Lihn recurre al habla Pompier. El tema de fondo es sencillo, el autor quiere criticar el habla comprometida, la llamada literatura con adjetivos y a quienes se valen de esa instrumentalización del arte. Juzga esto como una mala praxis, al punto que favorece al poder de turno y hace del escritor un repetidor de hablas ya establecidas. La voz se mofa del estereotipo del habla opositora, el escritor de izquierda, el artista revolucionario sin ignorar al promotor panfletario de la oficialidad.

El texto se estructura como un soliloquio que apunta a materias en extremo abstractas: el sentido de la enunciación, la construcción retórica de un texto y una sintaxis incapaz de ser apropiada. Claramente el contenido que abarca se refleja en la praxis, pero Lihn opta por dejar de lado los ejemplos y nombres específicos, en lugar de acusar con casos concretos apunta al tratamiento de

la materia prima del escritor, el lenguaje. Como lectores asistimos a un despliegue mayúsculo de su teoría de la cháchara aplicada al ensayo. O'Hara nos dice al respecto:

Enrique Lihn no siempre contaba, es de lamentar, con tales armas expresivas en el terreno de la prosa. Esta despreocupación por la articulación de sus ideas, digamos, mal podría uno achacársela a la formación autodidacta del poeta (...) En Lihn la enorme calidad poética (en el sentido de valor) del lenguaje estaba ligada a la dislocación de las palabras y su sentido de un discurso a otro, de un contexto a otro (...) Y eso hizo, creo yo, que la teoría de la cháchara le brotara con una naturalidad y gracias excepcionales, cosa que para quienes conocían a Lihn les servía de entrada (más protegidos) a su obra narrativa. En caso contrario había que tener coraje y paciencia (O'Hara 53).

El *ethos* categórico y discursivo de ensayista se complementa aquí con un *ethos* ideológico de intelectual, preocupado por temas de psicoanálisis, semiótica, narratología y estética, lo cual va de la mano con su propia experiencia como creador de obras experimentales, practicante de la intermedialidad.

Lihn menciona la prostitución de la escritura. Lo particular del ensayo es la vocalidad que elige y pone en escena. Busca que su discurso no sea apropiado por aquellos dispuestos a atacar a los practicantes de la mala literatura o literatura funcional. Sabe que la derecha utiliza cualquier contenido a su favor, así que no permite que su texto, aunque está perfilado como una lectura agresiva de la llamada literatura comprometida o política, sea un instrumento de quienes desde la otra vereda ideológica siguen las mismas prácticas de simulacro y panfleto.

La voz desautomatiza el lenguaje y machaca al lector con una escritura que recuerda a las crónicas abstrusas que componen la escritura de sus narradores en *La orquesta de cristal*. En un punto, su texto hace mimesis con el ensayo titulado "El arte de la palabra" y que figura escrito por Gerardo de Pompier al interior de su tercera novela.

"Literatura, el lugar del sentido" quiere desde el título generar una suerte de desencuentro con las expectativas que el lector pueda tener respecto al texto, ya que si uno lee el ensayo esperando encontrar una fórmula o idea clara sobre la literatura y su función, lo que encontramos es la escenificación de un espacio opaco y enrevesado, que fuerza a una búsqueda constante del sentido en cada párrafo, además de su cohesión con la macro idea. El lector es empujado a realizar múltiples paseos inferenciales en una confrontación con lo que se dice y muestra. Esto no implica que el

texto sea un sin sentido o absurdo, sin embargo, es un terreno abigarrado, de difícil acceso, recargado de teoría. Lihn habla en el ensayo de la palabra vacía de Freud, el formalismo ruso y el signo vacío, esgrime su teoría de la cháchara y da al discurso un “disfraz declarado”, uno complejo academicista, pero también anfibológico con citas que el mismo reconoce demasiado extensas.

En un punto, el hablante ataca al escritor latinoamericano que se vale de lo documental para medrar con el exotismo demandado por los lectores extranjeros, dispara en contra de los novelistas y los escritores del exilio y acusa a los autores de querer hacer historiografía, sociología y explicar la realidad con obras que son meras retransmisoras de hechos. La hiperretórica confusa que recubre su enunciación, nos remite a la prosa de sus novelas, piezas que no pretenden tematizar y contar una anécdota directa o secuencia de hechos. Su objetivo es demostrar que la palabra puede ser una caja de resonancia de múltiples voces. El texto activa la mirada crítica del lector, demanda un diálogo y una actualización que va más allá de la tarea de absorber un contenido al uso.

Esta mecánica de disfrazar el lenguaje con un ropaje complejo, se relaciona con el segundo ensayo de este periodo “Disfraz vs uniforme”. En este texto Lihn se enfoca en un concepto muy caro a su escritura, la idea del “disfraz declarado”, herramienta de desacato frente a los simulacros del poder y una respuesta al “uniforme” tanto de la autoridad como del discurso dictatorial.

La uniformidad para el autor es un medio rayano a la verosimilitud del simulacro, la cual tiene la tarea de enmascarar la verdad. Lo que hace el uniforme como instrumento es ocultar las verdaderas intenciones de los sujetos que trabajan para la dictadura y que se amparan bajo la ideología dominante. Lihn utiliza como excusa para iniciar su texto, un hecho tomado de la crónica policial. Narra un incidente de un joven a la salida de un concierto. El civil es agredido por un agente policial y su perro. Lihn a través de esta anécdota señala que el agente uniformado oculta bajo un “disfraz no declarado” sus pulsiones asesinas y la brutalidad del sistema. Esto lo compara con los mecanismos de la dictadura, pues bajo sus bandos y consignas y bajo la uniformidad de un discurso de progreso, avance y lucha contra el terrorismo comunista, subyace un “disfraz no declarado” de terrorismo de estado, robo, corrupción y control de la sociedad.

El autor además en este documento desarrolla la idea de que las personas, contagiadas por el discurso oficial terminan asumiendo un disfraz para poder funcionar día a día. Coloca el ejemplo de los trabajadores que visten terno y corbata y que asumen un habla que hace sintonía con los enunciados propuestos por el neoliberalismo, sin embargo, bajo esa fachada de éxito capitalista se ocultan mendigos, despojos de la crisis económica, desempleados. La voz del texto nos comunica

con asombro su experiencia ante este estereotipo social, los sujetos pauperizados en Chile no abandonan la proyección de una clase social a la que no pertenecen, so pena de ver minada su identidad. De modo inconsciente, el disfraz termina perdiendo la calidad de mecanismo de instalación y se hace uno con sus personalidades, se vuelve un uniforme. De esto modo muestra la manera en que la comunidad, situada en el insilio ha perdido substancia, genera tachaduras a su mismidad y es finalmente asimilado por el discurso simulado del poder.

“Artes y letras mercuriales, un suplemento del anacronismo” (1984). Es un texto que tiene un talante de yo acuso. El autor señala que el medio de prensa se vale de la eterna negociación que promueve la familia Edwards. Empresarios que se suceden como monarcas y que intervienen desde un palco privilegiado la vida política del país. Lihn cita la revolución de 1891 que puso fin al gobierno de José Manuel Balmaceda y establece una conexión con el golpe de estado que puso fin al proyecto de la Unidad Popular. Respecto a *El Mercurio* y la familia a su cargo nos dice:

Es inmutable como el nombre y apellido de quien la personifica de generación en generación: Agustín Edwards, siempre uno y el mismo. Pero de acuerdo a la táctica, la historia obliga a las variaciones. No es lo mismo lanzar un regimiento propio, en 1891, acusando de presidencialismo a un régimen liberal, que salvar a la banca del marxismo en beneficio de un régimen fuerte, personal, que impone por la fuerza una economía de libre mercado (*Circo* 490).

La voz retrata al grupo Edwards como una fuerza transhistórica. De modo que se aventura a proponer desde su *ethos* ideológico, partidista en este periodo, que el medio sobrevivirá al propio régimen militar. Los acusa de mover el tablero político y auspiciar levantamientos sociales. Como un camaleón, *El Mercurio* y los que lo administran, se ajustan a las condiciones de supervivencia, estando por encima de todos los regímenes transitorios, incluso la dictadura. Al respecto sentencia:

También será distinto enterrar a la democracia vigilada, con cara de circunstancia y de complicidad democrática, con los auspiciadores de esa ceremonia, pero, vale. Ninguna de estas transformaciones ha requerido de *El Mercurio* un gran esfuerzo filosófico, aunque todas ellas hayan perfeccionado en un grado sumo su capacidad de negociación, su muñeca (*Circo* 490).

El cierre de la cita es irónico, pues alude a la capacidad de pulso que tiene la empresa de comunicaciones como representante de los valores oligarcas. Su lectura del país, nos remite a una aristocracia enquistada en lo más profundo de la sociedad. Lihn en este texto vuelve a la idea de disfraz y uniforme en lo que respecta al simulacro y señala que el medio encubre su ideología, la cual reza maquillar la verdad conforme a los intereses del momento. De modo que llegada la concertación, el medio de prensa correrá el velo de la dictadura, para declararse demócrata.

La voz pone en escena su *ethos* experiencial y recoge una consigna que la federación de estudiantes universitarios elevó sobre *El Mercurio* en 1976. La frase: “El mercurio miente” quedó instalada dentro de la cultura popular. El hablante juega con el eslogan ciudadano y lo que hace es reformular esta idea, señalando que la tapadera de la verdad trocada por una mentira no es su objetivo primordial, sino más bien el establecimiento de otra verdad, una artificial y que se ajusta a su beneficio. A esto Lihn lo llama la imposición de una verosimilitud. *El Mercurio*, más que mentir instala hiperrealidades, versiones manipuladas de los hechos, para que el público las consigne como situaciones veraces. Eso se puede ver en los esfuerzos retóricos que despliega el medio, como dice el ensayo, en todos los cuerpos que componen el diario, desde la sección de economía a policial, pero hay una excepción, indica la voz. Un cuerpo en que esta forma de hacer prensa se acerca a sus valores intrínsecos, pues para los Edwards la cultura es algo vetusto, que bien podría estar empolvándose en el trastero de la historia. Concluye que en su suplemento *Artes y Letras* podemos ver la realidad de *El Mercurio* a rostro descubierto, su irreparable escisión con la cultura y cualquier idea de cambio y exploración de ideas, pues la mirada que sostiene *El Mercurio* en torno al arte es decorativa, inmutable, estática y etérea. Valores más que formas y procedimientos. La voz nos indica que para este sector social de Chile, el arte es un emblema que se asocia a cierto tipo de abolengo, una manera de prestigiarse como parte de una clase alta y distinguida. Agrega que esto en la práctica se traduce en una serie de hitos. Evidencias de cómo ante la compleja realidad social del país, es mejor para los intereses de la familia Edwards promover una representación estática y deshistorizante, por ejemplo reponiendo artículos antiguos sobre la filosofía de Kant, notas de José Ortega y Gasset, materiales sobre la historia del caballo en la colonia, homenajes a sus propios redactores: Alone y Valente o profundos estudios a los autores predilectos de Pinochet, Enrique Campos Menéndez, Premio Nacional de Literatura, embajador y amigo personal del dictador.

"El género escritor" (1984) se trata de un ensayo brevísimo a manera de nota. La voz responde a la invitación a formar parte de una edición que agrupa retratos de autores nacionales. Estas fotos

además de integrar el libro serán expuestas en el museo de Bellas Artes. Esta situación le sirve al hablante para conjurar una serie de ideas en torno a la producción nacional y señalar la especificidad y diferencia en lo que califica una fauna con diversos orígenes y motivaciones. El término exacto que utiliza es poligénesis y se desmarca del resto de escritores, no sólo por odiosidades propias de un campo cultural complejo, sino por que indica que algunas de las voces convocadas, forman parte de la nómina del dictador. La voz abre el discurso utilizando el término fantasma o *imago*. Lo fantasmático está presente a lo largo de toda la obra de Lihn, como una condición del mismo acto de escritura. El ingresar a la memoria a través de la praxis escritural implica ser un fantasma recorriendo parajes perdidos, momentos fugaces que sólo habitan en la artificialidad de la palabra. Al álbum de retratos y muestra que motiva este ensayo, el hablante le dedica la siguiente sentencia: “repertorio de máscaras o personajes” (*Circo* 489), lo cual reafirma sus ideas sobre el “disfraz no declarado”, pues aprovecha de denunciar la impostura de muchos de los convocados, entre los cuales señala hay amigos y enemistades que respeta por su disidencia, sin embargo, otras figuras bien podrían encajar en su noción de uniforme, pues se porta una insignia de escritor que oculta en realidad a un agente del terror estatizado. Con sorna, el hablante no duda en señalar que algunas de las voces de la muestra están en contubernio con los torturadores.

Resulta paradójico que el *ethos* experiencial de este texto exponga una voz paranoica, que ve fantasmas y máscaras a su alrededor, enemigos y delatores y que acuse a otros escritores por su ideología, operación que diez años atrás criticaba a Valente y Alone. Esto reafirma sus ideas de que el ciudadano, incluido los artistas, ven su relación con el otro minada por la acción de un estado vigilante. El panóptico de la dictadura ha contaminado también la confianza del ensayista. Veinte años de dictadura han lesionado las relaciones de convivencia, generando una red de intrigas entre pares. Esto Lihn lo entiende como una neurosis socializada, el quiebre del tejido social y que puede resumirse en su verso “nunca salí del horroroso Chile”, imagen de país que en este ensayo complementa con epítetos como “campamento” o “irrespirable atmósfera de terror institucional”. Un espacio en que la profesión de escritor existe sólo de forma nominal, como parte de tantas otras verosimilitudes que configuran una escenografía de cartón, puesta para encubrir la ruina nacional.

En los tres textos comprendidos en este periodo, encontramos una escenificación signada por los últimos alientos de la dictadura militar. En este contexto aparece una oposición creciente, el renacer de los partidos, además de manifestaciones públicas de rechazo al poder militar con el correspondiente albor de nuevos medios de difusión, tributarios de una postura confrontacional ante el discurso del régimen. En cuanto al autor, asistimos a sus últimos años de vida. Enrique Lihn no llegará a ver a Pinochet fuera del poder y menos el llamado retorno a la democracia, tras el triunfo del “No” en el plebiscito de octubre de 1988.

La voz lihneana aparece en estos discursos mucho más resuelta y directa en su enunciación. Su *ethos* discursivo se presenta sin la opacidad de los años más duros del insilio, no por eso carece de hondura teórica y una gran cantidad de referentes intertextuales, algunos académicos otros literarios, sin embargo es notable la claridad en su decir. Abandona el enrevesamiento y el predominio del estilo abigarrado que caracterizó a su prosa.

El *ethos* de estas producciones no escenifica su crítica al discurso dictatorial cayendo en una mimesis de la cháchara que atribuye a la oficialidad, tampoco asume los elementos *kitsch* como disfraces de su enunciación. Opta por enumerar y utiliza la taxonomía y la ejemplificación. En lo que respecta a su *ethos* ideológico académico, entrega conceptos específicos de Susan Sontag y Vittorio Gregotti, relativos al rol de la fotografía y la arquitectura.

Uno de los factores a considerar es la muerte del alter ego. Hecho que Lihn inscribe¹¹ a través de un texto de 1983. Estos ensayos son escritos sin la voz de Pompier rondando como un fantasma.

Otro factor que determina la expresividad psicológica y carácter de la voz en estos textos, es la posición cínica que Lihn sostiene ante problemáticas irresolutas del país. En entrevistas de la época parece denunciar un eterno retorno y una pulsión tendiente al fracaso, sin miras de solución. En su correspondencia también se nota un desencanto y cercanía con la enfermedad, la vejez y la muerte.

El *ethos* experiencial demuestra un humor seco que cae en el auto escarnio.

Voy al grano, el CNI visitó al decano para decirle que me seguía un proceso por escribir un poema insultante contra "El Ejército". Esto mientras el Centro de Estudios era reducido a un cursillo de la Escuela de Ingeniería. (...) Total estoy prácticamente suspendido y

¹¹ Cf. “*Diario de muerte* de Enrique Lihn: inscribir la muerte y dislocación del diario íntimo” dedicado al último poemario del autor y a la noción de finitud en su obra. En este artículo analizo una praxis escritural en que la entidad que firma, la subjetividad histórica, el alter ego y la autoría confluyen a través de una puesta en escena que se sitúa en los meandros de la muerte.

virtualmente detenido, probabilidad que no parece plausible pues hay ya decenas de profesores exonerados o suspendidos, una sesión de tortura -con perdón por la frivolidad- me vendría muy mal para el sistema cardíaco; "la transición política hacia la normalidad" se presenta con las características post Reagan que cabía esperar, los señores de la guerra han triunfado en toda la línea (Lihn, *Querido* 66).

Esa mirada resignada al fracaso y a la caída de los grandes discursos, es apreciable durante parte de su producción en el marco más álgido del insilio. Se deja entrever con fuerza en "El género escritor". Lo importante de los ensayos de esta sección, es que el malestar se proyecta con dureza al campo social y no sólo a su identidad creativa. La mira de estos textos está puesta en el conjunto país y su futuro. Los años de dictadura han hecho mella en la ciudadanía y se ha normalizado una relación de familiaridad con las enfermedades del lenguaje. Para la comunidad se ha vuelto común una libertad bajo vigilancia y que la palabra se encuentre intervenida por los censores del poder. Lihn ya no se esfuerza en enmascarar, más bien parece dedicado a remover el maquillaje gastado de la oficialidad cultural y el régimen, a fin de delatar a plena luz la artificialidad de los mecanismos del poder y su vacuidad, la ausencia total de sentido y de compromiso de quienes se amparan bajo los discursos políticos, sus instituciones y monumentos.

En cuanto al estructuralismo y el conocimiento teórico del cual Lihn siempre hizo gala, aparece integrado a sus ideas de modo natural. Ya no cita directamente a Roland Barthes, Philippe Sollers o a otros pensadores de *Tel Quel*. Habla sin adosar largos párrafos de teoría a sus opiniones o sin transposiciones digresivas que extrae de sus lecturas académicas. La voz de estos textos se aparta de la que encontramos en ensayos como "Literatura el lugar del sentido". Desde luego, el hablante no deja de remitir al arte, la función de la palabra y la legitimidad autorial, sin embargo, temas como la censura, el simulacro, el *kitsch*, fluyen con soltura y remiten a componentes sociales que guardan mayor sentido para una comunidad amplia de lectores, incluso para aquellos menos enterados de los temas semióticos, narratológicos y estéticos, que a Lihn le preocupan.

El hablante vuelca su interés a ejemplos mundanos o ligados a fenómenos de medios de comunicación de masas. Habla de las calles, la televisión, los espectáculos que convocan grandes grupos, como los conciertos o festivales de la canción, la arquitectura, el escamoteo de la fotografía en prensa, las manifestaciones en las calles, el tema habitacional, la relación del hombre de a pie

con la infraestructura urbanística. Las formas artísticas puestas en cuestión interactúan con la ciudadanía gracias a soportes cotidianos como la radio, la televisión, la prensa y el transporte. Esto no quiere decir que estos temas dejen de pasar por su filtro como intelectual y la correspondiente reflexión metadiscursiva que suele caracterizarlo, sin embargo la vocalidad de los ensayos parece menos empeñada en conceptualizar y oscurecer la referencia. Su voz se centra en el ejemplo concreto, en el acto represivo mismo o en la situación que delata la horrorosa discursividad del poder.

Es poco lo que falta por agregar a las críticas negativas sobre el Festival. Conviene insistir, quizá; en que tontería de tamaño calado hace juego o sistema con la seudocultura oficial y, en último término con el desacuerdo esencial entre la cultura y la dictadura, entre la mala política y el arte. El Festival de la Canción Escapista, no es más que uno de los fenómenos de jibarización mental masiva que nos afectan (*Pseudo*, 38).

El Lihn que encontramos en estos ensayos encara de modo frontal el rol que ha cumplido la espectacularización del arte y el entretenimiento, también la noción de progreso, pues eventos relativos al avance del país, sirven como moneda de cambio ante otras formas de expresión cultural que demandan un grado de introspección. Algo que menciona en los tres ensayos, es la falsa percepción de éxito que la televisión y la prensa escrita promueven. El adoctrinamiento termina por domesticar al ciudadano y se genera una complicidad con los idearios de la dictadura. Esto se trasunta en frases coloquiales como: “los chilenos somos los ingleses de Sudamérica” o “Chile es el jaguar del continente”. Esta percepción arribista, vinculada a un poder adquisitivo, índices macroeconómicos en alza, idea de estabilidad social y de seguridad dentro del cambiante panorama sudamericano, el autor las asocia a enfermedades del lenguaje. Por ejemplo, la reiteración inconsciente de lo ya dicho y el asumir una identidad patria como quien porta un disfraz.

El gran logro de la teología del poder es el convencimiento de un progreso nacional. El ciudadano ignora la violencia, exclusión y miseria que subyace dentro de su país. El autor lo define como una neurosis llevada al paroxismo, una mezcla de paranoia y neurosis construida a partir del miedo, la persecución y el secuestro de la capacidad de disenso. En su texto “Entretelones técnicos de mis novelas” señala: “El reemplazo del término neurosis por sociosis (un trauma colectivo del que provienen a modo de síntomas, los signos del lenguaje vacío)” (*Circo*, 578).

En “Sobre la fotografía: el reportaje gráfico y las fotos censuradas” (1984) Lihn inicia el texto señalando que el mero hecho de prohibir imágenes de todo tipo, a través del bando 19 del ministerio del interior implica que la autocracia militar reconoce su debilidad y en contraparte el fortalecimiento de una oposición desarmada, que parece en estos años haber perfeccionado su poder de convocatoria. Un elemento importante del ensayo es la fuerza testimonial que la voz reconoce a la imagen, capaz de desnudar la fragilidad del gobierno. Lo que en sus otros textos ha llamado la verosimilitud que el sistema utiliza para maquillar la verdad, cae ante el poder de una fotografía. Un segundo valor que le reconoce a la imagen es el humor desacralizador. Pues es histórica la prevención que todo dictador tiene de no ser caricaturizado.

La risa dinamita la máquina del poder, piensa la voz y dedica un extenso apartado del ensayo a explicar cómo la imagen fotográfica cuando no se acomoda al discurso del poder, de modo servil coloca en evidencia su falacia. Utiliza como ejemplo los comentarios de Susan Sontag sobre la foto de la niña quemada por napalm y explica que esta foto puso en crisis la legitimidad de la guerra de Vietnam y el actuar del gobierno de Estados Unidos. De la fotografía nos dice: “su valor mágico tiene tanto que ver con su objetividad mecánica y con su fidelidad con el aquí y el ahora como con su poder de intervenir la realidad imprimiéndole uno u otro sentido” (Lihn, *Sobre Arte* 424).

El hablante implica de modo indirecto la importancia de la transposición de lo real a lo imaginario. Expone su continua preocupación por el lenguaje y la necesidad, incluso en estos textos mas claros, de retornar a la separación entre objetivo y subjetivo o a su crítica al realismo y la mera representación documental como un forma fallida de arte y cómplice de la ideologización.

Lihn reconoce en la imagen una dualidad capaz de remitir de forma fidedigna a su referente, sin perjuicio de los múltiples sentidos y significados subjetivos que el encuadre y estilo puedan provocar en la percepción del receptor. Esta aseveración le permite volver al tema del control de los discursos, pues siguiendo a Sontag, señala que la ideología y en específico la palabra, es el marco que genera un anclaje y determinación del sentido, a favor de un mensaje que se pretende imponer. La limitación del poder testimonial de un evento visual por la agencia que genera la palabra.

Me permito aquí una digresión que remite al caso Padilla. Hasta la aparición del video de autoinculpación, nuestro conocimiento del proceso era únicamente textual, lo cual quita a la presentación del poeta toda la irrisión, mímica, gestualidad e ironía que despliega Padilla al comunicar su proceder contrarrevolucionario, imitando el tono de Fidel Castro y de los jefes de

la isla. Este hecho que Lihn no llegó a ver, guarda relación con sus ideas, sobre todo del habla Pompier. Padilla en su presentación en la UNEAC parece ser poseído por el espíritu que inspira al bufón, al loco abigarrado y dice mucho con su mirada, entonación y movimiento de manos, al generar una parodia de lo que está obligado a enunciar.

Volviendo al ensayo en cuestión, Lihn remite a otro ejemplo de Sontag relativo a la guerra de Corea y nos indica que en este conflicto sí operó un condicionamiento de la doxa sobre la legitimidad del hecho bélico, de modo que la ausencia de fotos no fue relevante, pues la comunidad norteamericana ya estaba concientizada respecto a la justicia de la invasión y las agresiones. Tal manipulación, Lihn la asocia a la dictadura y a su necesidad de dirigir todas las formas de discursividad.

En este texto destaca la inmediata asimilación que las fotos permiten, incluso de un público analfabeto. Esto se relaciona con la preocupación que el autor parece tener con la aculturación que denuncia en los otros textos, sobre todo en el “El pseudo arte de la pseudocultura”. Aquí señala que un público limitado en su enciclopedia puede verse interpelado por las fotos. Esto también se vincula a las ideas que tuvo en los 80 sobre el libro, el comic y su distribución.

Hay detrás de la publicación de sus últimos poemarios, una labor de autoedición y en el caso de *Paseo Ahumada*, un formato de periódico que privilegia lo visual junto a lo textual. En el caso de *Batman en Chile* es lo contrario, llevar el cómic, su lenguaje narrativo y recursos estilísticos al libro, mientras que en el caso de los dos poemarios mencionados, se trata de llevar la lógica de las historietas y del pasquín al texto literario, para en última instancia distribuir estas publicaciones en los kioscos (Rojas Pachas, *Arte* 129)

Por último, la voz no abandona su *ethos* ideológico apartidista y así como critica en estos textos a la oficialidad en su control de la imagen, también acusa a la oposición de no innovar y mantener un juego discursivo anquilosado, ser un espejo y doble de los mismos mecanismos discursivos ya gastados y que forman parte de la política local. El binarismo entrampado de la izquierda y derecha, cada una remando al son de sus consignas, proclamas y directrices. En contraparte, Lihn aplaude la emergencia de una oposición inteligente, subterránea y confrontacional, encarnada por nuevas generaciones en las que ve mecanismos performativos y de acción directa, formas más sutiles que se proyectan en el arte y en específico con las fotos que evitan toda manipulación panfletaria. Para el ensayista las imágenes denuncian a la par que desarrollan simbólica y emotivamente una crítica:

“las fotografías sin un texto que les agregue información hablan por sí solas de la violencia institucionalizada” (Lihn, *Sobre Arte* 428).

En este texto la voz remite a la importancia del *ethos* y la legitimación de forma indirecta, al decir que las fotos como discurso generan una legitimidad por lo mostrado más que por lo dicho. Una identificación del receptor y una movilidad de su *pathos* en un sentido u otro, simpatía o antipatía, dependiendo de lo que se muestra. Además las fotos generan cohesión entre los grupos opositores y tienen la particularidad de remover una parte del inconsciente nacional. Aquí la voz apela al *ethos* experiencial y remite a la idiosincrasia nacional, que valora las justas derrotas, los triunfos morales y la causa noble del débil o perdedor. Lihn rememora el sacrificio de Arturo Prat, héroe nacional que se inmoló y atribuye a la imagen, la capacidad de llevar al público a ese tipo de evocaciones radicadas en el sentir más profundo del pueblo.

El ensayista nos indica que pseudo arte y acritica son las dos armas de la oficialidad y su proceso de banalización cultural. Habla de un proceso gradual y sistemático. Lihn no invoca por casualidad el Festival de Viña del Mar. En “El pseudoarte de la pseudocultura” llama a la ciudad jardín principado de Mónaco, basta pensar en la exalcaldesa Virginia Reginato, que sirvió por cuatro periodos consecutivos y que inició su carrera política en dictadura. Su trayectoria como alcaldesa se construyó al alero del festival.

Esta funcionaria, paradójicamente, comparte las características que Lihn atribuye a los Edwards y a *El Mercurio*, siempre el mismo, perpetuo único. Lihn también describe en esos términos al gran protector en su novela *El arte de la palabra*. El prototipo paródico del dictador.

Para las autoridades de Viña del Mar, el festival ha sido un arma y sus agentes indirectos los artistas y periodistas. La voz en el texto indica que estos agentes culturales viven un “exilio interior”. O sea una consciencia enajenada al servicio del espectáculo. De modo burlesco los llama “artistas verdaderos”, pues son a su juicio quienes han conseguido figurar en los medios, gracias a su adhesión al simulacro.

El *ethos* psicosocial del texto demuestra desazón y amargura, pues al caracterizar el festival utiliza adjetivos como embrutecedor y falaz. A la música del evento la llama cebollenta, evasiva y sin contacto con el drama humano y por último, a los comediantes les dice estúpidos y ramplones. Previo a su caracterización, habla de la función de este show, una fachada para las ruinas del país, pues hace juego con el sistema y el cortocircuito que ha propiciado la dictadura con el arte, despolitizándolo, pues si no puede censurar, la alternativa es trivializar.

El festival es para Lihn un evento represivo que distrae y el sentido del arte. La mala política promueve estas condiciones. El oficialismo ha propiciado un divorcio entre arte y pueblo y desactiva la capacidad del creador de oponerse al orden establecido desde su especificidad. La dictadura a juicio del ensayista ha generado una condición inflacionaria, un *bluf* sospechoso que ha tornado el arte en industria. El frío mundo de los negocios ha trocado al artista y su oficio por un producto comercializable. El esquema vendedor consumidor propio de la industria ha plagado el campo cultural.

En cuanto a la arquitectura, habla de una disociación de esta forma de arte con la vida. Una mala práctica a la que han tenido que adherir buenos cultores de la disciplina so pena de cesantía. El mundo ético del texto expone que lo que abunda en Chile son mecanismos de supervivencia y elefantes blancos, construcciones desconectadas del espacio que habitan e inútiles en la práctica. Los caracoles del centro de Santiago. Parte del llamado *boom* económico, son un tipo de galería, tiendas que por su estructura resultan inaccesibles e incómodas para los usuarios. Predecesoras de los *malls*, hoy son espacios abandonados repletos de centros de fotocopiado, peluquerías y los llamados café con pierna, tapaderas de prostíbulos. De modo que tampoco han cumplido con su rol dentro del llamado despegue económico.

Lihn cita como ejemplo de la desconexión con la realidad, la ciudad de Ute, por excelencia, la residencia de Lo Curro, también conocida como la mansión de Pinochet y la define en un doble sentido, simulación de lo no que es y disimulo de lo que es. Falsificación por partida doble, pues delata las contradicciones del sistema y la pauperización de la sociedad. En Santiago abundan los campamentos, terrenos abandonados que personas sin hogar ocupan. Incluso con ese problema habitacional a cuestas, el cual se mantiene hasta la fecha, el sistema fomenta un arribismo mordaz, endeudamiento y consumo desmedido.

Lihn enumera finalmente las características del pseudoarte. Halagüeño y estatuario, o sea inofensivo y estático. Por eso el pseudoarte promueve formas como la escultura de próceres y autoridades. El pseudoarte además imita al arte, pero es flotante anacrónico e históricamente indeterminado. Como un monumento militar que describe en el ensayo y que caracteriza el desfase entre intención y efecto. Una estatua agresiva y violenta que pretende ser alada y dinámica. Aprovecha con esa crítica, mencionar con sutileza a Valente y su supraideologización mesiánica, pues habla de una filosofía idealista trasnochada y de mala consciencia, la cual ha contribuido a restar materialidad

al artista y al público, disociando al hombre de prácticas creativas y por tanto de una mirada contingente de su país. El arte es un espacio abandonado e intrínsecamente ajeno al régimen.

En “La palabra empeñada” (1989-póstumo) Lihn retoma la idea de una sociedad distanciada del arte y los procesos culturales. El ensayista lee esta situación en la falta de espacios dedicados a la cultura. A su parecer, no existen en Chile medios que consideren al arte un eje y referente. El énfasis de este texto, también está puesto en el lector. Atrás quedan las conceptualizaciones y la discusión relativa a abstractos. Lo que preocupa a la voz es repensar los espacios de acceso a una cultura plural e inclusiva. Llama a renovar los soportes y favorecer a las audiencias que han sido amaestradas por la dictadura.

Menciona de forma indirecta el empobrecimiento de los medios universitarios e indica que en ellos solía pervivir el mundo democrático, de modo que el título del texto, “La palabra empeñada” nos remite a un objeto o bienpreciado que se ha transado, no disponemos de este, pues por necesidad ha sido dejado en prenda. Señala Lihn que la cultura ha quedado peligrosamente inscrita en los medios oficiales y en sus suplementos. La voz nos habla con preocupación, pues en un régimen de derecho militar hay más que una oposición con el arte, una contradicción y esto se traduce en una desactivación de la cultura. El campo artístico despojando de su materialidad y de su crítica, solo permite el *kitsch*. Ese término, el ensayista lo desarrolla en profundidad en “El pseudoarte de la pseudocultura” y aquí lo menciona en torno al ciudadano que ha sido arrojado a cubrir sus necesidades físicas, enajenado, mientras que los señores de la guerra sí pueden gozar de su libertad espiritual. Satiriza al dictador y señala su religiosidad, pues lo que procura la dictadura es satisfacer “el goce de los valores eternos del espíritu”.

En este texto, Lihn menciona con nombre propio a una prensa libertaria que ha emergido en el país. Nomina a las revistas y su aporte cultural. Son espacios estables aunque precarios: *Apsi*, *Análisis* y *Cauce* garantizan movilidad de ideas y en un párrafo algo emotivo, no deja de recordar al lector que esos pequeños reductos en que se puede respirar, son espacios que se han ganado a pulso y con muchos sacrificios, vidas de por medio. Para la voz es importante destacar que esos medios alternativos han logrado la radicalización de la inconformidad, además de un justo pedido de retorno a la democracia.

En una pequeña sección del texto titulado “Colectivo tipo lustrín” la voz retorna al arte con adjetivación y crítica a la oposición por preferir formas domesticadas de creación. Su *ethos* ideológico apartidista, vincula el proceder evasivo de la derecha y el actuar panfletario de la

izquierda como fuerza opositora. Ambos grupos manipulan el arte, lo desactivan y prefieren formas de expresividad que puedan ideologizar y con las cuales llegan a una mayor cantidad de adeptos. El arte comprometido con la oposición es el teatro y la nueva trova nos indica. El libro y las muestras de salón en cambio, no pueden competir y menos si el arte es experimental. Se requiere un lenguaje llano, un discurso chato y accesible para las masas. Retoma las ideas que explicitó en “Literatura el lugar del sentido” estableciendo una conexión intertextual con su propio pensamiento, pero aquí con claridad expositiva. La voz nos recuerda que la desactivación de la cultura conlleva el surgimiento de una figura, el crítico de espectáculo o comentarista de farándula. La preocupación final del texto es reactivar la crítica en las distintas áreas. Elogia el rol transgresor de la fotografía, mientras que para las otras disciplinas reclama un restablecimiento del pensar analítico, no solo especializado, pues destaca algunas revistas de cine y poesía, pero les reclama estar dirigidas a un solo sector. Su pervivencia depende de un pequeño núcleo lector, ignorando otras disciplinas. En esa medida nos habla de un mirada integral e interrelacionada de la cultura, para evitar que el arte quede convertido en una industria de exportación, de empaquetados extranjeros que ignoran la producción nacional. El texto finalmente rescata el carácter prospectivo de la lucha, pues mucho de lo realizado dice, tendrá su inscripción en el futuro.

En estos ensayos estamos ante una voz siempre política y desencantada, pero también confrontacional y activa, pues no es menor el espacio en el cual se presentan estos textos. Uno de los ensayos de este periodo, de hecho figura publicado en *Cauce*, una de las revistas cuyas fotos fueron censuradas en la época y que el autor defiende en su posibilidad comunicativa y como alternativa del control oficial. Además, el último texto “La palabra empeñada”, forma parte de la editorial de XYZ¹², un proyecto de revista cultural con que Lihn quiso activamente intervenir el cerco acríptico del arte y sostener, incluso en las condiciones más precarias y de emergencia, un diálogo siempre necesario con su comunidad.

¹² El proyecto de revista que Lihn titula XYZ aboga por la reactivación de la crítica y la especificidad del arte por encima de la ostentación de un compromiso partidista. Confróntese <https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt2g5034qv/dsc/> En el sitio web se encuentran consignados los archivos que el Getty en Los Ángeles tiene sobre Lihn. Entre los archivos se encuentra la maqueta de la revista, un *cut up* de imágenes y materiales, además de correspondencia con el poeta peruano César Calvo, en las que se menciona la revista.

CONCLUSIÓN

Este recorrido en torno a la producción ensayística de Enrique Lihn ha priorizado situar cronológica y temáticamente al lector, a fin de confrontar una radiografía detallada de su *ethos* discursivo y los cambios que su vocalidad como autor experimentó, en un marco complejo de producción cultural. He procurado entregar una imagen autorial que evite los reduccionismos y una representación ligada únicamente a las lecturas de su poesía o a las cristalizaciones presentes en la academia y en el mercado editorial chileno.

Mi investigación ha buscado además entender cómo el *ethos* en sus ensayos nos permite acercarnos a sus estrategias textuales más queridas: la intertextualidad refleja, la hiperretórica, el *kitsch*, el enmascaramiento a través de un “disfraz declarado” y la escritura situada, todas parte de su condición de autor poligenérico.

Lihn tiene una voz que muta constantemente. Como creador tuvo la inteligencia y valentía para explorar múltiples derroteros artísticos, consciente del rol social y político de su literatura, atento a evitar el panfleto y la mera documentación. El mundo ético que sus textos proponen y las edificaciones discursivas que escenifica, no sólo abarcan variedad de temas, sino que de modo autorreflexivo interrogan el rol y responsabilidad de artistas, políticos, académicos y ciudadanos, en un sistema corrupto y de control del pensamiento y la palabra.

La performatividad de su escritura opera evadiendo las prácticas de un realismo anecdótico que denuncia, pues prefiere asumir los procedimientos de represión y censura a través del pastiche, la parodia y la irrisión. Por eso Roberto Bolaño grafica su voz como “propia de un ciudadano ilustrado que espera llegar a la modernidad o que es resignadamente moderno” (Bolaño 39).

Lihn rescata materiales del detritus de las ideologías y se vale de encuadres de prestigio, los cuales imposta y satiriza con el fin de evidenciar los disfraces que asume la autoridad en una autocracia militar. Denuncia los monopolios de la prensa, al líder religioso y el exégeta oficial. Su voz encarna las maneras propias de los galicismos mentales, el *american way of life*, el neoliberalismo y otras posturas a la moda, con la intención de distorsionar la máquina parlante y su cháchara.

El trayecto de la voz ensayística de Lihn y los variados mecanismos que utiliza para incorporar al lector dan cuenta de un itinerario complejo. En los cuatro apartados que conforman mi análisis, podemos ver como su *ethos* fluctúa acorde a la reflexión que estructura y el periodo en que se sitúa. Atiende al rol del crítico, la figura que legitima y deslegitima a destajo, la función del sistema

persecutor y su preocupación por el nexo arte y sociedad. Se presenta como un activo defensor de sus pares y crítico mordaz de las modas y los agentes culturales que se acomodaron a las corrientes en boga. No guarda silencio ante la persecución de Padilla, incluso cuando eso lo indispone con su partido y la disciplina férrea del comunismo que actúa en bloque y guarda silencio cuando las bases lo demandan.

En dictadura no teme denunciar el pseudoarte oficial, sus simulacros discursivos, el maquillaje de la violencia y el embrutecimiento que provoca en el país. La sociedad sometida a un proceso gradual y sistemático de aculturación, conservadurismo y trueque del oficio artístico y su cuidado, por una promoción del espectáculo y el consumo irreflexivo.

En el espacio configurado por el insilio interroga la labor del escritor y da cuenta de cómo veinte años de dictadura no pasan en vano, pues han llegado a contaminar a artistas que acaban por normalizar y absorber el gran discurso de evasión. La autocensura significa asumirse cómplice y promotor de las prácticas del estado vigilante. Su voz denuncia la falta de oposición y la conformidad ante los nuevos mecanismos de producción. Sus reflexiones nos indican que el artista ha quedado secuestrado por los actos represivos, asumiendo la condición de siervo del sistema con tal de sobrevivir. Lihn cierra su producción ensayística retornando a la imagen, a sus primeros años en la escuela de Bellas Artes como pintor. Ante la inminencia de la muerte, su voz se vuelve transparente y directa y nos comunica nuevas formas de resistencia ante el poder, por medio de diversos lenguajes icónicos, plásticos y visuales, soportes que exceden la palabra y su dominio por parte de la ideologización.

En el tránsito que sufre su vocalidad, la visión que tiene del ensayo, como forma vinculada al desacato, asume variadas manifestaciones, acorde a las intenciones que desea provocar en sus interlocutores y los modos con que sortea las restricciones que le impone el sistema.

La estructuración de su pensamiento pasa de un régimen decimonónico de polemista y debatiente, su etapa de cronista argumentativo basado en la parodia y cita de autoridad, para decantar en un intrincado marco teórico de corte estructural, metarreflexivo, de digresiones abigarradas, defensor de la palabra no documental y cauteloso de evitar que sus ideas sean apropiadas por el sistema de aculturación que combate. Finalmente, preocupado por el nexo entre el receptor, el texto y los medios de producción secuestrados por la oficialidad, aterriza a un diálogo franco y directo con las nuevas generaciones. Deja a un lado el habla Pompier y esgrime un discurso propositivo aunque denunciante, quiere enviarnos advertencias sobre el futuro, sin perjuicio de seguir siendo un sujeto

incómodo y disidente, pues esgrime que los opositores a la dictadura, no saben innovar en el juego de defensa del lenguaje.

Su pensamiento crítico se erige en contra de las miradas simplistas que favorecen la tarea del censor de turno. Al leer los ensayos lihneanos hoy, podemos apreciar cómo persiste en la sociedad chilena el silenciamiento y la desaparición. Formas terribles de anular a los sujetos y que continúan enquistadas en el país, más allá de la transición a la democracia, la llamada concertación de partidos y el actual progresismo.

Mi análisis de estos documentos se opone a afirmaciones aventuradas como la hecha por Eugenia Brito en su libro *Campos minados* (1990). Pues con afán deslegitimador y despolitizante, la académica señala sobre Lihn, su: “inserción cultural y estrategias literarias no tocaron la problemática que con pasión habitó” (21). El autor por méritos propios proyecta una consciencia política y contracultural, sin comprometer su faceta metarreflexiva, postestructuralista, intermedial y metafísica, pues un anverso de su voz no niega al otro, sino que se reafirman.

Lihn como ya he señalado en mis trabajos previos, relativos a su prosa de ficción, es un autor orwelliano, así lo demuestra la creación de sus distopías situadas en la región imaginada de Miranda, sin embargo, Lihn no muestra la abyección sobre el cuerpo del que quiere resistir el sistema, por ejemplo los animales que enfrentan la dictadura de los cerdos en *Rebelión en la granja* o Winston Smith en *1984* ante la policía mental y la neolengua. Su enfoque prioriza al cómplice, aquel que encarna la discursividad oficial y la abraza para hacerse uno con ella. La figura que se deja a gusto contaminar y renuncia consciente o manipulado a su mismidad, para dejarse llenar por el discurso rector y alcanzar así su pequeña cuota de poder, bajo el ala del gran regidor, el dictador, el gran hermano o el medio de legitimación. Para Lihn esa figura que en sus novelas es la institucionalidad desbocada, Charles Royce y su fundación en París o el gran protector de Miranda, tiene en sus ensayos trasuntos como Augusto Pinochet, Agustín Edwards o el crítico del momento, Alone y Valente, Fidel Castro o la agencia de seguridad de Cuba. En cuanto al contaminado, tenemos al agente cultural, el artista, el ciudadano que normaliza la sociosis y que no cuestiona las enfermedades del lenguaje que le han insuflado los medios y las discursividades de dominación presentes en lugares impensados, no sólo en la teoría literaria, la mala educación, un libro o una teología adoctrinante, sino habitando un edificio bancario, la estatua de un prócer, la tachadura de un verso, el montaje de un gran festival, la desaparición de unas fotos, la aparición de una virgen

que reza bandos militares o la llegada de un justiciero encapuchado enviado por la CIA para asesinar a un presidente.

Lihn en estos ensayos hace eco de sus múltiples formas de explorar la censura y la autocensura, el silencio, el enmascaramiento y la artificialidad bajo la máscara. Muestra de forma descarnada la lucidez que los redactores de prensa, los políticos, sus pares por generaciones, la fundación que hoy lleva su nombre e incluso sus más duros detractores le han reconocido. Esa lucidez, palabra hueca, parte de la cháchara a la que Lihn dedicó su teratología literaria, se pronuncia entre copas y en salones, sin realmente remitir a algo más que a un elogio aprendido y repetido porque se ha hecho costumbre decirlo.

Siempre que en charlas literarias, prólogos a reediciones y lecturas o conversaciones de sobremesa en Chile o en el extranjero, he escuchado o leído que Lihn es el más lúcido de nuestros escritores, me he preguntado qué lucidez es esa de la que todos hablan y le endilgan a Lihn, en qué consiste esa lucidez, cómo se demuestra, se refieren a sus novelas, a sus cuentos, su teatro, el video arte, sus pinturas, ensayos, reflexiones en entrevistas, sus cómics, sus happenings sobre las tablas, hablan de Pompier, de sus poemarios extraños, de su libro álbum, se referirán a *Derechos de autor* esa pieza fragmentaria de montajes críticos o a su filiación con el estructuralismo, quizá remiten a sus debates con Valente, su posición apartidista, su defensa a Padilla o sus pugnas con Neruda, de qué lucidez hablan, y siempre o casi siempre, parecen remitir a su poesía y a una porción limitada de ella, el poemario *La pieza oscura* o el poema “Porque escribí”.

Este trabajo quiere iluminar un poco de esa lucidez y mover los reflectores a una zona oscura de su producción, a una que no sé si por comodidad, conveniencia o miedo a quedar ciegos y vernos reflejados como sociedad en esa lucidez, hemos ignorado por años o hemos dejado cubierta bajo la máscara de un adjetivo, que de tan manoseado ha perdido todo brillo y valor.

La voz de Lihn piensa el lenguaje como un espacio libre del panfleto político, asume su rol contracultural y la transposición que hace de la realidad a la artificialidad de la escritura, busca desautomatizar las formas, exorcizar la mera referencialidad, el dato exótico, la anécdota que se transa en el mercado internacional, y aunque abraza temporalmente un abigarramiento y suicidio autorral, persiste bajo la avalancha de palabrería en la búsqueda incesante del sentido, pues bajo la cháchara teórica está el basamento de su exploración ensayística, ir en contra para abrir nuevos espacios por interrogar. Lihn niega la simplificación del habla en el contexto opresor y como bien

señala su escritura, debemos: “hacer del grito una respuesta a los argumentos ministeriales; del silencio, una réplica a la cháchara; del arte, una protesta contra la mala política”.

Espero que este ejercicio de exploración por la forma del ensayo lihneano, una obra rica y compleja, permita que al hablar del autor y su *opus*, no sólo pensemos en lucidez, sino también en compromiso y valentía.

BIBLIOGRAFÍA CITADA.

Amossy, Ruth, "La doble naturaleza de la imagen de autor", en Zapata, Juan (ed.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Antioquia, Universidad de Antioquia, 2014, 67-84.

Bajtín, Mijaíl, "Autor y personaje en la actividad estética", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo veintiuno editores, 1999.

Barthes, Roland, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra de la escritura*, Barcelona, Paidós, 65-72.

Bolaño, Roberto, "El Exilio y la literatura: Discurso en Viena" en *Ateneo*, 15, 2001, 42-44.

_____, "Una pocas palabras para Enrique Lihn" *Las Últimas Noticias*, Santiago, Chile, sept. 30, 2002, 39.

Bonnassiolle, Marcelo, "Violencia política y conflictividad social durante el gobierno de la unidad popular: El caso de la Vanguardia Organizada del Pueblo (VOP), 1970-1971" en *Diálogos*, vol.16, 1, , 2015.

Brito, María Eugenia, *Campos minados : literatura post golpe en Chile*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1990.

Castro Fidel, *Discurso de clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. La Habana*, 30 de abril de 1971, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>
Consultado el 12.04.2023

Coddou, Marcelo, "A la verdad por lo imaginario. Entrevista con Enrique Lihn.", en *Texto Crítico*, 11, 1978, 136-157.

Declercq, G, *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, París, Editions Universitaires, 1992.

Díaz, Cecilia, "Lihn y Valente en el gran debate de la poesía", en *Pluma y Pincel*, Núm. 10, 1983, 50-55.

Fernández, Antonio, "Introducción", en *Juan de Mairena I*, Madrid, Cátedra, 2019.

Fielbaum, Alejandro, "Crítica de la crítica no crítica. Lectura política de la defensa del estructuralismo de Enrique Lihn" en *Revista de Derecho y Humanidades*, 23, 2014

Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.

Foxley, Ana María, "La imaginación es una manera de enmendarle la plana a la realidad", en *La Época*, 29 de mayo de 1988, 4-5.

Fuenzalida, Daniel, *Enrique Lihn: Entrevistas*, Santiago, Editorial J.C. Sáez, 2005.

Granados, Ainara, *Juan de Mairena: la filosofía del apócrifo y el acceso a la otredad*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2021.

Lastra, Pedro, *Conversaciones con Enrique Lihn*, México, Universidad Veracruzana, 1980.

La Tercera, "Ariel Dorfman embajador de sí mismo", *La Tercera*, <https://www.latercera.com/diario-impreso/ariel-dorfman-embajador-de-si-mismo/>

Consultado el 01.03.2023

Lihn, Enrique, *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

_____, "Carta abierta de Enrique Lihn", en *Cuadernos de Marcha*, 49, Uruguay, Marcha, 1971, 5-9.

_____, *El arte de la palabra*, Barcelona, Editorial Pomaire, 1980.

_____, La muerte de Gerardo de Pompier, *Letras My Site*

<http://www.lettras.mysite.com/el0201065.htm> Consultado el 10.04.2023

_____, "El seudo arte de la seudo cultura" en *Cauce*, 8, 1984, 38-39.

_____, *El Circo en Llamas: Una crítica de la vida*. Santiago, Lom, 1996.

_____, *Batman en Chile o El ocaso de un ídolo o Solo contra el desierto rojo*, Santiago, Bordura, 2008.

_____, *Textos sobre Arte*. Santiago, Universidad Diego Portales, 2008.

_____, *Querido Pedro: Cartas de Enrique Lihn a Pedro Lastra (1967-1988)*, selección, edición y notas de Camilo Brodsky B. Santiago, Das Kapital, 2012.

Maingueneau, D, "Problèmes d'ethos", en *Pratiques*, 113/114, 2002, 55-67.

_____, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

_____, "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, 49-66.

_____, "Retour critique sur l'ethos" en *Langage et société*, 149, 2014, 31-48.

Marín, Germán, "Enrique Lihn: Literatura no invoco tu nombre en vano", en *Camp de L'Arpa*, 1978, 55-56.

Moles, Abraham, *El Kitsch: el arte de la felicidad*, trad. de Josefina Ludmer, Barcelona, Paidós, 1990.

O'Hara, Edgar, "El poeta y sus cautiverios (Enrique Lihn en la década del ochenta)", en *Inti*, 43/44, 1996, 45-74.

Rojas Pachas, Daniel, *El arte de la cháchara: la poética de lo abigarrado en las novelas de Enrique Lihn*, México, Hermenéutica Ediciones, 2020.

_____, "Postales y radiografías en los ensayos de Marius de Zayas: Nueva York y el viaje" en *Káñina*, vol.44, 2, 2020, 51-68.

Schmiedecke, Natália, "Ecos da Revolução Cubana no Chile da Unidade Popular: a "Declaración chilena" e a resposta de Enrique Lihn", en *Revista Brasileira de História*, São Paulo, Vol. 40, 84, 2020.