

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Facultad de Letras  
Dirección de Investigación y Posgrado  
Programa Doctorado en Letras

**LA CASA QUE FALTA.  
CATÁLOGO DISCURSIVO DE ENRIQUE LIHN, 1980-88.**

Tesis para optar al título de Doctor en Literatura

Realizada con Fondos de Conicyt  
Programa de Formación de Capital Humano 2016-18

Tesista: Roberto Brodsky  
Directores: Rodrigo Cánovas – Roberto Hozven  
Informantes: Felipe Cussen – Saul Sosnowski  
Santiago – Chile 2018

## AGRADECIMIENTOS

Mi gratitud empieza por casa, que es amplia y extendida: Paula, Pascual, Samuel, Sara, los primeros.

A Rodrigo Cánovas, director de esta tesis, y Roberto Hozven, co-director, quienes me alentaron y convencieron que debía hacerse, escribirse y, eventualmente, publicarse. Sus palabras de aliento, lecturas, comentarios y generoso diálogo hicieron transitable este proyecto que nació con ellos, desde la duda y la interrogación auténticas. El privilegio de haber trabajado con dos de los más connotados investigadores del medio, escritores ellos mismos y con conocimiento directo de Enrique Lihn y su obra, fue una oportunidad única que espero no haber desaprovechado. Mi gratitud también a Saúl Sosnowski y Felipe Cussen, cuyos comentarios permitieron profundizar ciertas líneas de trabajo que de otra manera habrían pasado inadvertidos. A todo el cuerpo de profesores del Doctorado de la UC, y a Cristián Opazo, en particular, por la atención y preocupación inalterable a lo largo de la ejecución de este proyecto, desde sus primeros pasos hasta el cierre final.

A Mauricio Electorat, cuya amistad empujó la idea desde su improbable comienzo. A Andrea Lihn, Cacho Gacitúa, Carlos Flores Delpino, Oscar Sarmiento y Pedro Pablo Celedón, que atendieron con infinita paciencia cada una de mis demandas y solicitudes, precisando fechas, lugares y circunstancias. A Pedro Montes, que me facilitó los dibujos de la República Independiente de Miranda. A los amigos y compañeros de ruta de los años 80 a los cuales dedico este trabajo: Gregory Cohen, Igor Rosenmann, Francisco Zañartu, Lia Maldonado, Jorge Ramírez, Alfonso Vásquez, Nancho Mescchi, Yanko Rosenmann, Iván Godoy y muchos otros de ese tiempo ido que circulan por las páginas de este catálogo.

A la Fundación Getty en Los Angeles, que abrió el archivo Lihn para este proyecto. Ello me permitió comprobar que las intuiciones iniciales que dieron pie a su ejecución, tenían donde alimentarse y crecer hasta llegar a configurar el despliegue de discursos imaginado en el origen. Y a Pedro Lastra, finalmente, quien sin saberlo me acompañó *in absentia* con sus recomendaciones y lecturas de Enrique Lihn, y a quien por pudor o exceso de citación nunca contacté en persona.

## ÍNDICE GENERAL

<b>Abstract / Resumen</b>	6
<b>INTRODUCCIÓN: Irse de tesis</b>	7
<b>Capítulo 1. Catálogo, la casa</b>	31
1.1. El camino del catálogo	34
1.2. ¿Un ‘after-Auschwitz’ en Chile?	38
1.3. De la imagen al cuerpo	46
<b>Capítulo 2. Autocatálogo, la falta</b>	56
2.1. Alguien, Don Nadie, Ninguno	58
2.2. El juguete de la falta	74
2.3. Los cristales de la orquesta	87
<b>Capítulo 3. Discurso Pompier, el fantasma</b>	100
3.1. <i>LIHN&amp;POMPIER</i>	107
3.2. <i>En el día de los inocentes en el</i>	134
3.3. (Auto)ejecución, transfiguración	149
<b>Capítulo 4. Discurso sobreviviente, <i>nachleben</i></b>	172
4.1. Paréntesis	177
4.2. Suspensión	188
<b>Capítulo 5. Discurso primitivo, cine no-cine</b>	198
5.1. Canal Liana	210
5.2. Una cena y dos películas	231
5.3. Un bajativo <i>camp</i>	252

<b>Capítulo 6. Discurso desbaratado, Lihn nomoteta</b>	263
6.1. Simulacros biográficos	267
6.2. Crisis de la falta	278
6.3. Lihn nomoteta	289
6.4. Balance patriótico	304
<b>Capítulo 7. Discurso dramático, la pieza que falta</b>	316
7.1. <i>Merdre!</i>	323
7.2. La Meca y <i>La Meka</i>	335
7.3. Cuarto oscuro	341
<b>Capítulo 8. Discurso póstumo, <i>ars memoria</i></b>	359
8.1. Arte de morir	360
8.2. Discurso del nombre	366
8.3. Objetos recobrados	373
8.4. La casa y la falta	386
<b>CONCLUSIONES: A partir de Lihn</b>	393
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	
Obras consultadas de y sobre Enrique Lihn	413
Bibliografía general – Secciones	417
<b>ANEXO AUDIOVISUAL (tarjeta electrónica)</b>	
Filmes y videos	

“Ya se sabe qué inmensas lecturas habrá que hacer cuando se trate de evaluar la obra de ‘el autor desconocido’, de ninguna manera extraviada, conservada por él mismo en distintas casonas de Santiago y provincias entre las cuales ha distribuido su longevidad hasta el día de hoy”

(“Nota 35”, en *La orquesta de cristal*, 1976).

“No puedo ser yo más persistente, pero si vivieras en Chile y te llamaras Enrique Lihn, me entenderías a fondo”

(Carta de Enrique Lihn a Pere Gimferrer, Santiago 1983.

Correspondencia. Archivo Getty, *Papers 2*).

*El espíritu de la ley brilla por su ausencia en la claridad de la Letra*

(“Limitaciones legales”, en *La aparición de la Virgen*, 1987).

**ABSTRACT / RESUMEN**

El proyecto “La casa que falta. Catálogo discursivo de Enrique Lihn, 1980-88” examina e inscribe de forma crítica la etapa final de la producción artística del poeta, narrador, dibujante, crítico de arte, agente contracultural, dramaturgo, teórico de la literatura y profesor universitario Enrique Lihn. La investigación trabaja sobre las formaciones discursivas y los dispositivos de enunciación utilizados por Lihn durante de la década de los años 80 en Chile, registrando las características en cada caso y las relaciones significantes entre los distintos elementos de este discurso. Un elemento central lo constituye la figura de la máscara y el disfraz representados por el personaje Gerardo de Pompier, significativo primero del sujeto poético lihneano en el período de estudio. El trabajo hace uso de las categorías de *falta*, *fantasma*, censura, autocensura y estado de excepción, entre las más recurrentes, vinculando el carácter múltiple y variado de esta producción con la constitución de un catálogo de objetos y discursos que haga de morada al proyecto anti-utópico de Lihn durante su última década de vida.

Palabras clave: Lihn – Pompier – Chile años 80 – fantasma - parodia y autoparodia -

## INTRODUCCIÓN: IRSE DE TESIS

1. En el sitio digital del Ibero-Amerikanisches Institut, de Berlín, donde se encuentra el más importante archivo bibliográfico dedicado a Enrique Lihn, un número superior a las 150 entradas dice relación con trabajos de y/o sobre Lihn < <https://iaiweb1.iai.spk-berlin.de> >. La mayoría de ellas, sobre el 80%, se centra en los aportes y singularidades de su poesía en relación a los tópicos de la vanguardia y la tradición hispanoamericanas, el viaje, la vida en las ciudades, las alienaciones y deformaciones de la palabra, el erotismo y la propia escritura, entre otros tópicos relevantes. Semejante interés crítico nunca será suficiente y las perspectivas difieren o se complementan, pero de la poesía de Lihn ya ha sido dicho todo o casi todo, si se consideran las aportaciones mayores de Foxley y Travis<sup>1</sup>, unidos al conjunto de la producción crítica sobre objetos y discursos específicos. Otro tanto ocurre con la obra narrativa de Lihn, desde el ensayo seminal de Cánovas en 1986 al más reciente de Cynthia Morales en 2014 (*La sombra de una sombra*), que unidos a la constante edición de nuevos textos póstumos, cartas y fragmentos diversos, dan cuenta de una atención privilegiada y necesaria. Sólo un número menor de esta producción examina sin embargo, y esto de forma parcial, los materiales no textuales de Lihn, producidos durante la década de los 80 y realizados sin orden aparente sobre distintos soportes, llámese a estos videos caseros, escenificaciones teatrales, performances o intervenciones poéticas urbanas. Constituyen lo que Travis llamó “the wild and experimental projects of the 1980s” (24).

---

<sup>1</sup> Nos referimos a los estudios de Carmen Foxley, *Enrique Lihn. Escritura excéntrica y modernidad* (Santiago: Universitaria, 1985), y de Christopher Travis, *Resisting Alienation. The literary works of Enrique Lihn* (Bucknell: University Press, 2007). La bibliografía de y sobre Lihn puede ser consultada al final de esta investigación, junto al listado de obras y textos referidos por capítulo.

2. Hay entonces un primer dato de carencia en torno a una producción discursiva en distintos soportes que no se sabe bien lo que son y si acaso resultan significativos o no como objeto de investigación. Paradójicamente, sin embargo, fue éste el régimen de producción poética y artística privilegiado de Lihn en los años 80: objetos dispersos, puntadas sin hilo, dibujos sin marco. Un discurso que aquí llamaremos *desbaratado*, dando a entender así su carácter distópico, conscientemente trabajado contra su eventual instrumentalización referencial, del signo que fuere y del campo de poder que se le interpusiese. La ruptura de la convención textual del discurso, su exceso y rebasamiento a través de combinaciones que, si bien no eran completamente novedosas sí constituyeron una novedad en el uso intensivo y dislocado que Lihn les imprimió, constituyeron la característica central de su producción en esos años. Quizá por lo mismo, según señalé, este discurso ha recibido escasa atención crítica. ¿Cómo explicar esta ‘falta’ de la teoría sino en correspondencia con esta otra ‘falta’ de la palabra del sujeto poético lihneano que se desbarata a sí mismo en la multiplicidad de sus objetos? *Falta* que es síntoma culpable en el primer caso y enfermedad gozosa en el segundo, ya que de forma insidiosa podría decirse que, al menos en relación a esta producción, somos la carencia de discurso crítico sobre otro anterior; aquel que encontró en *la falta* su veneno y su remedio para enfrentar, desde la precariedad enunciativa, un período crucial en la producción cultural del país. Dicho período estuvo marcado por la censura, la violencia y la intemperie de los agentes del campo cultural, en abierto contraste con la fuerza y variedad de esa producción en los márgenes de las instituciones, para recurrir al recurrido título de Nelly Richard sobre el período. Una asimetría que, en el caso de Lihn, adopta caracteres fronterizos entre lo legible y aceptable por la tradición, por una parte, y lo ilegible de su ruptura por la otra.

En esas circunstancias, no queda más que irse de tesis para abordar los 'proyectos locos' en los que se embarcó Lihn durante su última década de vida.

3. Irse de tesis quiere decir inscribir el despliegue discursivo del no-libro que escribe Enrique Lihn en los años 80 bajo la especie de un *acto social total*, es decir de un conjunto de actos discursivos integrados en un sistema de interpretación (Lévi-Strauss 24), el cual -diríamos en este caso- arruina su propio poder normativo al momento de desplegarse. Poemas callejeros que destituyen sus soportes y condiciones de enunciación, *happenings* que devienen archivo audiovisual, metamorfosis constante de los lenguajes de apropiación y desestabilización interna de los géneros utilizados, son algunas de las operaciones regulares de la producción de Lihn en el período. Se trata de una *práctica significante*, definida por Julia Kristeva ya a mediados de los años 70 como la formación y travesía de un sistema de signos en un modo de producción dado. En su texto seminal “Pratique signifiante et mode de production”, Kristeva explica que “la traversée des signes s’obtient para la mise en procès du sujet parlant qui prend en écharpe les institutions sociales dans lesquelles il s’était précédemment reconnu, et coïncide ainsi avec les moments de rupture, de rénovation, de révolution d’une société” (11).

Inflexión y despliegue de una práctica discursiva, Kristeva distingue dos caras en esta puesta en proceso: una instancia unificadora que postula la coherencia del signo y su trabajo simbólico en relación con las instituciones del Estado, la familia y la religión, por una parte; y una instancia pulsional, semiótica, heterogénea y subversiva, por la otra, que desde mediados del siglo XIX responde a la producción del arte, la poesía y el *gasto* no recuperable por la instancia socio-simbólica. “L’ère de la crise des finitudes s’annonce:

crise de la famille, de l'État, de la religion, qui s'accompagne d'une prise de ce qui, dans l'art, relève du système, pour accentuer ce qui, en lui est porteur de dépense" (13).

Si lo simbólico asegura el límite y la unidad de la práctica significativa a través de una lógica funcional del lenguaje, lo semiótico es postulado como aquello que precede por su parte esta organización constitutiva del lenguaje, manifestando su presencia como pulsión y reordenamiento de las reglas de intercambio simbólico a través del signo. Esta puesta en proceso de la práctica significativa, activada por el signo en oposición a la estabilidad y unidad del símbolo, nos dice Kristeva, coincide con las experiencias políticas y sociales de carácter contestatario, en la medida que el discurso poético "est nécessairement le lieu où se chiffre la jouissance insatisfaite par les rapports de production et de reproduction, mais aussi para les idéologies censées les parler" (19). La práctica significativa devela, desde allí, su carácter indicial, como un pasaje constante "à la limite de l'identité et de la structure" (26) advierte Kristeva, quien hace del discurso poético o literario una presencia privilegiada de este proceso, y en donde las prácticas significantes deben ser consideradas "depuis le lieu où une société produit ses sujets comme des sujets en procès qui énoncent leurs angoisses pour transformer l'ensemble discursif de leur communauté" (26).

4. De acuerdo a lo anterior, concebimos el despliegue discursivo de Enrique Lihn durante el período en cuestión desde la perspectiva de una *práctica significativa*, es decir de una puesta en proceso de un sujeto y de una comunidad reconocible en sus símbolos, y dispuesta a la acción transformadora de los signos. Su despliegue queda enmarcado en la proposición que hacemos de *acto social total*, noción que Lévi-Strauss utiliza para dar cuenta de la incorporación de un sujeto y un objeto a una totalidad observable que los

incluya e interprete. Proponemos entonces inscribir la práctica significativa de Lihn durante los años 80 en un sistema de interpretación que tome en cuenta una multiplicidad de objetos discursivos de signo negativo y pulsional, los cuales no son considerados por esa misma razón -o lo son de forma parcial, negándoles de esta forma su condición de *acto social total*. El examen de estos objetos de *jouissance*, de goce, como dirá Kristeva, debe hacerse con toda evidencia a partir de la consideración de la práctica significativa ya mencionada, y en estrecha relación con lo que Agamben, al hablar del 'significante flotante' en el discurso, ha definido como el concepto piloto de las ciencias humanas en el siglo XX. : “En todos los ámbitos, el paciente trabajo de la civilización procede separando la praxis humana de su ejercicio concreto y creando de esa forma ese exceso de la significación sobre la denotación que Lévi-Strauss ha sido el primero en reconocer” (57).

5. Identificado en su prólogo a la obra de los dones de Marcel Mauss, el *significante flotante* es para Lévi-Strauss lo que permite el ejercicio del pensamiento simbólico, aun cuando “el conocimiento científico sea capaz, sino de estancarlo, sí al menos de disciplinarlo en parte” (40). El arco conceptual es relevante, por cuanto inscribe la puesta en proceso de las prácticas significantes en una relación dialéctica con las cohesiones simbólicas que hacen de punto de llegada. Su norma es la discontinuidad de los procesos, y la suspensión que define a este significante flotante se corresponde con las alteridades de inclusión/exclusión que Agamben encuentra inscritas en las relaciones biopolíticas. Para este autor, en efecto, lo significativo del significante flotante es su correspondencia con la suspensión del derecho en el *iustitium*, término que designa el estado de excepción

en el orden político donde “la norma está vigente sin aplicarse” (57). En su estudio *Estado de excepción. Homo sacer II*, Agamben constata que la diferencia entre norma y realización no es privativa del campo del derecho, sino que aplicable a otras disciplinas, y que de la misma manera que en la lengua no existe una denotación de los elementos lingüísticos, “en el estado de excepción la norma está vigente sin referencia alguna a la realidad” (*ibid*). A partir esta hendidura entre norma y aplicación, entre *langue* y *parole*, según la terminología que utiliza Lévi-Strauss y su significante excedente, Agamben subraya que la realización de una instancia a otra “no es en modo alguno una operación lógica, sino que implica en cualquier caso una actividad práctica, es decir, la asunción de la *langue* por uno o más sujetos hablantes y la realización de ese complejo dispositivo al que Benveniste ha denominado función enunciativa” (61). Como entre la norma y su aplicación no hay tampoco ningún nexo interno que permita derivar inmediatamente una de otra, el estado de excepción resulta ser, por otra parte, “un espacio en que aplicación y norma exhiben su separación y una pura fuerza-de-~~ley~~ realiza una norma cuya aplicación ha sido suspendida”. De este modo, concluye Agamben, “la soldadura imposible entre norma y realidad”, y la consiguiente constitución del ámbito normativo, cohesionante, se lleva a cabo bajo la forma de la excepción, es decir mediante la presuposición de un nexo entre ambas, por lo que el estado de excepción, a fin de cuentas, “señala un umbral en que lógica y praxis se indeterminan y una pura violencia sin *logos* pretende actualizar un enunciado sin referencia real alguna” (62).

6. Resulta casi innecesario recalcar el interés que reviste esta deriva teórica al examinar el despliegue discursivo de Lihn en el Chile de los años 80. Agreguemos que, en la

perspectiva de Agamben, la situación de excepción es indicativa del modo en que el hombre moderno ha puesto en entredicho su ser viviente a través de la política, siendo el estado de excepción “la respuesta inmediata del poder estatal a los conflictos internos más extremos” (10). Es en la política, nos dice Agamben, donde ese mismo hombre, en tanto ser de lenguaje, se constituye en comunidad y se separa de 'la nuda vida', es decir de aquella existencia susceptible de ser eliminada por el Estado sin apego a otra ley que su propia excepcionalidad, siendo al mismo tiempo insacrificable desde el punto de vista del derecho natural. Si, tal como plantea Quintana Porras en su ensayo dedicado al tema, la política se asocia con una 'idea de humanidad' que, al definir la pertenencia a la comunidad, presupone la exclusión de aquello que no puede ser incluido en ella, entonces la excepción y la nuda vida se obligan mutuamente, ya que la nuda vida es “una vida que se encuentra en el umbral entre lo humano y lo no humano, [y por tanto] incluida sólo por exclusión, es decir, exceptuada de la existencia política” (*Argumentos* párr. 9). Citando a Agamben, la nuda vida es, pues, aquello que, al no poder ser incluido de ninguna manera, “se incluye en la forma de la excepción” (ctd. en Quintana Porras, *ibid*). Desde el psicoanálisis, Lacan llama a esta excepción 'el ser de goce': un ser más allá del Padre y acaso más acá del lenguaje. Allí se dibujaría un estado de catástrofe de lo real.

7. La hipótesis inicial de este trabajo es que la producción discursiva de Lihn en los años 80 *hace sistema*, y que lejos del carácter ‘magazinesco’ que se la ha dado en la tradición crítica, este sistema está regido por su negación y su dispersión *en la falta*, categoría que aquí considero y utilizo de modo alterno, desde una perspectiva simbólica, imaginaria, jurídica, territorial y psicoanalítica, según sea el caso (y los casos discursivos de Lihn son

múltiples, como lo veremos en el despliegue que hace a esta investigación). Condición liminar de un ‘ser de lenguaje’, primero, y situación discursiva del sujeto hablante, después, la *falta* es aludida y elidida en los objetos que la hacen manifiesta, dando paso a “la fábula de la carencia”, según la describe Lihn en *Las cartas de Eros* (19). A su vez, como se hace evidente a lo largo de este texto, la carencia se goza en sus síntomas, los multiplica y enmascara por el arte de la palabra, ya que es a través de sus operaciones y de su literaridad que al escritor se le ofrece “la posibilidad de penetración en una estructura profunda de una época”, dirá el propio Lihn en entrevista con Marcelo Coddou (57). El resultado será el desplazamiento de la práctica significativa desde los territorios de enunciación estables hacia la falta de lugar que se configura en los bordes del objeto perdido -la casa chilena en cuestión, en tanto que casa de la palabra. Dicho esto, si la casa que falta es la palabra (su autenticidad, su sentido, su jerarquía, su legitimidad, su verdad y su mentira; en suma, su proyecto de Ilustración), el catálogo que se inscribe y se dispone en tanto discurso es, por su parte, *la casa en el momento de su falta*; esto es, en el momento que la excepción de la norma suspende la palabra por su contrario: la censura.

8. Si el despliegue discursivo de Lihn hace sistema, es debido a que la falta determina tanto su funcionamiento como su falla en la práctica significativa. La falta no es el discurso, sino el alimento de la central eléctrica de la parodia que activa el discurso lihneano y conmemora su carencia de lugar, siguiendo la concepción de la parodia y de la literatura que nos ofrece Agamben en sus *Profanaciones*. La falta en el discurso lihneano es ese “algo que le impide [a Pompier] condensarse hasta constituirse en un sujeto”, como dice Lihn en el “Suplemento del colofón” que cierra *El arte de la palabra*, y que

mantiene a su personaje “en un estado más bien líquido o gaseoso” (353). La falta es un gas, entonces; un estado de agregación de la materia sin forma ni volumen, compuesto de moléculas separadas entre sí y con “una mínima fuerza de atracción entre ellas”, según informa el diccionario en línea <https://conceptodefinicion.de/>. Estas propiedades hacen posible que el gas pueda desplazarse en el vacío de forma autónoma, ocupar todo el espacio que lo contiene y condensarse hasta hacerse líquido bajo temperaturas extremadamente bajas. Con el gas es posible calentar una comida y abrigar una habitación, pero también sofocar una novela bajo el influjo de la cháchara. El gas, en síntesis, hace de la falta la musa de Lihn. Por lo mismo, la falta en Lihn no es frustración de algo que no se tiene y se reivindica en el imaginario de un daño, ni su falta está asociada a la castración simbólica de Edipo en la estructura del inconsciente (Lacan, *Seminario 4* 39); no, la falta en Lihn es real, en el sentido de que es una privación de lo real en la relación que establece el sujeto del discurso con el mundo, y en tanto tal designa un agujero allí donde debería estar la palabra, el objeto perdido y vuelto a encontrar sin jamás ser el mismo que se busca. Pero no basta nombrar la modalidad de la falta que aquí nos ocupa. Si la taxonomía lacaniana sobre la relación de objeto, expuesta más arriba y trabajada en su *Libro 4* del *Seminario*, coincide en parte con el discurso lihneano del vacío, sin agotarlo ni completarlo, a éste debe agregarse, como una molécula más separada de las otras, la falta literaria de Barthes, cuando en su *Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie Littéraire du Collège de France*, postula un discurso que rechace las coacciones de dominación implantadas en el lenguaje. Para Barthes, la ecuación del poder se articula en efecto no tanto desde el Estado y las instituciones como en las servidumbres alojadas en la práctica cotidiana de una lengua dada: “J’appelle discours de

pouvoir tout discours qui engendre la faute, et partant la culpabilité de celui qui le recoit” (11). En esta perspectiva, el discurso de la falta es aquel que *se ve obligado a decir* más que aquel que *se ve impedido de hablar*, así sea una verborrea angustiosa como la que practican los personajes de Lihn en sus performances y obras teatrales. Dicho esto, importa incluir también aquí la *falta jurídica* de la excepcionalidad que estudia Agamben, decisiva para el período que examinamos, y donde las nociones de castigo y sanción van al encuentro de los orígenes del archivo y de las leyes de la letra desarrolladas por González-Echevarría en su libro *Mito y Archivo*, formulando un *arche*, una memoria de la falta alojada en los arcanos de un origen, de modo tal que el archivo “no sólo indica que algo se guarda, sino algo que es secreto, está codificado, encerrado” (67). No menos relevante en esta catalogación sumaria es también la falta del discurso amoroso, donde el hablante de Lihn “da lo que no tiene”, para volver a la definición del amor que da Lacan, y que su discípulo Allain-Miller explicita en entrevista con *Psychologies Magazine* como el reconocimiento de lo que nos falta, la falta de la falta: “Pour aimer il faut avouer son manque et reconnaître que l’on a besoin de l’autre, qu’il vous manque” (*Interview* párr. 3).

9. En consideración de lo anterior, la urgencia de demarcar y levantar un catálogo allí donde *flotan* y *cohabitan* múltiples significantes de la falta, orienta el trabajo de búsqueda de los distintos objetos de discurso, e indica la eventual existencia de un Orden Errante que se despliega en los proyectos con los que se compromete Lihn durante esos años. La errancia está determinada por la variedad de los objetos de discurso y la irregularidad de sus soportes. Estos marcan a la vez las características del catálogo en su condición

provisoria, frágil, su estado de latencia en la composición de sus partes: ficción teórica no constitutiva de una síntesis del discurso, y dispuesto más bien como paradigma flotante capaz de incluir señales múltiples y contradictorias entre sí, porque las formas no se han osificado ni cristalizado aún en conceptos ni en significados determinados, siguiendo la proposición del propio Lihn que hace de la literatura un género multiforme a la vez que un espectáculo que tiene a esa misma palabra y sus enfermedades en el centro de sus operaciones. El *acto social total* busca dar cuenta de esta totalidad posible; refiere a un sistema de interpretación de las modalidades de un discurso más allá de la suma de sus partes.

10. Irse de tesis significa entonces que: uno, hay una práctica significativa que hace sistema en la producción artística y literaria de Enrique Lihn entre los años 80-88; dos, que esta práctica constituye un *acto social total* capaz de albergar y simbolizar objetos pulsionales múltiples y dispersos que se despliegan y *performan* una falta real del sujeto del discurso en su relación con el mundo; tres, que este *acto social total* es un paradigma flotante, un significante de la carencia o falta como categoría discursiva, cuya figura privilegiada, hipotetizamos, es la de un fantasma que, desde su salida al mundo a través de las páginas de *El arte de la palabra*, nos dice que 'nada es lo bastante real' para su naturaleza poética, o lo que es lo mismo: que ningún significado posee suficiente verdad para el significante fantasma. Y cinco, que el paradigma flotante del fantasma es índice de un significado ausente en relación a la falta y a la casa. Dicho esto, la negatividad del *acto social total* encontraría su forma de realización más acabada en la propia inclusión del sujeto que cataloga los objetos de discurso y produce el discurso del Catálogo, y

quien a través de este acto de recolección crítica se pondría él mismo en suspenso en tanto objeto perdido.

11. El Catálogo es un espacio intermedial que debe entenderse aquí como política, es decir como forma de impactar en las relaciones de poder al interior de una comunidad de enunciados y objetos de discurso. Siendo así, su despliegue es intensivo más que exhaustivo, es decir opera generando un archivo vertical de los discursos para poder concebirlos en un orden administrable para su intelección. No escapa a este propósito el hecho de que la elaboración de un catálogo de discursos en la obra de Lihn durante los años 80 –que ésa es la tarea propuesta de este trabajo- es a su vez un discurso en sí mismo, el cual debe ser expuesto en relación a sus objetos. Hacer la ficción del catálogo viene a decir que el acto social total que caracteriza tanto la aparición de un excedente en el discurso como su inclusión en un sistema de interpretación, se encuentra en la posibilidad de habitar o no esta ‘casa que falta’. Se juega en ello la posibilidad de realizar -en la imagen y la palabra- la utopía del texto inhabitable al que aludió Lihn en artículos y entrevistas del período. Esa escritura es (también) un *ars memoria* y pertenece, como su referente, al orden de los espectros.

12. La habitabilidad de la casa que falta sólo es posible en la provisionalidad del signo. Se trata, entonces, de un texto inhabitable desde el punto de vista del régimen de autoría. Sólo un fantasma podría morar en una casa que falta. En esto residiría la radicalidad del despliegue discursivo de Lihn en los años 80: no sólo subvierte las alienaciones del discurso dominante al parodiarlos, sino que también transgrede el *locus* privilegiado del

régimen de autoría desde donde ya no sería posible hablar ni situarse con propiedad. Lo mismo ocurrirá en su poesía del período, donde los medios de expresión tradicionales se desplazan de lugar hacia formas mixtas, híbridas, “tierras sin suelo” donde aparecer y desaparecer, haciendo de la falta un goce y de la exclusión de la norma una broma colectiva, resistencia contracultural que declara y delata abiertamente su carencia de significado, es decir de casa y de discurso.

13. ¿En que consistió el magisterio de Lihn? ¿El último canto de cisne de una modernidad periférica o el primer relámpago de una posmodernidad sin metarrelatos de sentido? La pregunta enfrenta el mito de la comunicabilidad de la literatura del boom con el mito del hermetismo de la escritura de las cuevas que Héctor Libertella anunciara en los años 70 como divisoria del campo en la producción literaria latinoamericana. Para el crítico Ignacio Echeverría, quien observó estos temas en un ensayo dedicado a la reedición de *El fiord*, de Lamborghini, la escritura de este último plantea “el debate acerca de si es posible una auténtica literatura de vanguardia fuera del estricto marco nacional”, en la medida que el lector “parece excluido de una experiencia que, para participar en ella, se diría que reclama ... referencias que inevitablemente se le escapan, de una intimidad con la lengua y con la cultura del autor que sólo suele darse en el marco compartido de lo que cabe entender por 'literatura nacional'” (68). Pero lo que hay entre estos dos mitos no es una vanguardia progresista y feliz versus otra hermética y oscura, sino una diferencia de disposición: una se quiere eficaz y exitosa, integrada en los circuitos internacionales de distribución, mientras que la otra propondrá una política y, sobre todo, lo que David Oubiña llama “una nueva *ideología de la literatura*” (ctd. en

Echevarría 63): no renunciará al lector, pero antes que eso no renunciará a encarnar la violencia, las coacciones del poder y la desintegración de la experiencia latinoamericana, “hasta volverla imposible, exhibiendo sus inconsistencias, tensando hasta el estrangulamiento los lazos de sujeción a una lengua, a una patria, a una clase, a un género” (Fermín Rodríguez ctd. en Echevarría 64).

14. La pregunta que instala Lihn es la misma que despliegan a su modo Lamborghini y la escritura de las cuevas de Libertella. ¿Es posible la acción y producción de la vanguardia literaria fuera de una literatura nacional? La respuesta incluiría una política de la letra y del signo imbricadas en la acción de la vanguardia que sólo tendría sentido en el contexto radical de la excepción. La verdadera pregunta no dice relación entonces con ser comunicable o hermético, ni con promover el orgullo de una periferia ilegible o astuciar combinaciones de composición universalistas, sino con el desarrollo de un imaginario. Se trata, para Lihn, de fundar un imaginario de lo real, es decir necesariamente reñido con el poder y el mercado, sin por ello renunciar al diálogo (al contrario: lo requiere y lo fuerza más que nadie, porque consciente del aislamiento en que trabaja). Una literatura que se reconozca en sí misma y no deje de lado su memoria ni su política, sin por ello ceder su autonomía por un referente externo a ella misma, sea el que fuere. Una literatura que ya murió en el poema y que al inscribirse en los signos y en los cuerpos del performance se aleja de la muerte porque persiste en una imagen sobreviviente, mientras el paso del tiempo lleva la marca de su proximidad remota. Si los colectivos identitarios agonizan y del país no quedan más que refriegas y desengaños, la literatura convierte ese mundo perdido en un albur: el discurso de un bufón que cambia de lugar, de disfraces y de

formas, las disloca y desbarata, se aleja de la muerte y de la escritura que lo ve pasar en una fracción de tiempo suspendido. Se trata de convertir la intimidad de la lengua en un espectáculo público: tal es el plan de trabajo al que se aboca Lihn. A la verdad a través de lo imaginario, no cesará de repetir.

15. Resumiendo: irse de tesis significa levantar el Catálogo de las formaciones discursivas y dispositivos a los que Lihn dio origen o recurrió en la década de los 80, resignificando la noción de 'falta' e inscribiendo en este despliegue el acto social total, en tanto interpretación de un sistema organizado y dispuesto a través de una multiplicidad de materiales y soportes con los que trabajó durante el período. Se trata, por añadidura, de inscribir este tipo de formación discursiva en un *ars memoria* que se resuelve en anti-memoria cultural, según lo plantea Bongers al referir los procedimientos de mnemotecnia artificial involucrados en el acto de producir el recuerdo de objetos e imágenes ajenas a la experiencia de los sujetos, y que delatan la inautenticidad de esa misma memoria (258). En el centro de estas operaciones de *ars memoria*, el fantasma es el huésped privilegiado de la casa chilena considerada en el momento de su falta, ya que tal es el síntoma principal que revelan las fluctuaciones del discurso. El fantasma es así el paradigma flotante de una conciliación imposible entre la producción del discurso de la carencia y el objeto perdido que se escabulle y escurre en el arte de la palabra.

16. La bibliografía utilizada es recurrente y opera en conformidad con su objeto: si el método refiere las más de las veces a Foucault y tiene arraigo teórico en Lacan y Barthes como inspiradores del análisis, éste también se otorga libertades en las operaciones

deconstructivas del discurso, apelando a un enfoque más ecléctico. No se trata de una limitante en la utilización de las herramientas teóricas como de un desborde de los objetos al interior de los soportes y formas discursivas, ya que como dice Travis “Lihn’s production during the last decade of his life must be understood as a unified body of work in response to a particular historical and political context. Each work, however, must be studied individually” (196). De acuerdo a esta consideración, los trabajos de Agamben, Bajtin, Bourdieu y Didi-Huberman, entre otros, se incorporan al análisis según el caso que se examine, ya que una de las dificultades -y tentaciones a evitar en la aplicación abusiva de una sola gran herramienta teórica, llámese hermenéutica, estructuralista, o post-marxista- es que aquí se habla de una multiplicidad de objetos de discurso que requieren cada cual un trato distinto, con categorías cambiantes y soportes específicos que aún así encajan -o ésa es la aspiración- con un modelo unitario de interpretación puesto al servicio de sus diversidades. La incorporación de los trabajos críticos con agencia local (Ayala, Cánovas, De los Ríos, Foxley, Lange, Hozven, Richard, Travis, entre otros) buscan no sólo situar el Catálogo del que aquí se trata, sino también habitarlo, ya que en Lihn no hay producción discursiva que no sea en debate y diálogo con sus contemporáneos.

17. Finalmente, una nota necesaria frente a la relevancia que adquiere a lo largo del trabajo el vocabulario lacaniano y Lacan en particular, con sus comentaristas incluidos. Al respecto, despejemos de inmediato un eventual malentendido sobre el psicoanálisis aplicado a la literatura, en el sentido de utilizar aquí las herramientas y conceptos de la práctica psicoanalítica para la lectura y comprensión de la obra de Lihn en los años 80.

No hay tal tentativa. En primer lugar, porque el discurso lihneano que se despliega en esta investigación bajo la forma de un catálogo, no es una formación del inconsciente ni se corresponde con la de un sujeto sometido a la clínica de una terapia psicoanalítica. Lihn fue enfático a este respecto en numerosos textos que deslindaron los propósitos de hacer psicología, política, o sociología, de lo que constituye la práctica significativa de la literatura y, en su caso particular, la de un sujeto de discurso que hace literatura de la literatura. Más aún: en textos que utilizan para su propio beneficio algunos conceptos psicoanalíticos, como ocurre en los “Entretelones técnicos de mis novelas”, donde se explaya sobre el discurso paranoico, la sociosis de una palabra vacía y la incorporación de la censura al texto (580), Lihn demuestra querer ir más allá de la mera apropiación de nociones clínicas para teorizar sobre su trabajo, promoviendo en cambio el camino inverso: la revelación en la literatura de los enmascaramientos útiles a las realidades sociales y clínicas. Parafraseando la vieja consigna donde es la realidad quien imita al arte, y no al revés, aquí es el psicoanálisis quien copia a la literatura. Ejemplo nítido de lo anterior es la elaboración en Lihn de nociones como el ‘yo es otro’ rimbaudiano y del ‘Super Ello’ neo-freudiano, vertidas ambas en “Suplemento del colofón” (346) y que regresan a la teoría doblemente problematizadas, así como las consideraciones sobre los distintos sujetos que intervienen en el texto literario, expuestas en el libro de Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, donde se suplementan y reelaboran las nociones de sujeto real o existente, sujeto textual y sujeto discursivo (106).

Pero, además, ésta es también la opción que adopta a su vez el propio Lacan frente al historial de distorsiones y aplicaciones destinadas a llevar “la literatura al diván” en busca de trazos y síntomas sobre un autor, su obra, los motivos ocultos que lo llevaron

a ella, y las configuraciones del inconsciente que ésta pudiera revelar<sup>2</sup>. Para Lacan, quien considera que el psicoanálisis es un tratamiento aplicable sólo a un sujeto real que “habla y oye” en un entorno protegido de transferencia clínica, la relación de aquél con la literatura no busca desentrañar ningún misterio escondido del autor ni de sus personajes, sino que se enmarca en la posibilidad de extraer un aprendizaje sobre “la relación del hombre con la letra y su posición frente al deseo”, como escribe Blanca Sánchez en su texto “La práctica de la letra versus el psicoanálisis aplicado” (14). Así sucede, en efecto, en el análisis del *Antígona*, de Sófocles, que revela para Lacan una ética del deseo desde el cual es posible repensar de otro modo la pulsión de muerte, la obediencia a la ley y el heroísmo de la falta que encarna el personaje de la tragedia. O el ejemplo de “La carta robada”, de Poe, relato que demarca el concepto mismo de *elisión* y su vínculo activo con el ‘tren del significante’ en su desplazamiento y transformación en la estructura del inconsciente, y que en el relato de Poe hace pasar un mensaje de mano en mano como en el juego de hacer correr el anillo, sin que se sepa nunca qué es ese mensaje, si hay anillo en algún lado, ni lo que dice su inscripción. En el relato, de hecho, poco importa el mensaje, ya que lo que vale es la circulación de la carta robada de un significante a otro (de una mano a otra y de un decir a otro sobre el contenido del mensaje), hasta quedar ‘oculta’ en la superficie de todos los escondites: sobre una saliente de la chimenea, a la vista de todo el mundo. Para Sánchez, el caso de “La carta robada” ejemplifica el modo de aproximación lacaniano a la literatura, que “no busca lo reprimido del autor sino que demuestra de qué modo la historia misma ilustra lo que quiere decir portar la marca de

---

<sup>2</sup> Al respecto, el historial de lecturas psicoanalíticas sobre textos literarios es vasto y continuo, empezando por Freud y sus estudios sobre Da Vinci, Dostoievski y del relato de Hoffman “El hombre de arena”, que diera pie al escrito “Lo ominoso”, acaso su texto menos contagiado por los vicios comunes a las maniobras reduccionistas. Véase al respecto el texto de Blanca Sánchez, “La práctica de la letra versus el psicoanálisis aplicado”.

lo reprimido, vale decir lo elidido, y cuáles son sus efectos” (15). Es lo que Sánchez define y delimita como el punto en que, para Lacan, “la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente” (ctd. en Sánchez 14), fenómeno de doble vía que hace del método lacaniano una virtud: allí donde “Freud entendía que había un saber que el artista no sabía y que requería del psicoanalista para encontrar sus leyes de determinación, aquí Lacan plantea que el artista sabe sin el psicoanalista” (Sánchez 15).

Dicho esto, cabe preguntarse sobre el punto exacto donde convergen la práctica significativa de Lihn en los años 80 con las teorías de los cuatro discursos, la falta de objeto, la tachadura del sujeto ante el significante que lo representa y el agujero de lo real, entre otros conceptos del vocabulario lacaniano. Pues bien, y a riesgo de parecer tautológico, la respuesta es que convergen exactamente *alrededor* de estas nociones, en sus bordes y bajo la delimitación que se imponen en cada caso la práctica literaria y la teoría psicoanalítica. En concreto, la investigación hace un uso incidental y no reductivo de dichos conceptos allí donde interceptan con el despliegue discursivo de Lihn, lo que viene a decir que no reduce su objeto al instrumental que utiliza, sino que productiviza la convergencia de las teorías del deseo en Lacan con las prácticas deseantes que despliega Lihn en sus discursos del período en estudio. La incidentalidad a la que aludimos tiene al respecto puntos de convergencia y divergencia. Los puntos de convergencia subrayan las relaciones significantes de Pompier, los enmascaramientos que destituyen al sujeto y los fantasmas a los que da lugar en el discurso, haciendo espejo con la estructura de los matemas lacanianos para dar cuenta metodológicamente de sus apariciones. Los puntos de divergencia, por su parte, se esparcen a todo lo ancho del despliegue performático de Lihn en el período, desde la prácticas híbridas de su cine primitivo al discurso gráfico de

La República Independiente de Miranda, pasando por las suspensiones y metamorfosis sucesivas que promueven la sobrevivencia de Pompier como el “venerable esperpento” que guía a Lihn “por el laberinto sin salida de la ulterioridad” (Lihn, *Derechos* s/p).

Acaso la espectralidad sea el ‘punto cruz’ de estos territorios de convergencia y divergencia que incidentalmente intervienen en la investigación. Dedicamos un capítulo a explicarla bajo la forma de imagen sobreviviente o *nachleben*, siguiendo la noción utilizada por Didi-Huberman en su estudio sobre la obra de Aby Warburg. Más acá de estos enlaces entre la teoría psicoanalítica y la práctica discursivo-artística, reiteramos un concepto central: importa Lacan porque importa Lihn. Ése es el vínculo. Y porque ya nada está más en su lugar, es que importa Lacan: siempre es divergente el momento que habitamos del que nos habita, constantemente es otro el llamado que nos atrapa y nos cuelga a distancia de nuestra propia presencia. Y porque el objeto se ha movido del lugar donde el deseo esperaba encontrarlo, es que importa Lihn, ya que este desplazamiento indica a su vez el comienzo de algo distinto, acontecimiento que la parodia ilumina haciendo ver la radical falta de lugar en la que nos situamos. Lihn, si no es el primero en descubrir esta condición de la casa chilena, sí fue, *es*, quien lleva del modo más radical y consciente las consecuencias de este hallazgo, desplegando en objetos de discurso las falsificaciones, inautenticidades y disforias a las que da origen un mundo y una palabra contaminadas por la excepción. Tal es el magisterio de Lihn y su ‘anacrónica actualidad’, si consideramos su referencia crítica a la tierra sin suelo que hace de situación al discurso. Lacan hablará por su parte del “imperio de los semblantes” (*Otros escritos* 28) para referir la travesía de los signos: allí donde el ser es deseo y el lenguaje “lo habita quien habla”, la formación del inconsciente se articula bajo la forma de un tetraedro, un

matema con cuatro recorridos posibles de discurso que describen el lazo social de los individuos en sus relaciones con ellos mismos y con el mundo. Pero ese saber clínico es, ante la literatura, “un saber en fracaso”, dirá Lacan; que no es un ‘fracaso del saber’, ya que de lo que se trata es de que “el psicoanálisis esté allí para que los textos [literarios] se midan con él, estando el enigma de su lado [el de la literatura]” (21).

La articulación de este y otros conceptos, como el ya mencionado análisis de “La carta robada”, figuran en el texto “Lituratierra”, término inventado por Lacan a partir del latín *litura*, es decir ‘tachadura’, y del francés *terre*, ‘tierra’ en castellano. Traducidos de forma literal, resultan en el neologismo ‘Tachaduratierra’, adaptado a “Lituratierra” para dar vecindad fonética a los escritos literarios del autor. En ellos, Lacan propone que “la literatura vire quizás a lituratierra” (23), queriendo significar con ello un desplazamiento desde lo simbólico de la letra como *litoral* hacia la tachadura de toda huella como *literal*. Se trata de “poner el acento no tanto en la producción de un significado como en la literalidad que no remite a ningún sentido metafórico” (19), explica Sánchez, para quien la letra es “el litoral que delimita un vacío al mismo tiempo que lo tacha e intenta llenarlo” (20), realizando de esta forma la promesa de convergencia entre la práctica de la letra y el uso del inconsciente. “Es en este modo de entender la letra que el psicoanálisis puede entrometerse en la literatura: no para dar sentido ni para interpretar, sino para ubicar de qué modo un texto recorta un vacío, o lo obtura” (19).

Si el punto de mira del psicoanálisis busca el trauma, lo inasimilable, y en esa medida converge hacia la palabra que bordea lo innombrable sin nunca ceñir su núcleo, el discurso literario por su parte diverge precisamente en este trance, en la medida que su función no es la cura de un individuo particular que “habla y oye”, sino el trabajo con los

signos. Lihn atiende las enfermedades de la palabra, no los traumas de individuos reales. La literaturidad, esa obsesión lihneana que desemboca en la intertextualidad refleja como género favorito de expresión, es en este sentido lo inverso a la literalidad que promueve el borramiento y la tachadura de la letra. Es hacia el discurso, y no hacia el vacío que este discurso designa o inscribe, que corresponde hacer el viraje proclamado si se quiere hacer productiva la relación de convergencia entre psicoanálisis y literatura para este caso concreto. Se trata, para Lihn, de llenar la página hasta agotarla, como ocurrirá en *Derechos de Autor*. Esta dirección de sentido se apoya en la propia indeterminación que subyace y alimenta la noción de ‘discurso’, y que permite comprender a su vez el fenómeno propio de la literatura a partir de aquello que no lo es de ningún modo. Como dice Todorov en su texto “La notion de littérature”, recogido en un volumen de homenaje a Emile Benveniste publicado en 1975: “Nous ne savons pas exactement combien il y a de types de discours, mais nous tomberons facilement d’accord pour dire qu’il y en a plus d’un. Il faut introduire ici une notion générique, para rapport à celle de littérature: c’est celle de *discours*”. (362)

En efecto, tras examinar los aspectos funcionales y estructurales del objeto “literatura”, y desechar la pretendida excepcionalidad de algunos de sus rasgos principales como la puesta en valor de los signos, la sistematicidad de su uso, y la ficcionalidad de su operaciones miméticas, Todorov introduce la noción de discurso para explicar que las reglas que se le aplican, comunes a todos sus usuarios, no son más que una parte de las que rigen una producción verbal concreta. La lengua, dice Todorov, al mismo tiempo que establece combinaciones gramaticales al interior de las frases y del

texto, abre un abismo de indeterminación entre el conjunto de estas normas generales y el carácter de un enunciado en particular.

“Cet abîme est comblé, d’une part, par les règles propres à chaque discours: on n’écrit pas une lettre officielle de la même manière qu’une lettre intime; et d’autre part par des contraintes nées du contexte d’énonciation: l’identité des deux locuteurs, le temps et le lieu de l’énonciation. Le discours se définit comme ce qui est *au-delà de la langue mais en deçà de l’énonciation*” (362, énfasis propio).

Si el lenguaje es una legislación y la lengua su código, como afirma Barthes en la *Leçon* (12), entonces el discurso es la intimidad de la lengua, su entonación de uso, y su despliegue puede ser concebido como el conjunto de caracterizaciones que rigen la práctica específica de un decir. Torodov ejemplifica con el soneto, un tipo de discurso que se rige por la métrica y otros forzamientos suplementarios en las rimas, y ello sin perder de vista de que, en la perspectiva de la construcción y despliegue del discurso, “il s’agit toujours de règles en plus, non en moins; la preuve en est que dans de tels énoncés poétiques ‘déviants’ nous reconstituons facilement la règle linguistique enfreinte: elle n’a pas été supprimée mais plutôt contredite par une nouvelle règle” (363).

A partir de este enfoque, no resulta nada complejo identificar los rasgos ya no del objeto “literatura” sino de sus subdivisiones en orden a cierto tipo de formas discursivas y reglas de enunciación. La oposición entre discursos literarios y no literarios, nos dice Todorov, cede su lugar a una tipología de discursos, cada uno con derechos propios de existencia. “Le résultat de ce parcours peut paraître négatif: il consiste à nier la légitimité d’une notion structurale de ‘littérature’, à contester l’existence d’un ‘discours littéraire’ homogène ... Mais le résultat n’est négatif qu’en apparence, car à la place de la seule

littérature apparaissent maintenant de nombreux types de discours qui méritent au même titre notre attention” (364).

El apunte de Todorov se inscribe en un momento clave de su época. Al igual que el texto de Kristeva mencionado al comienzo de esta introducción, corresponde a 1975, cuando el clima intelectual post-estructuralista comienza a desplazar el estricto dominio de las teorías textuales en literatura que dominaron el escenario de los años 60. Este fue también el momento que nutrió a Lihn y dispuso ante él unas herramientas de trabajo y especulación teórica que comenzaban a renovarse. Un momento en que las estructuras narrativas analizadas por Propp, las relacionales de Voloshinov y las funciones poéticas de Jakobson aplicadas al análisis del poema *Los gatos* de Baudelaire, ya empiezan a ser vistos como límite y camisa de fuerza antes que como expansión del discurso literario. Si el *parcours* que dibuja Todorov es engañoso para las estructuras e inclina la balanza hacia una nueva indeterminación, esta vez radicada en la multiplicidad de los tipos de discurso y sus combinaciones posibles, el resultado alcanza también a Lihn bajo el signo de la paradoja. En efecto, desde fines de los 70 y comienzos de los años 80, Lihn fatigó páginas buscando la literaridad, mientras que su práctica se desplegaba cada vez con mayor fuerza y consistencia en sentido opuesto, haciendo sistema de la dispersión y discurso del orden errante de sus objetos. Que fuera o no literatura, cada vez pareció importar menos. El Catálogo busca ser un recorrido por las marcas que fue dejando ese discurso sobre el deseo y el no-lugar: el trabajo quiere ser un recolector de la falta que encarnó Lihn en el Chile de los años 80, y que hasta hoy no termina de desplazarse.

## CAPÍTULO 1

### Catálogo, la casa

Para comenzar, un recuerdo que dobla a otro ya escrito y visualizado. Me refiero a la reunión de Enrique Lihn con un grupo de jóvenes poetas en algún momento del año 1981 en el departamento de la calle General Salvo en la comuna de Providencia, donde residía. Reunidos en torno a la idea de registrar un material documental y poético que Lihn pudiese llevar consigo en su próximo viaje a Nueva York, la cita convocó a Diego Maquieira, David Turkeltaub, Mauricio Electorat, Francisco Zañartu, Oscar Gacitúa, a quien esto escribe y a Rodrigo Lira, quien leyó un extenso poema sentado en una silla de mimbre que recordaba el cartel del film *Emmanuelle* (1974), donde Sylvia Kristel daba rienda suelta a sus instintos erótico-experimentales en Bangkok. Durante la lectura, Lira llevaba sombrero de copa y chaquetín de domador de circo, y en el registro de video se ve a Lihn sentado aparte, escuchando con atención y gusto la particular prosodia que Lira imponía a la oralidad de sus versos<sup>3</sup>. Terminada la lectura, cada uno de los presentes entregó un testimonio de sus preferencias literarias y resumió sus expectativas de trabajo en el Chile de entonces. Quince años más tarde, en 1995, Rafael Gumucio repasó la escena y dejó registro de ella en una crónica titulada “La situación”, donde Lihn se preguntaba y se rebelaba cada cierto tiempo “contra el concepto mismo de situación, contra la dictadura misma del acontecimiento” (98).

La reunión tenía cierto carácter confesional: una generación huérfana de tradiciones balbuceaba sus miserias ante un padre adoptivo que había decidido permanecer y perseverar en el trabajo literario bajo condiciones extraordinariamente

---

<sup>3</sup> El registro de la reunión en el departamento de Lihn, obra de Oscar Gacitúa, se encuentra en Youtube y ha sido incluida en la sección Anexos de este trabajo para su visualización:  
 < [https://www.youtube.com/watch?v=jtGnImv\\_Zls](https://www.youtube.com/watch?v=jtGnImv_Zls) >

precarias. Para el cronista, “(E)l poeta viejo está casi tan desinstalado como sus invitados -quince o veinte años menores que él- y vive en la misma incertidumbre teórica: un poco de estructuralismo, un poco de poesía surrealista, un poco de subversión del discurso, un poco de existencialismo chileno y un poco de demasiado academicismo antiacadémico” (97).

Hasta aquí el registro y las impresiones sobre lo registrado. Como ya está dicho, otro recuerdo sin embargo dobla el anterior: ese mismo año, esta vez fue Enrique Lihn el convocado. Sucedió un día de verano. Un grupo de escritores jóvenes había decidido reunirse en la pizzería Il Succeso de Plaza Italia, desde donde se desplazarían hasta la sede de la Sociedad de Escritores de Chile, en la calle Almirante Simpson, para irrumpir violentamente con una acción poética y desplegar un lienzo llamando a remover al directorio de la Sech reunido en sesión ordinaria. Eventualmente, si las cosas salían bien, la performance promovería el caos organizacional y acabaría con la institucionalidad literaria vigente. Los jóvenes escritores eran, en lo esencial, sobre todo jóvenes: se resistían a la jubilación prematura que la sociedad tenía reservada para ellos. La presencia de Lihn suponía, por otra parte, si no un apoyo, al menos una garantía de que se trataba de escritores jóvenes y no de guerrilleros maoistas decididos a iniciar una nueva revolución a partir de la toma de la casa de los escritores chilenos. Al llegar a la cita y oír la proposición, Lihn hizo un gesto característico: no sé, dijo, y se rascó la melena. Había tomado asiento en la terraza de la pizzería y no veía ninguna utilidad en el plan. La institucionalidad literaria era precaria y en ningún caso responsable del llamado 'apagón cultural'. Su amistad con algunos miembros de la Sech le impedía además participar en una confrontación. A cambio de ello, la conversación giró hacia lo que Lihn consideraba

de la mayor importancia: no desgastarse en pequeñas rivalidades y aprovechar en cambio la censura, la represión y el terror para los fines de la propia literatura, aun a riesgo de ser malentendida. Que hablaran las máscaras, sostuvo: los locos, los fugados, los payasos, los perdidos, los que eran capaces de evadir las restricciones por la propia condición anómala de sus discursos. Poner el lenguaje en estado de crisis, hacer del histrión el personaje del momento en un mundo sin rostro, llenar las calles de disfrazados, como escribió en “Disfraz versus uniforme”, un artículo inédito recogido en *El circo en llamas* (1997) y en donde Lihn habla de “una literatura que opone al uniforme el disfraz, que, a veces, es la sátira o el remedo paródico de la palabra establecida y uniformada (...) Hacer del grito una respuesta a los argumentos ministeriales; del silencio, una réplica a la cháchara; del arte, una protesta contra la mala política” (482-83).

Esa tarde, algunos quisieron prolongar el diálogo sobre la eficacia de los lenguajes y otros partieron a desplegar el lienzo en la casa oficial de los escritores. En cualquier caso, el recuerdo de esa conversación extendida hasta la noche inmóvil de Plaza Italia, más que la patética y desesperada estampa recobrada por Gumucio en “La situación”, permanece como imagen *princeps* del período. La época imponía la consigna de los disfraces para evitar la afasia de una protesta sin escucha: mejor ser una bailarina de anteojos oscuros bajo el impermeable de un agente de seguridad que aferrarse al realismo de un estado de cosas que no lo tenía. El lenguaje debía sumergirse en sus equívocos de época. Los modos que asumió este llamado a disfrazarse con el propio discurso del poder, para así desenmascarar y combatir la parálisis de los actores culturales, así como las expresiones carnalescas que desplegó este combate discursivo tanto en los textos como fuera de ellos, resultan claves para comprender, examinar e

inscribir de forma crítica la etapa final de la producción de Enrique Lihn en la década de 1980. La necesidad de pensar puertas adentro y producir algo valioso que permitiera “coexistir con una realidad que reprime y coarta” (Lihn, *Entrevistas* 108), acompañó y rebasó en muchas ocasiones sus postulados de una 'poesía situada' hacia planteamientos más radicales, donde el discurso buscó la mediación de otros soportes para no ceder al “deber de aproximar, en lo inmediato, la palabra literaria a la acción”, sin llegar por ello a confundirla “con el lenguaje de la acción o con el lenguaje acción” (Lihn, *Circo* 474), matices que operaron contradictoriamente en muchos de los proyectos que realizó durante este período.

### **1.1. El camino del catálogo**

En efecto, tras la redacción de *El arte de la palabra* (1980), Lihn se consagró a la producción de materiales discursivos muy diversos entre sí, entre ellos la performance *LIHN & POMPIER en el día de los inocentes en el* (1977-78); el libro oral con Pedro Lastra *Conversaciones con Enrique Lihn* (1980); el autocatálogo crítico *Derechos de autor* (1981), la provocación callejera *Adiós a la gaviota* (1983), el cómic o novela gráfica *Roma, la Loba* (1992), además de obras de teatro, cine-video, panfletos contraculturales, carpetas de dibujos y, por cierto, libros de poesía como *El paseo Ahumada* (1983), *Al bello aparecer de este lucero* (1983), y *Diario de Muerte* (1989), entre los principales.

Se trata de un conjunto heterogéneo de discursos, géneros y soportes en un momento específico del campo literario y cultural: el Chile de los años 80. De allí que propongo enfocar dicha multiplicidad desde la noción de catálogo discursivo, entendiendo por catálogo un punto medio entre el álbum (familiar y doméstico) y el

archivo (institucional y reglamentario). La opción no es arbitraria. Si el archivo es una figura del poder y de la ley (González-Echevarría 56), el álbum por su parte es una figura íntima destinada a los afectos solidarios, es decir a las pruebas de la amistad: su mismo origen (*alba amicorum*) refiere a un conjunto de hojas encuadernadas y en blanco para guardar una colección de piezas de cualquier tipo, útil para recoger dedicatorias, versos y dibujos a petición del propietario, de lo que se deduce su carácter voluntario y libre entre quienes aceptan la petición. Lihn adoptó esta perspectiva en su libro *Álbum de toda especie de poemas* (inédito), que agrupaba poesía de los años 1968-1972, y que debía ser publicado a fines de 1973 por Universitaria en la colección “Letras de América”. El poemario nunca llegó a ver la luz bajo su título original, y luego de ser fragmentado en distintas antologías se publicó póstumamente y de manera íntegra recién en 2005, bajo el título de *Una nota estridente* (Udp, 2005). Y es que olvidado el álbum en el tráfago de la historia, quedó entonces el archivo, de donde surgieron múltiples versiones del original sobreviviente hasta su aparición definitiva bajo un doble póstumo, en perfecta sintonía con la poética de su autor. Ya explicaré por qué.

En su libro *Mito y Archivo*, González-Echevarría advierte que el archivo es el opuesto exacto al afecto solidario del álbum, con funciones específicas a partir de su significado etimológico: mando, magistratura, derivado del griego *arkhe*, es decir materia primordial o primer principio. “El poder, el secreto y la ley están en el origen del Archivo: en su forma más concreta era la estructura donde se alojaban quienes administraban la ley, sus lectores, sus magistrados; era el edificio que encerraba el poder de mandar. (...) De modo que Archivo no sólo indica que algo se guarda, sino algo que es secreto, está codificado, encerrado” (67).

Si el álbum es blando y está destinado al olvido, el archivo es duro y estable. Un Archivo Lihn de los años 80 es, por lo mismo, un contrasentido, un oxímoron. Todo en Lihn se opone al archivo en el período que interesa, y el ya citado *Álbum para toda especie de poemas* constituye una buena prueba de las transformaciones del discurso del fantasma que analizo más adelante, y que el poeta desplegará hasta su muerte: Lihn, en vida y obra, está fuera de la ley del período, sus “wild projects of the 1980s” (Travis 24) oscilan todos inequívocamente entre un adentro y un afuera de la letra, y en tanto tal su despliegue permanecerá apartado del lugar donde se atesoran y conservan los secretos de la tradición y la reproducción de los saberes que la justifican. El espacio para aprehender esta tensión que recorre el discurso - sin caer en lo que Lihn mismo definía como “la utopía de reemplazar la imagen por la palabra y la palabra por la teoría” (Lihn, *Textos* 531) - se halla en una zona intermedia. Y habría que agregar: intermedial, es decir un *entre-medios* donde tienen lugar los entrecruzamientos internos de los discursos y sus sistemas significantes en la combinatoria de soportes (Higgins 1966; 1984). No se trata sin embargo de incorporar la perspectiva de los *media studies* con su horizonte de interfaces e hibridaciones tecnológicas, sino de concebir el catálogo como espacio de contagio entre objetos y discursos: insertar una secuencia fotográfica en una ficción narrativa o registrar una performance para luego recortarla sobre su lectura impresa, implica tensionar vectores de distinto signo para confrontar unidades de origen, “as the two mediums, mimicking each other in a compulsive dance of desire, identification, and rejection, seem unable either fully to incorporate each other or to let each other go” (Beckman 189).

Romper la ilusión mimética y permitir el distanciamiento del enunciado, está en la

base de estas prácticas que la intermedialidad promueve en una politización del discurso destinado a impactar la intelección que hacemos de las relaciones de poder (Camnitzer 46-47), práctica que no fue ajena a Lihn en su trabajo de resistencia a las alienaciones del lenguaje poético, la retórica cultural y el mensaje político. Por lo mismo, entre el Álbum y el Archivo, entre normar la multiplicidad discursiva de Lihn en un archivo de los años 80 que fijara como sobre un panel taxonómico insectos raros y atrevidos, y proyectar esa multiplicidad en el afecto azaroso del álbum dispuesto para el olvido, hay que elegir y tomar el camino del medio: ese camino es el Catálogo.

El catálogo agrupa elementos de un conjunto sin forzarlos a una estructura jerárquica, sino que más bien busca disponer esos elementos para que devengan en una estructura. “Memoria, inventario o lista de personas, cosas o sucesos puestos en orden”, dice de él la RAE en su definición (Madrid: Espasa-Calpe, 1984). Su método es, al menos en un primer momento, de tipo heurístico, es decir encuentra soluciones prácticas para resolver problemas según el caso, utilizando para ello “la creatividad y el pensamiento lateral o divergente”, según consigna Lakatos. El catálogo se justifica no sólo por razones de orden práctico (recoger, organizar e incluir en un solo contenedor materiales de origen, características y volúmenes muy distintos y variables), sino también por motivos de inteligibilidad: el catálogo permite generar recorridos (de hecho, *es* un recorrido), inscribir puntos de referencialidad interna, sostener una diversidad de formas en una estructura estable y dúctil a la vez, perdurable en cierta medida pero no indispensable; un falso libro, en suma, que se conserva como registro válido y capacitado para incorporar signos en rotación constante, de modo de crear espejos de lectura y rincones sin relación

aparente, a la manera en que el propio Enrique Lihn se empeñó en trabajar durante su última década de vida.

El catálogo es un espacio de recorridos que pone en una relación de registro las operaciones discursivas de distintos medios según los objetos que se disponen sobre su superficie. En este caso particular, esos recorridos viven imantados por la pregunta liminar que se hace Lihn en los años 80: “¿Cómo verbalizar un discurso que está prohibido?” (Lihn, *Circo* 495).

## 1.2. ¿Un ‘after-Auschwitz en Chile?’

Si consideramos el discurso como “el lugar donde se expresan y se enfrentan conocimiento y poder”, de acuerdo a la breve pero exacta definición que entrega Remo Ceserani en el “Glosario” a su *Introducción a los estudios literarios*, resulta relevante constatar, adicionalmente, que el discurso crea por sí mismo un lugar para el sujeto, espacio donde según Foucault se verifica una articulación de intereses que opera como una “red de *prácticas discursivas* en conflicto o en acuerdo (y) que constituyen la realidad” (*Arqueología* 268, énfasis del original). En el centro de esta tensión, y siempre de acuerdo a Foucault, el discurso obedece a un régimen de producción de la verdad, es decir que tiene una dimensión histórica respecto a lo que es aceptable y lo que no lo es en un momento determinado. Como señala la definición misma de ‘discurso’, tomada del *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, para Foucault “el discurso crea objetos de conocimiento y, a la par que regula los modos posibles de hablar sobre esos objetos, deviene en autoridad para enarbolar la ‘verdad’ sobre ellos” (90).

Siendo así, resulta claro que un catálogo discursivo de Enrique Lihn en el período 1980-1988 no puede serlo sino de un conjunto de discursos enfrentados al signo por excelencia del poder en esos años: la censura y su naturalización en la ley. Al respecto, no es un dato menor señalar que, en el mismo período que Lihn cerraba la redacción de *El arte de la palabra* con un “Suplemento del colofón” donde refería que su personaje central, Gerardo de Pompier, había decidido “pasar de las meras palabras escritas al discurso manuscrito” para actuar desde el escenario “como un fantasma, pues, de carne y hueso” (Lihn, *Arte* 355), Roland Barthes ofrecía en París su *Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie Littéraire du Collège de France* (1978), donde planteaba el tema del poder y del lenguaje como centro de la preocupación de un discurso literario que fuera capaz de responder a las coacciones y servidumbres del momento.

Enmarcado en el intenso debate que cruzaba la escena intelectual francesa desde mediados de los años 60 con el dominio incontestado del estructuralismo y luego de su secuela intelectual, el postestructuralismo, la intervención de Barthes era deudora de un trabajo anterior, “De la obra al texto”, ensayo de 1971 donde el crítico exponía la dimensión textual de la escritura en oposición a la obra cerrada sobre sí misma y unida a la figura del autor. Mientras la obra ocupa un lugar en las bibliotecas, explicaba Barthes, el texto *es* su propio lugar: desde allí se expande y teje redes de sentido con otros textos y entre sus propios elementos, a la manera de un tapiz. Dicha lógica textual incorporaba la posibilidad cierta de liberar su polisemia constitutiva hacia el análisis socio-cultural, en la medida que el texto, para Barthes, “es un campo metodológico” (75), cualidad destinada a potenciar su incidencia a través del significante, ya que “(A)l texto uno se acerca ... en relación al signo” (76). Si Lacan hacía la distinción entre la realidad que se muestra y lo

real que se demuestra, Barthes tomará este aserto para contrastar la obra inmóvil en los estantes de las bibliotecas con el texto que “*no se experimenta más que en un trabajo, en una producción*”, y en la medida que “su movimiento constitutivo es la *travesía*” (*ibid*, énfasis del original).

El siguiente paso lógico será, para Barthes, “une première diffraction du projet sémiologique, un procès de la notion de signe” (*Essais* 10) auspiciado por los libros de Derrida, el trabajo de Julia Kristeva y la acción del grupo *Tel Quel* dirigido por Phillippe Sollers. A partir de estas posiciones postestructuralistas, el crítico se planteaba “dès le départ, aucune volonté de sens général, aucune envie d’assumer un ‘destin’ intellectuel: seulement les éclats d’un travail progressif, souvent obscur à lui-même” (*ibid*). Diez años después de la revuelta estudiantil de Mayo del 68 y en medio de un renovado interés por Brecht, el rechazo de Barthes al estatuto de la obra institucionalizada y cerrada en un significado servil a las imposiciones reproductivas del lenguaje, adoptaba en la *Leçon...* de 1978 la forma de una sentencia transversal sobre las ideologías de derecha e izquierda por igual: “le fascisme ce n’est pas d’empêcher de dire, c’est obliger à dire. (...) j’appelle discours de pouvoir tout discours qui engendre la faute, et partant la culpabilité, de celui qui le reçoit” (11-14).

Con ello, el método se obligaba a enfrentar la escritura y experiencia del texto con una pregunta que el propio Barthes formulaba en términos de aporía: ¿cómo engendar un discurso que no sea de la falta y, por lo tanto, de la culpa de quien lo recibe? El dilema, paradójico en apariencia bajo la Francia postgaullista, resulta clave al momento de encarar la producción de un discurso prohibido en Chile durante los años 80. Reducido a su esencia, es posible aventurar que la censura no sea, en efecto, otra cosa que el discurso

de la culpabilidad y de la falta. No es el caso extenderse, por ahora, sobre las consecuencias de esta definición y su importancia para la orientación del catálogo. Baste con mencionar aquí la inquietante mención que hace Travis en su libro, bajo el apartado “Beyond September 11, 1973. Art ‘after-Auschwitz’”, donde refiere el trabajo de Lihn en el período de represión y censura bajo el ominoso signo de un ‘after-Auschwitz’ chileno.

El paralelo que establece Travis, hay que advertirlo, no dice relación tanto con el Holocausto judío referido históricamente como con la actualización de los términos negativos con que Adorno planteó su método crítico a través de textos fundamentales como *Prism* (1951) y *Negative Dialectics* (1966), y en franca oposición a la filosofía trascendente de corte hegeliano. Se trata, para Travis, de una reconsideración de la negatividad intelectual a la luz de las condiciones de clausura que inaugura el régimen de excepción en Chile, restableciendo fundamentos críticos similares para ambos casos. De acuerdo a esta perspectiva, dice Travis, “it is not surprising that the similarities between Adorno’s approach to critical theory and Lihn’s understanding of the role of art in Latin America are based on their similar personal experiences as victims of the threats of totalitarianism” (135). De forma por demás elocuente, Travis trae a colación la polémica del filósofo alemán con Sartre y sus tesis del ‘compromiso’ en *Qué es la literatura* (1949), ante lo cual Adorno responderá con su célebre *dictum* del arte y la poesía “after Auschwitz” como ‘formas imposibles’ en un universo barbárico. Pero en el enfoque de Travis no se trata, para Adorno como para Lihn en circunstancias igualmente difíciles, de responder a la historia, sino de perseverar en la paradoja de la propia situación del arte: “The abundance of real suffering ... and consciousness of adversity, simultaneously demands the continued existence of art while it prohibits it; it is now virtually in art alone

that art can still find its own voice, consolation, without immediately being betrayed by it" (136-137).

El precio que el arte paga ‘after Auschwitz’ por perseverar y no rendirse “to cynicism”, en la fórmula de Adorno, es la culpa. Escribe Travis: “While the theories of negative dialectics involve numerous complex concepts, Adorno began his work on art after Auschwitz with the very accessible notion of simple guilt; principally that of the survivor”. Y cita al propio Adorno en *Negative Dialectics* cuando éste acusa la culpa de una existencia que ha sobrevivido a la barbarie por el mero hecho de verse apartada de otras vidas, en un proceso que no puede sino reproducirse como culpa en una conciencia nunca del todo consciente de las alienaciones que lo constituyen. Irreconciliado con la vida, “(A)rt that strives to be free from alienation must thematize the struggle, and the failure of that struggle in alienated society. Adorno’s paradoxical conclusion is that there is no alternative but to continue writing, and creative, experimental writing provides greater liberation than political, supposedly ‘committed’ art” (136).

En cuanto a Lihn, éste dirigirá su crítica sobre todos aquellos discursos “sin costo de escritura”, como dirá en referencia a los textos escritos al dictado de la corriente bajo un régimen de censura, situación a la cual opondrá su novela *El arte de la palabra* como “un homenaje negativo al ‘meteco’ hispanoamericano”, ya que “el subdesarrollo es un fenómeno que afecta también al cuerpo verbal y cultural del hombre”, siendo el remedo de su encrucijada cultural “una de las pocas respuestas vitales que pueden darse a las situaciones intolerables creadas por la autocracia” (*Circo* 589-90).

Para Lihn, hablar no cuesta nada si no se dice nada al repetir lo que otros optan por decir, aberración de la cual dará cuenta su personaje Pompier en tanto máscara

discursiva. Al mismo tiempo, es claro al sostener, como lo hizo en 1983 durante el “Encuentro de poesía chilena en Rotterdam”, que la censura y la falta de libertad de expresión “no han afectado a la continuidad de la poesía chilena sino que le han agregado nuevas tácticas de literaturidad, formas distintas de relación de los textos con los textos y de los textos con la realidad” (*Circo* 165).

La aseveración, lejos de contradecir a Travis, reafirma los fundamentos críticos de una dialéctica negativa que se actualiza a nivel pragmático. Acaso la mayor diferencia con los postulados de Adorno sea el hecho de que Lihn conecta a esta crítica un deseo y hace de ambos el rebasamiento de la situación, a similitud de Barthes cuando privilegia la producción textual y el campo del significante para tratar con las asociaciones, traslados y metonimias implicadas en el trabajo de los signos. En la *Leçon...* Barthes enfatizará en efecto las virtudes del método semiológico para operar en una red de significantes donde lengua y discurso son términos indistintos, ya que el trabajo del signo los reunirá por igual en una relación ancilar con las ciencias de la lingüística, la antropología, el psicoanálisis, la historia o la iconología. Si enfrentada a la inadecuación constante entre la realidad y el lenguaje, y en defensa de su propia libertad de juego la literatura recurre a la *máthesis* y *mimesis*, es decir a la sistematización del conocimiento y a la imitación de lo real, respectivamente, es en la *semiosis*, entendida como actividad de los signos, donde Barthes encontrará apoyo para explicar el despliegue de una fuerza capaz de sostener a la literatura en su propio deseo, sin obediencia a los llamados del poder ni a las deformaciones de la política. “On peut dire que la troisième force de la littérature, sa force proprement sémiotique, c’est de *jouer* les signes plutôt que de les détruire, c’est de les mettre dans une machinerie de langage, dont les crans d’arrêt et les verrous de sûreté

ont sauté, bref c'est instituer au sein même de la langue servile, une véritable hétéronymie des choses" (28, énfasis del original).

*Obcecación y desplazamiento* caracterizan esta actividad de resistencia posible en el lenguaje y ante el lenguaje, con sus gregarismos e inscripciones oficiales. Más allá de estos rasgos, la proposición de la *Leçon...* es decidora respecto de los métodos a utilizar en un eventual catálogo de discursos que no traicione a su objeto. *La jouissance*, el goce del signo, explica Barthes, no es ya por sustracción analítica (*via di levare*) sino por adición imaginaria (*via di porre*), recurso metodológico que debe mucho a las mutaciones culturales y se alinea junto a las posibilidades que abre la desjerarquización de la propia literatura y la enseñanza en general. En este nuevo escenario "les valeurs anciennes ne se transmettent plus, ne circulent plus, n'impressionnent plus; la littérature est désacralisée, les institutions sont impuissantes à la protéger et à l'imposer comme le modèle implicite de l'humain. Ce n'est pas, si l'on veut, que la littérature soit détruite: c'est qu'elle n'est plus gardée: c'est donc le moment d'y aller" (41, énfasis del original).

La importancia de semejante constatación es ineludible si se piensa en catalogar un discurso cuya característica central es precisamente no serlo, o se propone serlo sólo a condición de desbaratarse en el contexto de su (in)utilidad para las funciones retóricas y argumentativas de 'verdad' y 'realidad' que se le atribuyen al discurso. Es el momento del disfraz, de la guerra que no es, y que el método barthesiano acoge como parte de una dramaturgia de época, donde el signo escenifica "ce voyage qui permet de débarquer dans un paysage libre par déshérence: ni anges ni dragons ne sont plus là pour le défendre; le regard peut alors se porter, non sans perversité, sur des choses anciennes et belles, dont le signifié est abstrait, périmé: moment à la fois décadent et prophétique, moment

d'apocalypse douce, moment historique de la plus grande jouissance" (41).

Una imagen de este método la ofrece el propio Barthes: es la de un niño en la playa que recoge objetos perdidos y algo inútiles, y enseguida los lleva al lugar donde él y su madre se han instalado. El resultado de esta tarea ya no referirá tanto a los desciframientos iniciales de tipo heurístico, sino más bien al discurso que vehiculan esos objetos desbaratados que surgen desde su propia anacronía. Por ello también Barthes habla de una *fiction*, es decir de un sistema imaginario para extraer pistas y agregar resultados, en la medida que "(L)a méthode ne peut porter ici que sur le langage lui-même, en tant qu'il lutte pour déjouer tout discours *qui prend*: c'est pour quoi il est juste de dire que cette méthode est, elle aussi, une Fiction" (42, énfasis del original).

Coincidente con esta parábola, pero algo distinta en sus recorridos, es la que ofrece Georges Didi-Huberman en su estudio sobre las imágenes en la obra de Aby Warburg: un pescador de perlas que se sumerge y lleva de vuelta a la superficie el secreto significado de esas profundidades en la forma de esos objetos preciosos, para comprender luego, en un segundo momento de análisis, que las perlas no dicen nada, no significan nada: es el medio donde se esconden las perlas, es en la espesura líquida y en los intervalos oscuros donde reside la significación de esos tesoros. La constatación inaugura la intermedialidad de una ciencia imposible: la de los objetos de la cultura que trasuntan una supervivencia fantasmal *au-delà* de esos mismos objetos, es decir de las perlas que el investigador tiene entre manos (506). Centrado en la noción del *Nachleben* germánico ('imagen sobreviviente') como núcleo de la tentativa teórica del historiador del arte Aby Warburg, en su estudio Didi-Huberman aporta elementos centrales a la constitución del

catálogo, en la medida que releva la significancia del carácter fantasmal de las imágenes en su anacronismo mnemónico.

### 1.3. De la imagen al cuerpo

La elección del catálogo obedece, por último, a consideraciones epistémicas, en tanto se presta y acomoda a la tarea de recoger y dar cuenta de una singularidad de formas y objetos de discurso para discernir sus relaciones posibles. En *Arqueología del saber*, Foucault reivindica al respecto la fragmentación del sujeto descentrado contra el poder disciplinario de la modernidad, proponiendo a cambio la noción de *formación discursiva* -y posteriormente el concepto sustitutivo de *dispositivo* para objetos no lingüísticos - para dar cuenta de las irregularidades, dispersiones y umbrales de sentido que dan validez a las rupturas en el discurso y trastornan su sentido. Elaborado como una crítica del discurso de las ciencias sociales y de las formas del saber con un carácter totalizador de la historia, Foucault plantea como alternativa una deconstrucción de las continuidades y de las unidades preestablecidas en la transmisión del conocimiento. Se trata aquí de suspender las categorías que el hábito pone a disposición del saber (i.e. *la poesía, el cine, la novela, el cómic, etc.*), para aislar en cambio los enunciados del discurso en un análisis que evite el reduccionismo y la jerarquización en base a unidades mayores. Suspendido el principio de acumulación secuencial que autoriza la formación de unidades de origen con sus relaciones de sentido, queda a la vista “una población de acontecimientos dispersos”, lo que abre paso a la posibilidad de “captar el enunciado en la estrechez y singularidad de su acontecer” (35).

Esta perspectiva distingue con claridad el análisis textual del análisis del discurso,

coincidiendo con Barthes en la medida que la pregunta adecuada a tal análisis se podría formular según la interrogante de Foucault: “¿Cuál es, pues, esa singular existencia que sale a la luz en lo que se dice, y en ninguna otra parte?” (45).

Se deja ver así la utilidad de esta proposición para la constitución de un catálogo discursivo elaborado en torno a un conjunto de enunciados y objetos de discurso no necesariamente coherentes entre sí, y que irrumpen en un tiempo preciso en la trayectoria de Lihn. Identificar los rasgos de estos objetos, establecer sus relaciones posibles, situar las formas de enunciación que despliegan, los tipos de encadenamiento a los que se sujetan, dar cuenta de los conceptos que vehiculan y la regularidad e identidad de los temas que abordan, son algunas de las operaciones metodológicas de las formaciones discursivas comprometidas en semejante 'sistema de dispersión' aludido por Foucault (62), aun cuando aquí no se trate de aplicar dichos procedimientos en forma mecánica. Evitar las operaciones prescriptivas está, de hecho, en el centro del método, que busca así eludir la secuencialidad que forma la tradición, para dirigir en cambio el examen hacia la emergencia de 'umbrales de sentido', respecto de los cuales Foucault subraya sus potencialidades: “Hacer aparecer en su pureza el espacio en el que se despliegan los acontecimientos discursivos no es tratar de restablecerlo en un aislamiento que no se podría superar; no es encerrarlo sobre sí mismo; es hacerse libre para describir en él y fuera de él juegos de relaciones” (47).

La pertinencia de referir el catálogo a una 'producción discursiva' y no a un discurso poético, en el sentido restrictivo del análisis textual, se subraya con el hecho de que el catálogo agrupa discursos más que objetos, y que los objetos que dispone lo están en tanto acontecimientos discursivos: es una red que se teje y que el propio objeto

segrega en “esa singular existencia que sale a la luz”. Más aún: no hay una cronología de objetos a ordenar según su aparición en una línea de tiempo (primero la performance *LIHN & POMPIER*, luego un libro-conversación con Pedro Lastra, enseguida la autoedición de *Derechos de Autor*, etc.), sino que el catálogo se afirma en la provisionalidad de los objetos de discurso que lo constituyen, y que en una relación dialéctica hace posible el discurso de los objetos. Para decirlo con Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*, en las operaciones del catálogo hay “un ensamblaje de anacronismos sutiles, fibras de tiempo entremezcladas, campo arqueológico a descifrar” (81), y a través del cual es posible reconocer la naturaleza esencialmente mnemónica de los hechos de la cultura.

Qué texto, qué huella, cuáles materiales se constituyen en índice de esa arqueología de un tiempo que según Rancière se busca y “no es exactamente el pasado” y que lleva el nombre de memoria, “que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura las transmisiones, y se condena a una esencial impureza” (ctd. en Sarlo 81), es una tarea que obliga a pensar la constitución del catálogo desde lo que Bongers llama el discurso pre/post/antidictatorial de Enrique Lihn en los años 80. De acuerdo a este enfoque, ya comentado brevemente en la Introducción, habría, en el centro del disfraz y la máscara, un *ars memoria* que se despliega tanto en los objetos como en los intervalos entre los objetos, configurando un anti-memoria cultural en radical oposición a la excepcionalidad de la ley. Dicha configuración operaría como núcleo del discurso antidictatorial que Lihn pone en acto a través de performances, filmes caseros, dramaturgias paródicas, intervenciones públicas, panfletos teóricos y trabajos de arte que señalan un 'más allá' del sujeto poético tradicional, rasgo que encuentra una remisión de origen en las

primeras incursiones de Lihn en el montaje de los *Quebrantahuesos*, junto a Parra y Jodorowsky a comienzos de los años 50.

Siguiendo dicha línea de análisis, este discurso pre-existiría, resurgiendo y tomando renovado impulso en los años 80 en tanto despliegue y “presentización anti-allegórica” de un territorio en demolición, a través de lo que Bongers ha llamado, para fines de inteligibilidad cultural, un proyecto de “mnemotecnia artificial” llevado a su extremo “en forma de anti-memoria” (258). Dicho proyecto se articularía en consonancia con el explicitado propósito de Lihn de orientar su trabajo “en otra dirección” (Lihn, *Querido Pedro* 38), tras la reiterada experiencia de frustración que le depara el Chile de los años 70, y que coincide en el tiempo con su ruptura con las posiciones de la izquierda chilena y latinoamericana a raíz del caso Padilla y su propio distanciamiento de Cuba.

Lo dicho instala las premisas de trabajo y la hipótesis a desarrollar. Las premisas dicen relación con una doble consideración: uno, que la obra múltiple y dispersa de Enrique Lihn en los años 80 si bien no escapa a los tropos y preocupaciones que caracterizan su poesía más convencional, adquiere no sólo una autonomía propia en el período sino que configura un *corpus* singular con una radicalidad específica respecto de los supuestos que hasta entonces acompañaban su producción. Y dos, que la característica disruptiva y anti-canónica de este *corpus* ha sido examinado sólo parcialmente en tanto tal por la crítica y el análisis académico, debido en parte al carácter impuro de sus materiales y la declarada disposición de Lihn a desbaratar su propio discurso.

Este último aspecto se comprueba al examinar los dos trabajos más relevantes y completos sobre la obra de Lihn considerada como un todo: *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad* (1995), de Carmen Foxley, y *Resisting alienation: the literary*

*works of Enrique Lihn* (2007), de Christopher Travis. Si el enfoque topográfico-textual de Foxley pone el énfasis en un análisis 'libro a libro', resulta lógico y esperable que el no-libro que escribió Lihn en los años 80 permanezca inabordado o concebido sólo a partir de los poemarios publicados durante el período. Por su parte, Travis realiza un pormenorizado análisis socio-cultural de raíz adorniana, identificando con claridad un *corpus* hecho de burlas, performances, apariciones y esperpentos carnalescos, pero consciente a la vez de que el examen del mismo requeriría un estudio aparte: “Subverting not only dominant discourse, but even the means by which poets traditionally disseminate their work, Lihn’s next series of homemade books, self-illustrated flyers, movies, and other dramatic performances, reveal Lihn to be the most radical during the last decade of his life” (143).

Respecto a la existencia de un corpus propio, Bongers ha subrayado con acierto la dimensión intermedial de la escritura de Lihn durante el período de los años 80, “un hecho prácticamente ignorado por la crítica hasta la actualidad, y que además dificulta la clasificación de varias de sus publicaciones, que figuran bajo el título de ‘otras obras’ en distintos lugares” (251). En efecto, si Foxley los analiza en tanto parte de la topografía poética general de su estudio, por su parte Valdés se refiere a ellos como trabajos ‘misceláneos’ en el anexo de su libro *Vistas parciales* (169). Es decir, no se les niega su carácter de producción lihneana, pero se evita conformar con las performances, videos y proyectos ‘inacabados’ un discurso intermedial de signo propio. Y de eso se trataría, justamente, el *ars memoria* de esta discursividad: ser el depósito de una radicalidad donde oponerse al poder es resistir al lenguaje bajo su forma unívoca, normativa, y frente al cual “la dimensión intermedial” de este *ars memoria* vendría a constituir, en su

indeterminación espectral, el punto más acabado y lúcido de un pensamiento desplegado en múltiples objetos de enunciación, y no, como a veces se ha querido ver, una expresión anecdótica de la dispersión poética. Como ya se ha referido antes, para Barthes el fascismo no consiste en impedir decir “sino en obligar a decir”, definición muy próxima al credo de Lihn, quien citando al Benjamin de las tesis sobre la historia, se proponía en los años 80 realizar un trabajo que fuera “completamente inútil para los propósitos del fascismo” y para quien la poesía era “una manera de callar” (ctd. en Valdés 97).

Los exámenes parciales y recortados sobre objetos de discurso singulares (Ayala, Cánovas, Correa-Díaz, De los Ríos, Lange, Polanco, Sarmiento, Valdés, entre los principales), configuran a su vez un material crítico invaluable en la tarea de generar conexiones en el sistema de dispersión, incorporándose así a la trama propia del catálogo, concebido desde ya como un proyecto de *habitabilidad* de un discurso anti-utópico que se niega a ser habitable, rasgo que analizo de manera específica en el capítulo dedicado al autocatálogo *Derechos de autor*. La ordenación de los capítulos subsiguientes responde por otra parte a un enfoque sobre objetos y textualidades que requieren ser encontradas y reunidas, para luego ser agregadas *via di porre* a las intermedialidades del discurso, que tiene en la categoría del fantasma su paradójico punto de apoyo.

Concebido desde su carácter oscilante y ambiguo, el trato con el fantasma es aquí el de un dispositivo reflejo que permite realizar hacia atrás y adelante los recorridos del catálogo. Esto ocurre al poner en relación la actividad del fantasma con los tropos de la memoria y el discurso, un vínculo ya observado por Ayala en relación con la mirada y el viaje, en donde “la mirada produce un estímulo y la memoria le da una profundidad donde el sujeto arroja sus fantasmas” (*Lugar incómodo* 142). Siendo la memoria no lo

que se recuerda sino el acto de producir lo que se recuerda (Huysen ctd. en Bongers 252), el palimpsesto al que da origen esta operación intra/textual es, como señala Hozven, una figuración “directamente proporcional a este despertar que actualiza saberes que ignoramos saber”, proceso que en su constitución misma adopta “la forma inteligible de un despliegue discursivo” (*Imbunche* 156-57).

“Nada es bastante real para un fanstasma”, dice uno de los versos célebres de *La pieza oscura* que, en una remisión de lectura refleja como la que aconsejaba hacer Pedro Lastra, extiende una profecía espectral sobre el discurso de los años 80 y, a la vez, anticipa la elaboración de su *ars memoria*, memoria que el propio Lihn alguna vez definió como la “versión actual de esa zona inaccesible del tiempo”. Desplegada en seis discursos capitulares, el *ars memoria* del catálogo es tan falible como la memoria misma, y se afirma en un equilibrio incierto, propio del funambulista en el presente de su recorrido, ya que, como dice Hozven, esa memoria por la que fallamos o cumplimos “depende de esta ‘posición de la verdad’, y de la autoridad que ello comporta” (157).

Con sus tensiones propias y una bibliografía que los secunda, cada uno de los seis ‘capítulos de discurso’ marca el recorrido propuesto, comenzando con el auto-catálogo *Derechos de autor* (1981) en tanto índice del “Discurso de la falta” en Lihn, central en el despliegue de los capítulos posteriores. A éste le sigue el “Discurso Pompier” y los variados grados de exposición discursiva del personaje homónimo, marcada en este examen por su 'salida al mundo' desde las páginas de la novela *El arte de la palabra* (1980) al escenario del performance *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el* (1977-78), donde se subrayan las acronías del caso para vincular las categorías del fantasma con la parodia, y a ambas con la excepcionalidad que regula sus transformaciones. Se

incorpora aquí el modelo de los matemas lacanianos en formulación de los discursos, inserción que permite ampliar la comprensión de los mismos y sus distintas fases de desarrollo de acuerdo a la función y lugar que ocupan sus componentes en la estructura. Un tercer despliegue lo constituye el “Discurso sobreviviente”, íntimamente vinculado al anterior en tanto que se desprende de la categoría del fantasma, poblando las performances y los *happenings* urbanos que darán vida a los filmes caseros *Adiós a Tarzán* (1984) y *La (ex)cena última* (1985), más el corto *Basuras* (1985). Se discuten allí las imágenes del “Discurso primitivo” que practica Lihn en su trilogía audiovisual, y que se examinan en detalle en el capítulo homónimo según los modelos de composición y representación de un arte abismado en documentar su propia realización. Un quinto pilar hace foco en el “Discurso desbaratado”, que aborda las poéticas y polémicas del período en tanto resistencia y lucha de posiciones de Lihn. Se introduce aquí la categoría de 'nomoteta' que utiliza Bourdieu en su estudio del campo, para enfocar el rol de 'legislador anómico' que desarrolló Lihn en la escena cultural durante los años 80, en abierta disidencia con el *nomos* oficial, y en donde el énfasis está puesto no tanto en las virtudes poéticas de *El paseo Ahumada* (1983) y *La aparición de la Virgen* (1987) como en los poderes revulsivos que estos poemarios despliegan en sus formatos y disposiciones.

Haciendo caso omiso de una posible linealidad, el “Discurso dramático” desarrolla a continuación la crítica del disfraz y su apogeo alegórico en las obras dramáticas que Lihn escribe y escenifica -y en ocasiones interpreta- a partir de 1985: *La radio*, *La Meka*, *La comedia de los bandidos* y *Niú York, cartas marcadas*. Todas ellas constituyen un *corpus* dramático de carácter inédito, en la medida que algunas de ellas nunca fueron representadas y todas se mantienen hasta el día de hoy mecanografiadas

pero nunca resueltas en una edición anotada en formato de libro. Siendo así, el “Discurso dramático” no sólo se quiere grotesco, sino también prefigura en su derrotero el proyecto de anti-memoria cultural que se despliega en el catálogo.

Un último pilar de este catálogo de discursos lo constituye el “Discurso póstumo”, que es presencia sobreviviente de Lihn desde su *Diario de Muerte* (1989) y la publicación póstuma de los relatos *La República Independiente de Miranda* (1989) y el arte gráfico del cómic *Roma, la Loba* (1992, 2011). Se discute allí la recuperación de la instancia nominal del autor a partir de la institución del archivo, en contraste con el despliegue espectral del sujeto del discurso en soportes gráficos, como la colección de mapas y dibujos que forman el ‘lugar de ninguna parte’ del *Breviario de la República Independiente de Miranda*, carpeta inédita y conservada por un galerista privado.

A estos siete pilares se agregan las Conclusiones, octavo pasajero del catálogo que “a partir de Lihn” hace la recensión del despliegue discursivo y resignifica la actualidad de su proyecto anti-utópico en el período de estudio. La casa que falta es objeto acá de un revisión por contraste, exhibiendo la negatividad paródica del discurso en collages y fotografías intervenidas por Lihn en prueba de inhabitabilidad del lenguaje.

En su distribución secuencial, el catálogo busca finalmente no tanto construir la imagen de un *corpus* que ya está presente sino más bien elaborar el *corpus* de una imagen. Este el objetivo del catálogo discursivo: levantar la casa del fantasma. En efecto, de Lihn conservamos muchas imágenes de los años 80: mimetizado con la selva en el film *Adiós a Tarzán*, leyendo *El Paseo Ahumada* a viva voz en pleno centro urbano, sentado junto a los escritores jóvenes en su departamento de General Salvo o en la pizzería Il Succeso, entre muchas otras. Las imágenes acompañan a Lihn durante el

período sin que el no-libro que escribió entonces se haya resuelto como corpus discursivo. Esta asimetría tiene en el *ars memoria* una posibilidad de esclarecerse. En su análisis de la *Phantasmata* y sus orígenes en el arte, Agamben plantea que en cada caso donde las imágenes han quedado rigidizadas en la memoria por efecto de su transmisión colectiva o individual, la tarea que se impone es traer de vuelta a la vida las imágenes de esos espectros para liberarlos de su carga. “Images are alive, but, because they are made of time and memory, their life is always-already *Nachleben* [posthumous life or after life]; it is always-already threatened and in the process of taking on a spectral form” (*Nymphs* 20).

Liberar a las imágenes del destino espectral al que parecen condenadas es darles una casa donde no sólo puedan descansar de su imprecisa carga, sino también y más importante aún: otorgarles la posibilidad de habitar el discurso que las mantiene fuera de él y en un vagabundeo incesante. En ello le va también al hombre y a la cultura su propia posibilidad de desprenderse de las imágenes y de las formaciones mítico-religiosas que estas vehiculan, para abrir la imaginación a un “espacio sin imágenes”, espacio de autonomía que libera al ser de su propia espectralidad, según lo plantea Agamben al concluir su texto.

No estamos lejos aquí de la anti-utopía de Lihn, pero para llegar a este punto hay un camino que recorrer. El catálogo discursivo se despliega entonces como un medio que se introduce entre la muerte y el sentido para librar al fantasma de su imagen sin mañana en la década de los 80.

## CAPÍTULO 2

### **Autocatálogo, la falta**

Enrique Lihn fue, en vida, un asiduo y dedicado escritor de catálogos de exposición. No sólo su formación en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile favoreció este gusto por el formato de recorrido sobre una obra o un conjunto de obras que caracteriza al catálogo, sino también las circunstancias en que desarrolló buena parte de su actividad como poeta, narrador, dibujante, crítico, histrión y profesor universitario. En *Textos sobre arte*, volumen que compila artículos y ensayos escritos durante 30 años de labor ininterrumpida en torno al análisis y la problematización de las representaciones artísticas, la atención de Lihn durante la década de los años 80 varía desde la pintura al cine y desde la performance al balance crítico sobre la actividad cultural en el período.

Durante esta década, la última de su vida, el formato del catálogo ocupó un lugar privilegiado. A través del catálogo Lihn abordó tanto temas teóricos como exposiciones y trabajos individuales, ampliando los registros y utilizando este soporte en ausencia de publicaciones especializadas o siquiera meramente pertinentes en un contexto de censura previa o directa prohibición de medios. Pedro Millar, Roser Bru, Mario Irarrázaval, Oscar Gacitúa, Inés Paulino, Claudio Bertoni, Paz Errázuriz y Luis Poirot fueron, entre otros, objeto de esta escritura colaborativa por excelencia que constituye al catálogo. En el “Prólogo” al citado volumen, Adriana Valdés explica que a través de estos escritos “Lihn se suma al intento de reconstituir en Chile un espacio de exhibición y de escritura, marginal y con la libertad que entonces era posible” (13), poniendo en práctica su

determinación a proponer “un trabajo cultural 'indigesto' para la dictadura, refractario a entrar en circuito oficial alguno” (12).

Pero si el catálogo fue un medio particularmente apto para difundir y plantear ideas de sello propio en una producción y circulación alternativa, Lihn lo hizo evidente no tanto en relación a otros artistas que cataloga como cuando se cataloga a sí mismo: *Derechos de Autor*, “esta olla podrida”, dice de él en las “Instrucciones para hojear este cuaderno de recortes” (*Derechos s/p*)<sup>4</sup>, cumple con todos los requisitos de un cajón de sastre capaz de agrupar materiales propios y ajenos sin clasificación, emparentados a través de un medio híbrido como el de “este catálogo de ninguna casa”, donde se incluyen “ediciones esporádicas de ciertos textos o escrituras que dan cuenta de la actividad cultural/contracultural, la única válida de estos años en Chile” (*Derechos s/p*).

Publicado en 1981 por Yo Editores y armado según técnicas de fotocopiado y reproducción en sistema ‘offset’, que permite la reproducción de fotografías y páginas escritas a máquina, así como de dibujos y recortes de cualquier tipo, el autocatálogo es un ensamblaje de 400 páginas anilladas sin foliación y en orden retrospectivo según las noticias y textos republicados allí, constituyendo un producto emblemático de la producción de Lihn en el período. Y más que eso: lleva al extremo lógico sus planteamientos de realizar una 'poesía situada', es decir referenciada al contexto experiencial del discurso en el que opera el sujeto poético que verbaliza dicha realidad (“Yo no comprendo una escritura que se confunda con la música de las esferas, que no acompañe al individuo de situación en situación”, dirá Lihn al regresar de Cuba en 1968, *Entrevistas* 38). La situación, considerada así como realidad propia del sujeto poético y

---

<sup>4</sup> Este y otros textos incluidos en *Derechos de autor* fueron recogidos en *El circo en llamas* (Santiago: Lom, 1996), en antología y edición de Germán Marín. Se ha optado aquí por referir a la edición original sin número de páginas (s/p) para dar cuenta de las formas que adoptó la publicación del autocatálogo.

no como reflejo del mundo referencial, hace recaer sobre el texto la materialidad de sus medios de subsistencia, en una relación donde la escritura “se hace cargo de manera temática y crítica de sus condiciones de producción, circulación y recepción” (Ayala, *Lugar* 102), un precepto que *Derechos de autor* lleva hasta sus consecuencias últimas tanto en términos formales como de enunciado temático.

Autocatalogarse es, a primera vista, un ejercicio narcisístico: el poeta mira su reflejo en el agua y, admirado de lo que ve, cae sobre su imagen y se ahoga. Se admira porque descubre sobre la superficie una proliferación discursiva, gráfica, crítica, poética y visual que lo tiene a él al centro de cada una de sus operaciones de recorte, copia y pegado. Es un auto-collage, como el espejo de Lacan donde el infante descubre la distancia que lo separa de su imagen<sup>5</sup>. Dos circunstancias atenúan, cuando no modifican del todo, esta inscripción del ego en el autocatálogo: la primera es la recepción de la obra de Lihn y su ubicación en el espacio del campo literario al momento de autocatalogarse, y la segunda dice relación con las características, tipos de enunciación e implicaciones discursivas que pone en juego *Derechos de autor*.

## 2.1. Alguien, Don Nadie, Ninguno

Respecto a la primera consideración, el escritor Luis Sánchez Latorre, Filebo, entonces presidente de la Sociedad de Escritores de Chile, introduce el tema en las primeras páginas del volumen, el cual, entre paréntesis, se dispone de acuerdo a una progresión discursiva que *involuciona* en el tiempo (“Creo que me encuentro en un

---

<sup>5</sup> Definido por Lacan como “el momento en que el niño reconoce su propia imagen” en el espejo como algo distinto de su propio cuerpo, el estadio del espejo ilustra “el carácter conflictivo de la relación dual” que se establece primariamente entre sujeto y objeto, lo que da paso a la teoría del estadio del espejo. “Todo lo que el niño capta al quedar cautivo de su propia imagen es precisamente la distancia que hay entre sus tensiones internas ... y la identificación con dicha imagen” (*Seminario* 17).

estado de regresión hacia adelante”, dirá en una entrevista con Tamara Kamenszain en 1975, para el diario *La Opinión* de Buenos Aires. Archivo, *Papers* 61). Es decir que el autocatálogo se despliega desde diciembre de 1981, que es cuando Filebo firma su comentario<sup>6</sup> y el volumen es presentado al público en la librería Altamira, hasta llegar al acta de nacimiento de Gerardo de Pompier en la revista *Cormorán*, en agosto de 1969, año 1, noticia reproducida al final del volumen bajo el título de “El autor desconocido”, con comentario manuscrito sobre la fotocopia donde se refiere la primera aparición del personaje “en la letra impresa”. Se trata de un dato importante a retener.

En su artículo, Latorre explica que “los *Derechos de autor* de Lihn son una respuesta al 'ninguneo' que rodea por diversos cauces al escritor de puertas afuera cuando pasa mucho de puertas adentro” (*Derechos s/p*). Para Filebo, 'puertas adentro' es el escritor que vive eventualmente de espaldas al mundo que lo rodea, el escritor secreto, apartado y/o aislado del contexto que le sirve de referencia. Por 'puertas afuera', en contraste, está el escritor que hace de su oficio una cuestión pública que requiere un reconocimiento social y otro especializado para que la obra cierre su circuito de producción desde el autor al lector. Lihn pertenecería, según Filebo, a una tercera categoría donde se combinarían ambas conductas. “Lihn escribe, luego existe ... La primera discusión del iconoclasta provoca escándalo: pierde el favor de los Grandes Vates. Entre el Vate y el combate, Lihn escoge el combate” (*Derechos s/p*).

Para entonces, en efecto, ya parecía haber tomado forma una ecuación perversa que, a modo de referencialidad local, asediaba a Lihn y reforzaba la negatividad del 'tercer campo' donde se situaba y lo situaba la crítica (Travis 20); a saber, que a mayor

---

<sup>6</sup> Una versión ligeramente reducida fue publicada bajo el seudónimo de Pepys en la edición del 17 de mayo de 1982, en el suplemento “Artes y Letras” de *El Mercurio*.

diferenciación del sujeto objetivado en el discurso, mayor 'ninguneo' imaginario o real de un entorno desrealizado por la crítica de los artificios y alienaciones del lenguaje que ponía en órbita el discurso de este tercer campo. ¿Cómo explicarlo? Son tres personajes en una sola acción: Alguien golpea la puerta queriendo entrar y decir algo, pero Nadie sale a abrir porque no hay Ninguno del otro lado. Paradójicamente, a la creación situada le corresponde un escritor sitiado por la falta de lugar que revela el 'ninguneo' chileno.

La situación no es exclusiva de una nacionalidad cultural. De hecho, encuentra su definición mejor en las páginas de *El laberinto de la soledad* (1959), donde Paz describe a Don Nadie y a Ninguno como máscaras opuestas y convergentes de la condición mexicana e hispanoamericana, por extensión: allí donde Don Nadie “llena el mundo con su vacía y vocinglera presencia”, y está en todas partes y tiene amigos en todos los sitios, Ninguno en cambio es “silencioso y tímido”, sonríe siempre y “cada vez que quiere hablar tropieza con un muro de silencio”, ya que “si suplica, llora o grita, sus gestos y gritos se pierden en el vacío que Don Nadie crea con su vozarrón” (40).

La respuesta a esta condición intimidatoria de las culturas periféricas varía según los recursos retóricos a disposición, como ocurre con el discurso Pompier que examino en capítulo aparte. Por ahora, me detengo en el 'ninguneo' como espejo de una combinatoria entre *querer decir* y *hacer callar*, resuelto muchas veces en el “elogio ponzoñoso” que se le prodiga a Ninguno cuando éste logra hacerse oír. Se puede interpretar este elogio ponzoñoso como la respuesta torcida a los dos términos en conflicto (*querer decir* y *hacer callar*), y que el 'ninguneo' cristaliza socialmente como parte de las cohesiones negativas examinadas por Hozven en *Imbunche y majama: dos archivos culturales chilenos* (2012). En efecto, el 'ninguneo' es una torsión del *gesto* como el imbunche lo es

del *ser*, que en su torcimiento se contrae y vuelve hacia adentro, ausentándose del cuerpo social para asumir en la forma de ‘majamama’ una presencia colectiva que le ofrece protección, ya que el imbunche es sobre todo “una falta, una pelota sin rebote, una identidad sin plenitud: mancha que pone en duda la universalidad de una vida, la compleción de un proyecto de ser” (*Imbunche* 158).

Si el 'ninguneo' pone en acto las figuras pacianas de Nadie y Ninguno como fruto de una negociación constante donde domina la cultura del *hacer callar*, Paz advierte sin embargo que, en cuanto a Ninguno, “sería un error pensar que los demás le impiden existir”, ya que en rigor es *disimulado* por lo demás, que actúan como si no existiera:

Lo nulifican, lo anulan, lo ningunean. Es inútil que Ninguno hable, publique libros, pinte cuadros, se ponga de cabeza. Ninguno es la ausencia de nuestras miradas, la pausa de nuestra conversación, la reticencia de nuestro silencio. Es el nombre que olvidamos siempre por una extraña fatalidad, el eterno ausente, el invitado que no invitamos, el hueco que no llenamos. Es una omisión. Y sin embargo, Ninguno está presente siempre. Es nuestro secreto, nuestro crimen y nuestro remordimiento. Por eso el Ninguneador [Don Nadie] también se Ningunea; él es la omisión de Alguien. Y si todos somos Ninguno, no existe ninguno de nosotros. (41)

Emplazada en la primera página de lectura del anillado, la introducción de Filebo a *Derechos de autor* está fechada, como señalé, en diciembre de 1981, un año crucial para el país, para la autonomía más que amenazada del campo cultural (Bourdieu 1991; 2011) y para Lihn mismo. Respecto del país, el régimen establecido en 1973 a través de una Junta Militar ha naturalizado su excepcionalidad en una nueva Constitución Nacional

votada en septiembre de 1980, creando con ello un escenario legitimador en el orden político. La revolución de las palabras que buscaban los poetas de la vanguardia histórica, y la de los gestos de puño en alto que recorrían las calles durante los días de la vía chilena al socialismo, ha dado paso a un proyecto de revolución económica destinada a refundar el capitalismo en Chile, modificando las estructuras económicas y sociales a través del libre mercado, universalizando la cultura del miedo a través de decretos leyes y la acción de órganos represivos, e implementando un nuevo modelo de comunicación asentado en un control estricto de la esfera pública (Brunner 1986; 1992). El campo cultural, por su parte, se encuentra afectado de manera crónica por la censura y su correlato, la autocensura, mientras la aplicación de la ley general de universidades modifica el modelo tradicional de la educación superior e impacta sobre las instituciones formadoras de las elites, debilitando su incidencia bajo la hegemonía incontestable de la televisión como medio privilegiado de afirmación de pautas sociales en el uso del tiempo libre y la información.

Para Lihn, en particular, las velas autocelebratorias de su cincuentenario “En el Año de la Mutualidad del Yo” ya se han apagado en 1979, y de las sendas performances de *Lihn & Pompier* realizadas en el Instituto Chileno-Norteamericano (diciembre de 1977) y en el Teatro La Comedia (enero de 1978) sólo queda el álbum visualizado por Eugenio Dittborn, con nada más que 600 copias editadas por el Departamento de Estudios Humanísticos, donde Lihn es profesor. “Terminaron con pena y sin gloria las festividades del Cincuentenario. La cosa resultó, pero no se puede contar aquí con la prensa, a menos que uno pierda un encuentro de box o asalte un supermercado” escribe a Pedro Lastra a fines de ese año (*Querido* 58).

En 1980 publica *El arte de la palabra*, novela en la que trabajaba desde 1977, y las ya citadas *Conversaciones con Pedro Lastra*, donde se reúnen principios de trabajo poético, trazos de vida personal, y obsesiones temáticas y formales. Lejos de ser un compendio de entrevistas, el libro se despliega en la forma de un recuento de discursos (poético, performativo, narrativo) trabajado por capítulos temáticos, antecedente directo de lo que será el armado de *Derechos de autor*, pero replegado aquí en forma de diálogo entre dos cómplices volcados sobre una máquina de escribir y una conversación que se desarrolla en la realidad y la imaginación anotada a lo largo de muchos años de amistad. “El testimonio más completo, afirmación de mi trabajo y alegato en su favor”, escribe Lihn en agosto de ese año ‘81 respecto a las *Conversaciones*, obra cuyos ejemplares, agrega lacónicamente, “parecen haberse hundido en la noche de los tiempos” (*Derechos s/p*).

Meses antes, el 13 de enero, Lihn ha sido internado en Barcelona tras sufrir un infarto al corazón: “consta en mi agenda”, escribe a Héctor Libertella, dando detalles de su situación personal: “A los 53 años soy una triste mezcla de solterón y picaflor; para no introducir variación mayor en el modelito, me ‘empaté’ con una cabra chica de la edad de mi hija y en esa historia me ha pasado de todo ... Publicar libros en Chile tampoco puedo, y en los diarios y revistas hay manipuladores atornillados que cierran la entrada a los sin tribuna” (Archivo, *Papers* 4).

El balance es catastrófico, pero debe contextualizarse en relación al repliegue que significó para la actividad literaria en particular ese fatídico año ‘81, tras el despertar del período inmediatamente anterior, entre 1977 y 1980. En efecto, como señala Marcelo Rioseco en el detallado recuento que realiza en *Maquinarias deconstructivas* (2013),

libro dedicado al trabajo de Juan Luis Martínez, Rodrigo Lira y Diego Maquieira, el año '77 marca una notoria aceleración respecto de lo que venía siendo la casi inexistente actividad en el campo: Martínez publica *La nueva novela*, Oscar Hahn *El arte de morir*, Silva Acevedo *Lobos y ovejas*, Calderón *La isla de los bienaventurados*, nacen la Agrupación Cultural Universitaria, ACU, y los talleres Andamio, surgen las primeras acciones del Colectivo de Acciones de Arte, CADA. Lihn mismo publica *París, situación irregular*, José María Memet *Los pasajeros de lo que nunca hemos dicho*, Maquieira su poemario *Bombardo*, y aparece la antología *Poesía para el camino*, publicada por la Unión de Escritores Jóvenes. Al año siguiente, y hasta 1980, se publican, entre otros muchos trabajos de importancia, los *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* (1978), de Parra; *Para un pueblo fantasma* (1978), de Teillier; *Purgatorio* (1979) de Zurita; *Perro de circo* (1979), de Juan Cameron; *Variaciones ornamentales* (1979), de Ronald Kay; *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980), de Diamela Eltit; comienza a circular la revista *La bicicleta* y aparece la editorial Ganymedes, dirigida por David Turkeltaub, que publicará *A partir de Manhattan* en 1979.

El listado llama a la reflexión. Aunque no constituyeran un grupo homogéneo, y las diferencias se marcarían tan pronto se abriera el espacio de visibilidad, el común denominador para todos, además de la censura, era la necesidad de “crear formas de recuperar esa historia perdida, pero ya no desde una continuidad, sino desde la excepción que la dictadura imponía” (*Maquinarias* 64). Para Lihn, en particular, el momento era contradictorio, cuando no incómodo. Ingresa a la década de los 80 cargado de una obra singular, reconocible y reconocida. Tiene ocho libros de poesía publicados, algunos de

ellos premiados nacional e internacionalmente<sup>7</sup>, varias antologías y compilaciones de poemas traducidos al francés y al inglés, además de viajes y becas de las principales instituciones de Estados Unidos y Europa. Parece mucho, y lo es. Sobre todo si se consideran una biografía accidentada entre mudanzas y residencias fuera de Chile, y una generación poética desmantelada por la diáspora que siguió al golpe de 1973.

Pero, entonces, ¿de qué 'ninguneo' nos habla Filebo en 1981? ¿Acaso se trata de una mitomanía negativa esa “tierra sin suelo” que mencionará Lihn en un ensayo sobre la pintura de Eugenio Téllez (*Textos* 533), y antes, en su célebre poema “Nunca salí del horroroso Chile”, incluido en *A partir de Manhattan*, su poemario de ingreso a los años 80? ¿Es Enrique Lihn, a fin de cuentas, un poeta 'imbunchado' en el archivo cultural, esto es: alguien que ha hecho del 'ninguneo' su propia condición territorial, o bien, *a contrario sensu*, su discurso se despliega sobre este archivo para refutarlo y convertirlo en otra cosa distinta a través del autocatálogo *Derechos de Autor*?

Una manera de zanjar la duda es identificando hechos y posiciones sobrevenidos en el campo, desde el momento en que hay consenso en admitir el impacto que deja el autoritarismo sobre la producción cultural, “al punto de volverla inexplicable sin considerar los efectos del régimen político sobre sus prácticas y productos” (Brunner 57). En efecto, una época se cierra y otra, nueva, excepcional y legitimada por la institucionalidad de una ley que se hace cargo de su ilegalidad fundamental a través de una fuerza-de-ley (Agamben 2010), se abre exigiendo nuevas definiciones. El espíritu de la normalización exige dar vuelta la página del horror e iniciar el camino del reencuentro

---

<sup>7</sup> Entre los principales están el Premio Atenea, por *La pieza oscura* (1963) y el Premio Casa de las Américas, por *Poesía de paso* (1966), amén de los poemarios *Nada se escurre* (1949), *Por fuerza mayor* (1975), *Escrito en Cuba* (1969), *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), *París situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979), el libro de cuentos *Agua de arroz* (1964), y las novelas *La orquesta de cristal* (1976) y *El arte de la palabra* (1980), además de la novela breve *Batman en Chile* (1973).

y la recuperación de las almas. El tema será tratado en capítulo aparte, pero valga como antecedente un dato interno al campo: en septiembre de 1975, el crítico Ignacio Valente, seudónimo del sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois y voz canónica porque única en la literatura del período, publica en su columna dominical del suplemento “Artes y Letras” de *El Mercurio* una reseña titulada “El poeta Zurita”, donde celebra los trabajos de avance de *Purgatorio*. La reseña destaca la precisión de un lenguaje poético sugerente en digresiones experimentales, físicas y metafísicas, “una voz enteramente propia y ya formada, con un timbre de inequívoca propiedad” (*EM*. 7 sep. 1975), conceptos que tres años más tarde Valente reiterará y ampliará tras la publicación definitiva del poemario, con el agregado de hacerlo a instancias de los poetas de la generación del 50 donde se ubicaban, entre otros, Lihn, Teillier, Silva Acevedo, Turkeltaub y Juan Cameron, quienes quedaban así eventualmente devaluados ante los ojos del crítico.

Era, por cierto, este último giro, a través del cual la aparición de Zurita aseguraba la continuidad de la 'gran poesía' en el firmamento de la tradición nacional, lo que debía forzosamente tensar las posiciones. No interviene aquí un tema valorativo de unos y otros sino de estrategias en un campo de fuerzas, de donde se sigue la utilidad del modelo aplicado por Bourdieu para el análisis de la constitución del campo y su autonomía en momentos de crisis autoritaria, como lo fue la Francia de Luis Bonaparte a fines del siglo XIX, sobre la cual Bourdieu aplica sus hipótesis. Se trata de una coyuntura concreta con sus tomas de posición correspondientes. En esa medida, resulta funcional al examen tanto de las dinámicas internas y externas de la práctica literaria-cultural del período como del autocatálogo de Lihn y su producción en el contexto de un reordenamiento del campo, ya que “c'est dans le champ comme espace de positions que réside le principe de l'espace des

prises de position, c'est-à-dire des stratégies visant à le transformer ou à le conserver” (*Le champ* 2). Conformado por las posiciones diferenciales que cada miembro ocupa al interior del campo, no importando que aquella sea la de un autor de novelas de éxito o de un poeta de la vanguardia, lo decisivo para Bourdieu es que se está en presencia de “un champ de luttres de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces” (6).

Las consecuencias de lo anterior son múltiples, particularmente en las relaciones con el campo del poder, o con el poder *tout court*. Sin abundar en una aplicación mecánica de estas tesis, para Lihn, que articula su trabajo como “un operador de lo imaginario”, que no concibe una escritura que “no acompañe al individuo de situación en situación”, que además postula que “la literatura es una política” y, en consecuencia, ve “la necesidad y la existencia de una literatura que es a la vez una teoría de la literatura y la puesta en escena o la praxis de esa teoría”, nociones todas que se afirman en “la conciencia de la literatura como ficción y de la letra como la realidad de la literatura” (*Derechos* s/p. “Participación de Enrique Lihn en una mesa redonda sobre la literatura en Chile”, énfasis del original), los efectos canonizantes de la crítica de Valente en su construcción de la ‘gran tradición’ no podían pasar inadvertidos, so pena de incumplir con los propios preceptos de la poesía situada. Más aún cuando su novela *El arte de la palabra* discurre de manera central, al despuntar la década de los años 80, sobre las relaciones utilitarias y/o serviles de los artistas e intelectuales con el poder.

Interpretado desde este umbral, como síntoma contingente de un determinado estado de cosas, el 'ninguneo' dice relación entonces con las posiciones cambiantes y sustitutivas que los actores tienen en el campo, no con la mayor o menor producción y

reconocimiento obtenido -aun cuando exista un capital simbólico acumulado- por un autor a lo largo de su trabajo. En el análisis de Bourdieu, el campo está históricamente *situado y fechado* a través de categorías de percepción, apreciación y expresión que definen las condiciones sociales de posibilidad -y al mismo tiempo los límites- de la producción y circulación de productos culturales, por lo que la irrupción crítica de Valente adquiere en esta perspectiva un carácter de parteaguas sancionador desde el campo del poder: allá el discurso negativo, burlón, escéptico, crítico, carnavalesco, el discurso Pompier, en suma; acá el discurso del dolor, de la expiación, del sufrimiento personal y del mañana redentor, figuras todas de un enfático catolicismo ideológico necesitado de reconciliación en la casa de la crítica<sup>8</sup>.

La somera descripción de los hechos del campo es, como decía más arriba, una posibilidad para acotar con mayor precisión la trama desde la cual *Derechos de autor* responde al 'ninguneo' que acusa Filbeo al comienzo del autocatálogo. Disfrazado de muestrario recapitulativo o incluso de picaresca, el anillado de fotocopias sería un *casus belli* donde un devaluado poeta ya mayor de cincuenta años muestra los dientes de la precariedad al reconocimiento público: “Mientras se está en pie de guerra, ello justifica todas las batallas perdidas”, escribe Lihn a modo de autojustificación en sus “Instrucciones para hojear este cuaderno de recortes”: “Corren tiempos militares y la metáfora me cuadra. Condecorado por ella, voy a suponer que me encuentro del lado de los jóvenes, pero con la ventaja de treinta años de práctica” (*Derechos* s/p).

---

<sup>8</sup> Véase al respecto el poemario *Futurologías* (1980), publicado por Ibáñez Langlois al año siguiente de la canonización de *Purgatorio*, con versos que resuenan definitivos para la época: *por el dolor hemos sido salvados / por el dolor aprendemos a amar / por el dolor engendramos belleza / por el dolor existe la alegría / por el dolor preparamos la muerte / que es el acto supremo de la vida.*

Pero si Valente constituye uno de los polos de tensión en el campo desde su columna dominical, otro tanto ocurrirá desde el espectro ideológico opuesto, representado por la política del margen de la llamada Escena de Avanzada. Si bien Lihn mantiene relaciones de colaboración y debate con algunos miembros de la nueva vanguardia local, la Escena de Avanzada supondrá una superación de toda tradición anterior, a partir de lo que Nelly Richard llamó “un lenguaje ahora destituido en su facultad de designar o simbolizar una realidad por lo mismo en crisis de inteligibilidad” (*Arte 2*). Teórica y articuladora de la acción contracultural del grupo CADA, primero, y luego de las intervenciones visuales de la Avanzada (Altamirano, Leppe, Dávila, Díaz y Dittborn, entre los principales), Richard historiza en su texto *Márgenes e Instituciones. El arte en Chile desde 1973* (1986), un primer intento seminal por levantar un discurso crítico de corte neo-estructuralista que supere los impresionismos y se plantee los disvalores y descalces que la historia ha traído a la mesa del arte y sus representaciones. Junto con consignar la “zona de catástrofe” en que ha quedado el sentido y la identidad misma del sujeto histórico en Chile tras la crisis de 1973, Richard levanta un censo de las actividades del grupo CADA y de la Escena de Avanzada, el cual proyecta sobre la década a la manera de una iluminación capaz de borrar toda huella anterior, ya que “en la brecha de insatisfacción dejada entre esas dos historias que se disputan el presente (entre la oficialidad represora de la historia dominante y las historias en negativo de sus víctimas ...) se construye la escena de avanzada chilena y su constelación de obras que rediseñan ... una nueva topología de lo real” (*Arte 4*).

El corte que implementa Richard, tan quirúrgico como mesiánico, tuvo el mérito innegable de suscitar un debate necesario desde ‘el espacio de acá’, como adelantó el

teórico Ronald Kay en 1980 en su escrito sobre la mirada territorial (*Del espacio de acá*, 1980), si bien los comentaristas en el seminario de 1986 no dudaron en apuntar sobre algunas de las debilidades de *Márgenes e Instituciones*. Desde la literatura, Cánovas disintió de las premisas militantistas de la Avanzada de “vivir la diferencia con el semejante de un modo antagónico” (*Arte* 21), relevando a cambio tres modos posibles de inteligir las representaciones contraculturales del período: como llamado a la tradición (caso de Ictus, Radrigán y en general la producción vinculada a una historia periclitada pero inclusiva de la República), como salto a la utopía de un ‘futuro-anterior’ (Zurita y las estéticas de la redención por el cuerpo sacrificial de la palabra), y como desactivación del autoritarismo a través de un discurso autoreflexivo capaz de sintomatizar y burlar sus enfermedades sin dar recetas ni soluciones al colectivo (caso del personaje Pompier y en general la creación autoparódica que daba cuenta de la pérdida total de referentes).

Otros comentaristas, como Brunner, apuntaron a las trampas de la Avanzada como ‘margen sin campo’, es decir como manifestación de una vanguardia sujeta a “un público ‘orgánico’, minoritario y con patrones de consumo altamente resonantes con aquellos que priman entre los propios productores de la escena de avanzada ... [hasta el punto que] podría decirse que la escena de avanzada es exclusivamente un circuito de producción” (*Arte* 63). O bien la crítica más radical que levantó Oyarzún, al decir que en el texto de Richard “la crítica se convierte en historia” (*Arte* 45), en relación al carácter retrospectivo del discurso de rescate que trasunta *Márgenes e Instituciones*, con la paradoja resultante de que “la Avanzada haya quedado en el camino” (*Arte* 46). Pero donde más se hace sentir el carácter polémico del recuento que hace Richard es en la señalización de Oyarzún sobre el método aplicado, en donde “la determinación del marco

histórico es tomada a préstamo de las investigaciones que durante el mismo período realizan los científicos sociales en busca de razones y significados para lo que primariamente en nosotros se hiende como rotura, como llaga y dolor, como pasividad muda” (*Arte* 47).

¿Por qué es relevante el apunte de Oyarzún respecto a la ‘llaga’, el ‘dolor’ y la ‘pasividad muda’? ¿Es acaso porque el discurso de esta vanguardia olvida a los pobres y desheredados, a los presos y desaparecidos, a los que han sido acallados cuando Alguien quiere hablar? Evidentemente no; no está allí la falla de esta avanzada: si la vanguardia se define no por las obras que escribe sino por el cambio de mirada que ejerce sobre las obras ya escritas y por escribir, como lo plantea Piglia en “Teoría del complot”, esto viene a decir que la vanguardia trabaja sobre el consenso y la tradición, que es todo lo que *no* hay en Chile como discurso unificador al momento de la Avanzada. Al contrario: rige la excepción de la ley, es decir una ley barrada, y con ella gobierna el quiebre y la dislocación de las estructuras que antes daban soporte y continuidad al contrato social. Sobre ese escenario no-consensual del discurso, de *iustitium* y anomia en tanto correlato a la ley excepcional (Agamben 2010), no hay vanguardia; no es posible que la haya, ya que “(N)o hay vanguardia sin tradición y la tradición, dice la vanguardia, se transforma en sentido común, en el sentido común menos común en apariencia, el gusto estético, el pleonasma de los entendidos” (Piglia 19).

En esto, por irónico que resulte, el discurso de la Avanzada sería a la vanguardia lo mismo que la excepcionalidad del régimen a la revolución: es decir una infatuación, la apropiación de formas y contenidos que presuponen a muchos pero que sólo unos pocos adoptan para sí mismos y *sobre* esos muchos. La revolución y la vanguardia se piensan

siempre como una liberación de estructuras perimidas. Por ello también, explica Piglia, en tanto constructora de una mirada artística antes que de una obra, la vanguardia “abandona el aspecto puramente negativo y practica, no ya la negación de una obra o de una práctica artística, sino la postulación de una red y de una intriga y la construcción de otra realidad ... En definitiva, la vanguardia sustituye la crítica por el complot” (19).

Siendo así, la vanguardia requiere un trabajo de sustitución, de desapercibimiento, de redes ocultas, de tácticas de combate y de humor, de mucho humor para no desear el puesto que la solemnidad oficial le ofrece ocupar en tanto huésped de un discurso de poder, cuestión que parece discutible desde la práctica significativa y meta-dolorosa de la Avanzada, así como desde su sistema de selección y membresía. La vanguardia no dice qué es lo correcto, lo que se debe escribir y cómo escribirlo: todo lo contrario, considera lo escrito como su terreno de operaciones, ya que como dice Piglia, “la posición de vanguardia actúa sobre ese saber previo, ese fondo acumulado que dice qué es lo poético y lo literario y qué es el valor ... La vanguardia se define como una táctica de combate en ese campo” (18).

Por cierto; nada de lo anterior desvaloriza la relevancia del texto de Richard, que entrega pistas y una metodología precisas para inteligir las producciones del período y sus tendencias. Particular interés adquieren sus observaciones técnicas, al establecer que los procedimientos deconstructores de la cita, el recorte y el montaje posibilitan un “ejercicio combinatorio y redistributivo del texto de la cultura, [y] poseen ... un significado vital e irremplazable: sólo a través de estas técnicas del fragmento y del ensamblaje, les es permitido a esas formaciones reconjugar la heterogeneidad de sus fuentes de información y las discontinuidad de sus marcos de referencia” (11, subrayados

del original).

El punto es que estos procedimientos no fueron privativos de la Avanzada, sino que compartidos por una gran mayoría de artistas y escritores, ya que como la misma Richard aclara, “estas obras chilenas que han debido ingeniárselas para trampear la institución del poder a través de todo un repertorio de figuras nacidas de la duplicidad, son expertas en maniobras paródicas o estrategias apropiativas” (11).

La vanguardia, al ser vanguardia, apenas tiene rostro, en rigor. Extremando la figura utilizada antes, es Alguien y Ninguno cuando echan abajo la puerta que Nadie no quiere abrir por inercia cultural. A la vez que solitaria en sus operaciones textuales o visuales, la vanguardia se quiere plural, trabaja con ideas y horizontes colectivos en el apartado rincón de su imaginería. En este mismo sentido, existiría otra vanguardia literaria que pasa desapercibida durante el período en cuestión, como lo sugiere Rioseco en *Maquinarias deconstructivas*.

Representada por Lira, Maquieira y Martínez bajo lo que Rioseco denomina la “Neovanguardia lúdica”, en la medida que se alimenta de una tradición que se remonta a la antipoesía de Parra y a los juegos vanguardistas de Huidobro, este grupo de poetas que nunca se reunió ni siquiera alrededor de una copa de vino ni planificó acción colectiva alguna, tuvo una existencia efímera pero de influencia duradera, lo que hace sentido con las inconstancias de toda vanguardia. “La estética de este grupo de poetas careció de la política del duelo y de la dramatización del paisaje chileno” (64), apunta Rioseco, contrastando dicha característica con la producción del período. Tampoco es un azar que Lihn se vinculara con cada uno de ellos siguiendo sus afinidades electivas, según consta

en los textos que les dedicara por separado<sup>9</sup>. Para todos ellos, Pompier fue un aliado entrañable cuya máscara representaron a su modo en distintas circunstancias, reconociendo en Lihn al autor de sus derechos paródicos.

En una digresión de su ya citado texto sobre vanguardia y complot, Piglia refiere, citando a Klossowski en su libro *Nietzsche y el círculo vicioso* (1969), la deriva desde la filosofía hacia el arte que el pensador alemán acomete a medida que abandona la esfera especulativa y el tiempo se cierra sobre él. Frente al sabio, al político y al economista -y agreguemos hoy, frente a la sociología y la crítica sociologizante-, Nietzsche opondría la figura del artista como sujeto de la verdad. “El artista aquí es el antiartista ... no el artista que se autodesigna, sino el que se niega como tal, el sujeto de la pura percepción artística, el que mira a la distancia, el que se oculta, el sujeto que se opone al gusto y a la estetización generalizada, el artista como comediante que se ríe del arte” (20).

Para este artista no hay otro trabajo que el de la demolición. Su complot, dice Piglia, no puede triunfar sino como deconstrucción de sí mismo y de la obra en un texto que lo fragmente y lo disemine sobre un espacio tan improbable como infinito. Lihn fue ese artista, y bajo esa premisa, que es discursiva y no biográfica, es dable analizar sus *Derechos de Autor* como la puerta que Nadie quiere abrir.

## 2.2. El juguete de la falta

El autocatálogo *Derechos de autor*, en tanto trabajo de recopilación de una práctica literaria, es más un acto de defensa poética que personal, y antes más discursiva

---

<sup>9</sup> Los textos que dedicó Lihn a cada uno de estos poetas se encuentran agrupados bajo distintos apartados en *El circo en llamas*, siendo los más consultados “Rodrigo Lira: la palabra pendiente” (1981); “Las vicerrealidades de Rodrigo Lira” (1984); “Diego Maquieira: escribir es rayarse” (1983); “Diego Maquieira, *Poemas de anticipo*” (1986); “Juan Luis Martínez, *La nueva novela*” (1985); y “Señales de ruta de Juan Luis Martínez” (1987).

que poética, en la medida que es en la noción de texto barthesiano al que aludí antes donde estos ‘derechos’ encuentran su razón de ser y su dinámica de lectura no convencional. El texto es dilatorio, escribe Barthes, y así también trabaja el anillado de Lihn: practicando una explosión de signos que se expanden en el espacio del autocatálogo, diseminando y pluralizando lo que Barthes llama “un retroceso infinito del significante”, el cual por otra parte, advierte, “no debe entenderse como ‘la primera parte del sentido’, su vestíbulo material, sino, muy al contrario, como su ‘después’ ... la infinitud del significante no remite a ninguna idea de lo inefable, sino a la idea de *juego*” (*De la obra* 76).

Lo anterior no sólo cancela la sospecha narcisista, sino que la potencia desde un ángulo productivo, inscribiendo *Derechos de Autor* en un proyecto metaliterario que se hace consciente de sus procedimientos y los exhibe ante el lector en procura de juego (y ya veremos de qué juego se trata). Es la perspectiva que Morales Boscio adopta de cara a la saturada textualidad del *Arte de la palabra*, cuando cita a Linda Hutcheon para aclarar que el término ‘narcisista’ pretende describir “a una literatura consciente de su propio cuerpo ficcional y, por tanto, autorreferente. En ningún caso se refiere al autor, sino a la construcción literaria” (*Sombra* 190).

Siendo así, un primer acercamiento a *Derechos de Autor* nos dice que se trata de un armado, un compilado de discursos en torno a un sujeto textual, en este caso un autor nominal que esgrime sus derechos. Lihn toma este deslizamiento desde los postulados de Barthes, que acoge sin reparos en sus *Conversaciones* con Lastra, y donde propone dejar de lado al hablante “que suele no ser más que un personaje del texto”, para concentrarse en cambio en quien escribe, que a su vez “no es quien existe”. Esto viene a decir que el

sujeto/autor de los *Derechos de Autor* no es el ciudadano civil Enrique Lihn, sino “una presencia indirecta respecto de la cual la escritura se comporta como un rastro ... Este sujeto textual es quien se encuentra más cercano del autor real y se nutre de él, pero no lo desdobra, no es su reflejo” (*Conversaciones* 106).

Previamente, en una entrevista con Marcelo Coddou en Nueva York, en 1978, Lihn ya había insistido en que, a pesar de “la presencia de una *personalidad*” en sus textos, ésta se manifiesta en tanto característica “del *sujeto de la enunciación*” y no como retrato personal. La elaboración lo llevaba entonces a distinguir diferentes estatutos al interior de esta dualidad: “Ese sujeto es, de alguna manera, *objetivo*. Pretende ser una construcción *lingüístico-literaria* elaborada con premeditación ... no se trata allí de dar cuenta del contexto, sino de incorporar al texto, bajo la especie de signos de la personalidad, elementos que podrían considerarse biográficos. El sujeto del texto que habla en él es, también, un producto del esfuerzo poético” (*Entrevistas* 55).

En comentario a este triple desplazamiento desde el sujeto existencial al sujeto/autor-textual, y de allí al hablante o sujeto enunciativo, Luis Correa Díaz agrega que la distinción obliga a considerar cualquier intento biográfico sobre Lihn desde el sujeto textual y no desde el sujeto existencial, ya que dicho emplazamiento apunta a “derribar al Autor-Padre, nódulo exegético en el que se cobija una pretendida Verdad, Causa y Antecedente de lo escrito” (Correa Díaz 65, ctd. en Morales Boscio 206). La observación remite a lo que posiblemente constituya el nervio de la crítica barthesiana a la obra como entidad cerrada, en la medida que ésta se halla inmersa “en un proceso de filiación” (*Obra* 78). En efecto, si el texto es un fragmento que se disemina a través de otros textos donde está inserto al modo de una red de significantes, esto viene a

suspender, sino el origen, al menos sí “la inscripción del Padre”, concebido en tanto autor/propietario de la obra, al punto que, anota Barthes, “la ciencia postula una legalidad de la relación entre el autor y su obra” (*ibid*).

Desde esta perspectiva, la apelación a los derechos comerciales de Enrique Lihn esgrimidos en el título *Derechos de Autor* debiera leerse como una bifurcación: por un lado ironía sobre el propio alegato, dada la precariedad de los medios materiales que se utilizan para desplegar los valores simbólicos de una producción literaria; y por el otro, destitución del Padre simbólico como origen de una obra hecha de fotocopias y anillada desde la supuesta filiación de un autor que pierde la compostura y se desparrama como figurante en las páginas del autocatálogo. La negatividad que exhibe el autocatálogo se deriva del hecho de que opera al modo de una (contra)muestra de la posición dominante que ocupa el Padre en tanto discurso de autor. La gloria literaria que se nos da a leer o revisar, no es tal. De hecho, no hay nada que leer: se trata de salir a buscar. ¿Que cosa? Un objeto perdido al fondo de “esta olla podrida” que es *Derechos de Autor*.

El autocatálogo es, desde este enfoque, una falsa autobiografía de artista; en vez de hacer un libro de memorias sobre el camino recorrido al doblar la última esquina de la vida, al modo nerudiano de, digamos, *Confieso que he vivido* (1974), un autor toma la palabra para exponer los derechos que le corresponden en orden a su conmemoración. Ya la proposición mueve a risa por la falta que connota: Lihn despliega su *Curriculum Vitae* como un 'cajón (de)sastre' sólo apto para coleccionistas. Lo introduce, como se ha dicho, la presentación de Filebo, seguida de sendos ensayos de Lihn datados a mediados de 1981: “Entretelones técnicos de mis novelas” (julio, Instituto Chileno de Cultura Hispánica) y “Participación de Enrique Lihn en una mesa redonda sobre la literatura en

Chile” (agosto, Corporación de Investigaciones para el Desarrollo). Las fotocopias de ambas ponencias no dan respiro: reproducidas según los originales de lectura, los textos están dispuestos sin márgenes a los costados, con una sangría mínima y un interlineado simple, atiborrando el espacio de la página. Un patrón similar siguen las fotocopias que reproducen poemas, fragmentos dramáticos, comentarios críticos, carteles de lectura, portadas de libros publicados, entrevistas, dibujos, fotocopias de pasaportes, fotomontajes y *collages* de índole diversa. La saturación del conjunto caracteriza el despliegue de discursos y soportes originales retrabajados a modo de inventario. Los derechos de autor son acá los deberes del lector, su responsabilidad, en el sentido de invertir la vieja cláusula sartreana del compromiso del escritor con la realidad, para que sea en cambio el lector quien se comprometa con la situación del autor, es decir con sus discursos y precariedades, navegando sus páginas como si se tratara de ese interminable océano de objetos sumergidos que el método de Didi-Huberman llamaba a rescatar, y por donde escurre la parodia de un autor sin lugar; o que no tiene otro lugar discursivo que el autocatálogo. Así de mal le va, ya que se trata de la puesta en obra de una *falta* mediante la práctica de un *exceso*. El autocatálogo, visto así, sería la autocelebración de un autor en el momento de su falta de reconocimiento, de su falta de obra completada, de su falta de origen y con certeza de su falta de lugar, por lo que se impone su derecho a la disolución en la autoparodia.

Vuelvo sobre ambos aspectos más adelante. Lo que importa destacar ahora es que este deslizamiento, desde el autobombo al exceso paródico, opera sobre la noción de origen, escenificando un texto múltiple que avanza desde el presente del autor hacia el pasado donde lo espera el objeto perdido, su máscara, el personaje Gerardo de Pompier.

Con él se cierran los *Derechos de Autor* de un modo literal y metafórico, ya que a partir de ese encuentro providencial del “autor protagónico” con su “venerable esperpento” que lo guía “por el laberinto sin salida de la ulterioridad, hasta el embotellado día de hoy” (Lihn *Derechos s/p*), a partir de ese encuentro, decía, el texto puede leerse “sin la garantía del padre”, como escribe Barthes, y en la medida que la restitución del entretexto “anula su herencia” (79).

Todos los deslices y pasos en falso se justifican en ese reencuentro que disuelve los derechos de autor de la obra en el espacio significante del texto. Barthes agrega una huella que el autocatálogo se encarga de marcar página a página en la segunda lectura, o revisión más bien, que parece solicitar tras el encuentro con Pompiér: “No se trata de que el Autor no pueda “aparecerse” en el Texto, en su texto; sino que lo hace, entonces, por decirlo así, a título de invitado ... su inscripción ya no es privilegiada, paternal, alética, sino lúdica: se convierte por decirlo en un autor de papel; su vida ya no está en el origen de sus fábulas, sino que es una vida concurrente con su obra” (79).

El discurso crítico de Lihn avala semejante perspectiva en la disposición del autocatálogo; es decir el de una artesanía 'salvaje' que despliega una multiplicidad de objetos (a)crónicos para exhibirlos sobre las páginas del texto mismo, incurriendo entonces en la exacerbación de quien así expone la condición del autor. Es, propiamente, discurso situado en la propia situación del sujeto autor que crea un referente de lectura propio, o apropiado para exponer su falsa/falta de autoridad en la hora de su destitución, ya que, como apunta Morales Boscio, “aunque Lihn destapa, desarticula y subvierte de forma agresiva nuestras cosmovisiones del mundo, no juega a tomar el papel de Padre que da coordenadas hacia nuevos horizontes. Sólo insiste permanentemente en que

derribemos la pared. Y nos deja con el desmonte sin promesa, en cuya actitud insiste en evitar nuevos posibles autoritarismos” (167).

Desarticulada la idea de fundación, de padre fundador, de filiación entre autor y obra, quedan los derechos de la ficción, las prerrogativas de lo imaginario. En su examen de *El arte de la palabra*, publicada un año antes de *Derechos de Autor*, Morales Boscio destaca como lo más relevante de esta novela “la puesta en escena de la escritura como artificio”, característica que bien puede aplicarse al autocatálogo. En ambos casos el artilugio “lleva a la reflexión del propio cuerpo escriturario y del carácter ficcional que tienen los discursos, tanto los literarios como los que pretender ser documentales ... Lihn no viene a fundar, sino a poner en duda la existencia y de paso destapar el autoritarismo subyacente en la propia idea de fundación” (86).

¿Qué es entonces esta construcción literaria que presenta en *Derechos de Autor*? La pregunta fue contestada casi de inmediato por Jorge Edwards en un artículo de la revista *Mensaje* a un mes de publicado el volumen. Es un no-libro, apuntó Edwards en “La respuesta de Enrique Lihn” (*Mensaje* ene./feb. de 1982), definición retomada por Juan Zapata Gacitúa y Mariela Fuentes Leal en el texto “*Derechos de Autor*, el no-libro de Enrique Lihn”, donde se interpreta “la idea del no-libro como identificación del texto ... aludiendo, al mismo tiempo, al problema de la censura a través de la imagen de las tijeras” (122).

En efecto, aquí las tijeras sustituyen a la máquina de escribir; *son* la máquina de no-escribir, si se atiende a las manualidades extendidas sobre la mesa de edición. Corte, pegoteo, parche, fotocopia, ensamble, anillado: toda esta secuencia de acciones denotan la intervención de una tercera instancia entre la producción de un material, el que sea, y

su lectura o decodificación posterior. Es el trabajo del censor: intervenir la publicación de un original antes de que llegue a manos del lector. Las tijeras son el lápiz del censor, pero aquí la fórmula se invierte: es el sujeto textual del discurso quien despliega el trabajo de la censura y desborda la página con las copias de un autor llamado Enrique Lihn, echando mano a las experticias del oficio de inquisidor. El sujeto textual no (re)escribe la censura (sólo podría hacerlo al modo de *La orquesta de cristal*, como comentaré más adelante); en vez de eso, ordena, compagina, fotocopia un origen plausible para perderlo de vista en la copia. Es un sujeto/autor que actúa sobre el autor Enrique Lihn y defrauda su original en la copia que toma su lugar. Al sustituir la obra por el recorte y hacerlo entrar en la trama como un significante más en el espacio de otros fragmentos, deroga de plano todos sus derechos. Ha cumplido a carta cabal con el proyecto imaginario, delirante, de dar a luz un exhaustivo tratado sobre la censura imitando sus procedimientos en la obra de su autor favorito.

Pero decir que *Derechos de Autor* es un no-libro, para describir desde allí sus procedimientos y factura, constituye sólo la mitad de la respuesta. En efecto, convendría saber entonces qué es lo que afirma y dice la negatividad de lo que no-es. Y ya que no-es un libro ni un catálogo sino más bien su negativo, en el sentido de que apila materiales múltiples y en caótica abundancia, una definición posible es plantear que el autocatálogo *Derechos de Autor* es un objeto discursivo de lo que falta. Esto es, documenta la figura de un autor, expone su poética, enjuicia sus resultados, y discurre sobre la carencia de ese sujeto autoral y su eventual derrota. Dos elementos centrales concurren a esta definición: la primera es el juego, y la segunda es la falta. Se podría decir que *Derechos de Autor* es *un juguete de la falta*, pero para hacerlo funcionar como tal es necesario disponer antes

las reglas internas del mecanismo que lo echa a andar.

Mencioné antes el objeto perdido que el orden del autocatálogo busca y revuelve en sus páginas hasta encontrar a Pompier. Ese objeto fantasmático, causa del deseo y de las ansias que impulsan la búsqueda del sujeto textual, es lo que Lacan llama “la relación de objeto”, es decir el vínculo que se establece entre un sujeto y un objeto que se ha desplazado de lugar y ahora *falta* allí donde debería estar. Por ello es que, en Lacan, el objeto siempre se piensa en tanto objeto perdido. Intentaré sintetizar aquí sus postulados en función de nuestro tema.

En el *Libro 4* de su Seminario, Lacan indica que “se habla implícitamente de objeto siempre que interviene la noción de realidad” (14), por lo que no es posible prescindir de él. Uno, porque el objeto se entiende en tanto búsqueda de objeto perdido en la organización psíquica de cada individuo tras el primer destete infantil. Y dos, porque desde ese primer instante la *falta* se inscribe vinculada a ese objeto que se ha perdido y se desea recobrar, y de hecho se recobra cíclicamente en la vida adulta bajo la forma de una repetición. No se trata de cualquier objeto, sino de uno “implicado de por sí en una búsqueda, opuesto de la forma más categórica a la noción de sujeto autónomo” (28). Esto indica su carácter real, por oposición a la noción de objeto alucinatorio. “Se trata de volver a encontrar lo real. Este objeto sobresale no ya de un fondo de angustia sino del fondo de realidad común, por así decirlo” (28).

La relevancia de este objeto que siempre se nos presenta como objeto perdido no sólo radica en su dualidad presencia/ausencia, central para nuestro examen, sino en el hecho de que, en la constitución de la realidad, la falta de objeto se incorpora como el “motor de la relación del sujeto con el mundo” (38). Lacan describe enseguida las tres

formas que adopta esta falta de objeto: ya sea como privación, frustración, o castración. De la privación como carencia, que es donde se centra nuestro interés respecto a un sujeto autoral que autocataloga su obra en la privación de la palabra, Lacan explica que se habla de ella en tanto falta de algo real, que el sujeto experimenta “como algo muy distinto de lo imaginario”, ya que parece en efecto “muy problemático que un ser que se presenta como una totalidad pueda sentirse privado de algo que, por definición, no tiene”. De allí que “en su naturaleza de falta”, la privación se presente esencialmente como “una falta real” (38). Es un agujero, dice Lacan, y es allí donde se sitúa: como falta de algo real.

En contraste, la frustración, en cambio, “es la de un daño”, y Lacan la ubica en el plano de lo imaginario, ya que se trata de una lesión o un perjuicio que pertenece por esencia al “dominio de la reivindicación. Concierno a algo que se desea y no se tiene, pero se desea sin referencia alguna a la posibilidad de satisfacción o de adquisición. La frustración es en sí misma el dominio de las exigencias desenfrenadas y sin ley. El núcleo de la noción de frustración como una de las categorías de la falta es un daño imaginario” (39). Por último, la castración dice relación con el complejo de Edipo, donde la falta es una deuda simbólica: allí es donde se instituye la falta del objeto-falo que padece/prohíbe a Edipo.

Ahora bien, Lacan hace una distinción sutil pero decisiva para hablar de la *falta del objeto* por una parte y, por la otra, del *objeto que falta*, queriendo significar con esta distinción que para cada *modalidad* de la falta corresponde un objeto distinto. Donde más claro se ve esto es en la castración, que por sus características “lo es siempre de un objeto imaginario” (39), en la medida que opera como deuda simbólica, donde encuentra su soporte. Por su parte, el objeto que falta en la frustración, a la inversa de lo que ocurre

con la castración, es “un objeto real, por muy imaginaria que sea la frustración”, ya que la falta que padece un niño tras el destete de la madre, por ejemplo, “es siempre un objeto real” por imaginaria que sea su falta (*ibid*). Por último, el objeto de la privación “es siempre un objeto simbólico”, ya que “la ausencia de algo en lo real es puramente simbólica” (por ejemplo: libertad de palabra, reconocimiento crítico, espacio público). Para ponerlo en evidencia, Lacan se pregunta, retóricamente, cómo algo podría no estar en su lugar, “no estar en un lugar donde precisamente no está”, lo cual desde el punto de vista de lo real “no quiere decir nada”, ya que “todo lo que es real está siempre obligatoriamente en su lugar, aunque lo desordenemos”. De allí el carácter simbólico del objeto que falta en la privación: “Si un objeto falta de su lugar, es porque mediante una ley definimos que debería estar ahí” (40).

Lo anterior viene a decir que, si para el sujeto la *falta de objeto* tiene lugar en lo real, el *objeto que falta* es por otra parte simbólico en su relación con el mundo. Es difícil encontrar mejor proposición axiomática para el título general propuesto en el presente trabajo. En efecto, si por una parte la privación de la palabra tiene lugar en lo real y por tanto es lo que *falta* en la relación del sujeto con el mundo (su privación es un ‘agujero’ en lo real, y el anti-origen de *Derechos de Autor* hace la demostración pormenorizada de ello en la diseminación de la copia), por la otra el objeto que falta, esto es el texto de una palabra prohibida, configura el símbolo de esta carencia y privación en la casa que falta. Tal sería la regla interna del autocatálogo; es decir, privación simbólica de lugar en tanto casa y utopía de una palabra inhabitable, y falta de objeto real en el no-libro *Derechos de Autor*, agujero donde se inscribe la destitución de la obra que se autocataloga y de ese autor que se pierde detrás de su máscara. En la privación, en efecto, la falta está pura y

simplemente en lo real, explica Lacan. “Cuando digo que, en el caso de la privación, la falta está en lo real, quiero decir que no está en el sujeto. Para que el sujeto acceda a la privación, ha de concebir lo real como algo que puede ser distinto de como es, es decir que ya lo simbolice (...) Para que el sujeto capte la privación antes ha de simbolizar lo real” (57-8).

Por ello, en la estructura de la relación de objeto, Lacan plantea que al sujeto de la privación (Agente), le corresponde un agujero real en su vínculo con la falta de objeto, y un estatuto simbólico en su relación con el objeto que falta. El gráfico siguiente ilustra lo anterior:

AGENTE	FALTA DE OBJETO	OBJETO QUE FALTA
Privación	agujero real	simbólico

El juego al que invita *Derechos de Autor* tiene estas normas de recorrido, y sus “Instrucciones” operan a la manera de un manual o guía de encendido rápido del juguete que el lector tiene entre manos. En un estudio dedicado al libro-juego, Marcela Castro hace ver que en estos textos “(E)l autor se parecería más a un diseñador que propone unos modos-trayectos de lectura y unas opciones de participación que el lector acepta, como el jugador acepta las reglas del juego, pues sin ellas éste no sería posible” (108). El enfoque es coincidente con la crítica Susan Stewart y su libro *Nonsense: Aspects of Textuality in Folklore and Literature* (1989), para quien estos textos suelen no sólo incorporar sus propias instrucciones de lectura, como en el caso del autocatálogo de Lihn, sino que además “se caracterizan por ser contradictorios en cualquier proceso interpretativo y

tienden a crear su propio lenguaje” (Stewart 39 ctd. en Rioseco 40). Y no sólo eso: para Stewart, que centra su trabajo en el análisis de la producción de sentido y sinsentido en la literatura a través del juego, según refiere Rioseco, no hay una diferencia de valor entre uno y otro, sino de convenciones, en tanto constituyen fenómenos de lenguaje. Si por una parte el dominio del sentido pertenece a la vida diaria, por la otra “el sinsentido no se refiere a nada sino a sí mismo, existe en su propia autoreferencialidad ... El sentido no es anterior a la actividad social sino que emerge de ella” (Stewart 13 ctd. en Rioseco 38).

Por lo mismo, para Rioseco, que aborda el tema con un detallado rastreo de las teorías del juego en literatura como “gasto puro” y “algo opuesto a la realidad”, siguiendo en esto a Huizinga, Callois y Benveniste como los principales teóricos de las libertades y límites del discurso lúdico, “el libro-juego no satisface las expectativas convencionales del lector, busca significar su propia condición de artificio y, en consecuencia, denunciar la propia artificialidad de la realidad. Es una experiencia de vértigo ... El autor es un constructor supraconsciente de su propio trabajo” (41).

No es raro, entonces, que *Derechos de Autor* establezca, con procedimientos de corte, copia y pegoteo, una convención de sentido propio y autónomo en el modo de leer el autocatálogo. Es una falta anillada a la figura del autor y su obra, según queda dicho, que se muestra y demuestra a sí misma como situación textual en sus medios y objetivos. Tampoco debiera extrañar que, aun en su hermetismo y autoreferencialidad, participe del mundo, ya que como apunta Rioseco en su análisis, todo libro-juego “es una forma de agotamiento y una ironía contra la realidad y contra sí mismo. Es una necesidad ante una imposibilidad, la de seguir representando el mundo ‘tal como es’ ... más que escribirse, [el libro-juego] se diseña. No presupone un lector, lo busca” (42).

### 2.3. Los cristales de la orquesta

Resumo lo planteado y su proyección. El autocatálogo es un objeto discursivo vinculado al libro-juego y a la noción de falta que desautoriza al sujeto nominal que firma el volumen en su propósito conmemorativo. La destitución que lleva a cabo el despliegue de este discurso a través de los intertextos y el encuentro con la máscara del autor, hace sistema con los procedimientos y características tanto formales del volumen como con la poética situada del sujeto textual. Lo anterior no equivale a decir que el 'ninguneo' que identifiqué en el umbral de ingreso a *Derechos de autor* sea una fantasía cultural de Filebo o una neurosis del autor compilado, sino más bien que la obra *participa* de su invención, y hasta se diría que la necesita para destituirse y devenir significativa en el espacio del texto, si se atiende al emplazamiento que ocupa en las primeras páginas del volumen.

Hipotetizo que la “tierra sin suelo” que caracteriza el campo literario al momento de publicarse el autocatálogo, y la carencia que hace trabajar el discurso vacío sobre el cual se apoya la creación de Lihn en el período inmediatamente posterior a la publicación de sus novelas, se intersectan en este libro-juego o libro/artefacto alrededor de un objeto perdido: sus derechos de autor son el espejo de una abundancia inútil. Lo mismo da el olvido de lo escrito que el monumento público al escritor: para Lihn, el silencio y la cháchara son “extremos que se tocan” (“Entretelones”, *Derechos s/p*).

Dicho esto, vale la pena advertir, que tanto *Orquesta de cristal* (1976) como *El arte de la palabra* (1980) bien pueden ser las molduras sobre las cuales toma forma la invención antológica de este juguete que sale a la luz en la forma de un autocatálogo.

Analizadas por Cánovas en su ensayo *Texto y Censura: las novelas de Enrique Lihn* (1986) y consideradas temáticamente como ficciones de la represión y la censura, el caso de *Orquesta...* es particularmente elocuente como modelo de discurso que verbaliza lo que calla. Allí se expone la irrisoria pero frecuente manía de una narración que cede la palabra a una sucesión de comentaristas que hacen la crónica de una composición musical que nadie ha escuchado nunca, y que lleva por nombre “La Sinfonía del Amor Absoluto”. El narrador es un sujeto implícito que nunca dice nada por sí mismo, sino a través de los críticos musicales que dan vida al discurso especializado y, a la vez, vacío, que llena las páginas de la novela. Se da paso así a la creación y eventual celebración de una obra de la mayor relevancia cultural que se desplaza a través de acronías de tiempo y lugar por segundas y terceras versiones, acompañadas de un extenso aparato de notas digresivas sobre este acontecimiento fantasmal. El texto crea de este modo una falsa memoria de la sinfonía que se desearía oír interpretar, una memoria vicaria y deformada por las sucesivas versiones de los comentaristas, mientras hace esfuerzos por recubrir y paliar retóricamente las inconsistencias, angustias e incomodidades textuales que provoca su inexistencia real.

El resultado es el discurso vacío, que Lihn refiere al trabajo de Lacan sobre “la palabra a veces torrencial del paciente que no puede decir nada en el orden de la verdad que le concierne, acerca de lo que verdaderamente le ocurre, pues esa palabra vacía tiene la función de ocultar el trauma y rondarlo, aludiendo constantemente a lo que en ella se oculta” (*Derechos s/p*). El discurso se sitúa aquí en el centro de una neurosis patológica y a un paso de la afasia total. La situación adopta para Lihn el nombre de *sociosis*, enfermedad donde se manifiesta “un trauma colectivo del que provienen, a modo de

síntomas, los signos del lenguaje vacío”, todo lo cual produce a su vez “la proximidad de la paranoia presente como escritura”, datada y emplazada en una situación histórica concreta, como lo señalan los énfasis del autor: “Los regímenes de terror producen una paranoia objetiva, una sobreorganización ominosa de la realidad que la realidad permite e incluso fomenta” (*Derechos s/p*). Lihn habla aquí de un 'contagio' en la ficción del texto como ficción misma y no externa a ella, es decir no arraigada en el terreno de las mitologías a través de un narrador incólume capaz de neutralizar y prescindir de las características patológicas de su narración, ya que dichos rasgos “pertenecen al referente o al mundo en el cual ese texto ha sido escrito y en el cual se inscribe” (*Derechos s/p*).

No hay juego posible al interior de esta *sociosis*, según la define Lihn, que no sea el de borrarse a sí mismo mientras se escribe y se participa de su invención. “La novela se revela entonces como un texto angustioso y angustiante” (Cánovas 39), donde la (auto)censura encuentra por otro camino, más árido y transgresivo, la fórmula original de negatividad de Paz: “si todos somos Ninguno, no existe ninguno de nosotros”. A esta borradura total, que es el sueño del censor, Lihn agrega una solución desquiciada: hacerse oír a través de la cháchara que exagera lo que se calla. Cánovas anota el síntoma:

La sociedad está corroída desde su centro por un signo dictatorial (vacío, torpe, demencial) que proyecta sus prohibiciones hacia el resto de cuerpo social. El sujeto quisiera anular ese signo, levantar las censuras que ésta impone; está luchando entonces contra la palabra vacía, contra el silencio. Sin embargo, su resistencia es neurótica: el acto de evitar el silencio coincide con el acto de repetirlo (42).

Que el compilador desaparezca en la sombra de otras escrituras ajenas no sólo lo convierte en un narrador vacío, como apunta Lihn. También en el hombre-orquesta que se autoreproduce en el eco de sus movimientos, mueve las manos y se agita dirigiendo la cháchara que recubre la falta, la carencia real que padece, soporta y suplente simbólicamente con una memoria cultural ajena, sin duda excesiva, distorsionada por las crónicas y recortes que reúne a su alrededor a la manera de un ventrílocuo ante una audiencia cautiva. Sobre esta construcción espectral que es la orquesta y su Sinfonía, el texto informa que es “(C)omo si le faltara o le sobrara algo: lo mismo. Primero la sombra de una sombra que lo empaña vagamente todo. Luego una sombra propiamente tal” (Lihn, *Orquesta* 45).

La descripción calza con un sujeto cultural que se crea en la cháchara y se vuelve significativa en la tachadura: Alguien que sabe ser Ninguno y muchos, un Don Nadie como Gerardo de Pompier, el autor desconocido de *Derechos de autor*, sombra de la sombra del autor nominal, tal como se deja ver en el adiós/bienvenida que le dedica Lihn en sus “Instrucciones para hojear este cuaderno de recortes” (*Derechos* s/p).

Vuelvo al punto de partida hasta agotar la página, al modo en que trabaja el autocátalo. Despejada la hojarasca que recubre la superficie del volumen, el contrasentido de su despliegue se vincula con la *sociosis* del discurso vacío practicado en las novelas previas, y que el autocátalo pone en acto. Esta escenificación sin embargo ya no opera en tanto ficción de la represión -*La orquesta de cristal*- sino como artificio representacional de un autor, en donde el carácter angustioso ya no está dado por la verbalización de lo que calla sino por el paradójico agujero que el autocátalo expande

al llenarlo hasta los bordes: sus logros, sus críticas, sus horrores, sus repeticiones y silencios, sus excesos, una construcción parchada, montada y corcheteada de su gloria literaria y de su 'ninguneo' -extremos ambos de una invención paranoica que se muerde la cola en la autoparodia.

“Se trata de ver a un sujeto trabajando en la instalación de su taller de trabajo; dos acciones en una, pues de lo que hace hace lo que hace”, escribe Lihn en una de las cinco notas inéditas rescatadas por Marín en la sección “Par lui-même” de *El circo en llamas* (32). Datada “presumiblemente después de 1980”, la entrada lleva por título “Prefacio (a un libro inexistente)”, en referencia el momento en que Alfonso Calderón propuso a Lihn “el concepto del libro caótico y lúdico, efímero, que haga la contabilidad de un autor o el inventario de su papelería, en un momento dado, sin discriminación de textos, estampándolo pues tal como Don Miguel de Unamuno exigía llegar al cielo, con cada uno de los pelos de su barba entera” (*ibid*).

Lihn piensa entonces en un libro “que sea el corte transversal, sincrónico, de una manera de escribir” y que incluya “su propio comentario y ... el comentario del comentario” (*Circo* 383). Algo que lleve la marca del artificio referencial a su expresión más acabada, en términos de desnaturalizar la documentación de la realidad de un autor y de su arte para abrir, por la vía de los procedimientos, un acceso puramente imaginario a la verdad de una literatura: “el trabajo de corte y montaje, implementación, poda, rotura o remiendo, son papeles de un nuevo cajón que hay que vaciar en el primero, en este cajón desastre” (*Circo* 385).

Este desarrollo, de paso, deja en evidencia que los auténticos derechos de autor de Lihn son los que corresponden a un trabajo específico sobre el lenguaje y la escritura de

un discurso sin género, atento a las expresiones marginales y provisionarias, “una especie de literatura de contrabando que no reconoce las propiedades territoriales” (*Entrevistas* 89) y cuyo artífice se piensa a sí mismo “como un laboratorista que detecta ciertos fenómenos en la materia. Los aísla, los amplía y los muestra” (*Entrevistas* 88).

Lihn apunta a la *literaturidad* como concepto y discurso, en el sentido de un quehacer irreductible y específico de la letra, pero al mismo tiempo interesado más en la capacidad de condensar y penetrar realidades a través de la combinatoria de elementos que en mantener la pureza de las formas. La implicación de un texto en una situación de lenguaje es lo que importa para esta poética sin géneros que el autocatálogo apiña y amontona. A la vez, los límites físicos de la publicación no alcanzan a contener la variedad multiforme de los materiales, que se presentan así bajo la forma de un campamento provisorio donde muchos discursos se hacinan bajo un solo techo de lona. Esta superabundancia y hacinamiento tienen como resultado el neutralizar cualquier recorrido que el lector quisiera hacer desde una distancia confortable. Con ello el seguimiento de los materiales se abisma en un efecto de inmediatez angustioso que sin duda estuvo en la intención de Lihn, quien siempre alentó la mayor proximidad posible entre el medio y el discurso. Era un objetivo a perseguir y lograr: alcanzar un “terreno limítrofe” donde se inmortalizara “el momento único, irrepitable” (Coddou, *Entrevistas* 70), característico para él de la verdadera escritura.

Un segundo aspecto es la condensación documental de una variedad de objetos fragmentados en un único envase, lo que hace del autocatálogo una “pieza oscura” en sí misma. O, más precisamente, un cuarto oscuro: espacio de (auto)memoria y adivinación, cuya característica más notable es la de revelar los procedimientos constructivos de Lihn,

al mismo tiempo que anticipa la variedad de formatos que se dispone a desplegar, pero ya sin los límites del soporte gráfico/textual. “Practico la intertextualidad refleja como género”, dice Lihn a Lastra en el umbral de la década (*Conversaciones* 142), modelo que éste recordará a modo de guía de lectura en los años siguientes. Es la herramienta de trabajo a la cual echará mano Lihn según los objetos discursivos que utilice y los medios que disponga, y que se despliegan recortados en la producción del autocatálogo a modo de avance de lo que serán sus ‘wild projects’: discurso dramático en un caso (“Pacífico Sexto otorga la orden Ultimus Caballerorum a don GeRaRdO DE PoMPier”, *Derechos s/p*, tipografía del original); espejo crítico en otro (“GEORGE YUDICE: Enrique Lihn. PARODIA vs RETORICA”, *Derechos s/p, idem*); álbum de amistades en un tercero (“Participación de WALDO ROJAS en el CINCUENTENARIO”, *Derechos s/p, idem*), y discurso gráfico-narrativo con técnicas de fotomontaje (“LAIF - LIHN. MIL 900 CUARENTA”, *Derechos s/p, idem*), figuran, entre otros, como objetos de discurso inventariados y reconocibles en el teatro, el cómic, la crítica y, por cierto, la poesía callejera que Lihn cruzará durante la década de los 80.

Particular atención merecen al respecto las “Instrucciones para hojear este cuaderno de recortes” (*Derechos s/p*), donde Lihn utiliza por igual la denominación de “libro”, “archivo”, “álbum” y “catálogo” para referirse al “recinto atochado de *Derechos de autor*” (*s/p*), dando cuenta así no de una confusión del marco taxonómico sino de la promiscuidad de la situación. No se trata aquí de un catálogo para recorrer y dejar y volver a tomar con fineza lírica en la mesa de centro del consumidor de arte profesional. Todo lo contrario. Junto con situar la publicación como parte del esfuerzo de una línea editorial independiente, donde se alinean también la revista *Manuscritos* (1975), el

catálogo *Delachilenapintura. Historia* (1976), y el poemario de Nicanor Parra *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* (1977), Lihn se refiere consecutivamente a *Derechos de autor* como “este catálogo de ninguna casa”, “archivo ... para recoger textos propios inéditos” y “álbum (que) hace la sinopsis”, revelando así la hibridez del proyecto y su naturaleza contaminada: “Esta publicación tiene todas las fallas de algo que no se está haciendo a imagen y semejanza -analógica u homológica- de un modelo preconstituido, sino que en la forma del bricolage, ajustando los materiales de articulación o mera juxtaposición, en la medida en que se hace. No tiene principio ni fin” (*Derechos s/p*, subrayados del original).

El autocatálogo es *intransitable e inabordable*, porque incendia la distancia de la lectura. Es, desde esta perspectiva, la producción de un no-libro, como anotara Edwards, pero también la disfórica utopía de un texto inhabitable, dirá Lihn años más tarde en relación al conjunto de su obra en el período (*Textos* 502). La noción de *inhabitabilidad* incorpora la alegoría de la casa ya no sólo como espacio de la ruina moderna (Benjamin), sino que agrega la aspiración paradójica de una carencia que busca reescribir un mundo y una realidad “en que nada influya sobre nada” (Lihn, *Arte* 178). El autocatálogo, en efecto, documenta la 'tierra sin suelo', a la vez que *es* discurso de ese vacío que amenaza y se cierne sobre la autoría desplegada y sus derechos discursivos. Por sus precariedades y procedimientos, tiene todas las características de una intemperie con el piso recubierto de viejos periódicos. Como las casas-callampa, es una casa que falta. Por sus resultados, en cambio, acaba siendo *la casa en el momento de su falta*: saturación, desorden, apetitos varios, deseos, impudicia, fragilidad, hacinamiento, excesos y carnavalización del yo son los términos inscritos en la piedra enterrada de sus muros y corredores de papel. Es un

objeto arqueológico al que se accede sólo a través de los medios de lo imaginario (texto, crítica, cartel de anuncio, dibujo), que el compilador documenta en un ensamblado capaz de acomodar en “un ambiente 'real' (environment)” (Lihn, *Circo* 385, paréntesis del original).

Por todo lo dicho, *Derechos de Autor* está diseñado como un sistema de señales sin dirección de sentido, un archivo para ser recorrido y rearmado, como apunta Rioseco a propósito de los libros-juego: “Citas, prólogos, notas, textos, paratextos, dedicatorias, fotografías, diseños, índices, bibliografías son un cúmulo de señales dispersas que el lector-jugador debe reconstituir. Esta nueva organización es una forma de producción de sentido que hace del material textual el soporte para una interpretación plural y subjetiva” (42).

Las 400 páginas de fotocopias en sistema *offset* cumplen con dicha función. Es memoria del sujeto autor que se recorta a sí mismo bajo el sueño del censor y, por otro lado, es contramemoria de los procesos de filiación y tachadura del origen de una obra (des)centrada en una figura de autoridad, cuyos derechos caducan en la copia devenida auténtica. Como en *La orquesta de cristal*, todo es cita e inscripción de una realidad fraudulenta, creada por la vía del montaje artificioso desplegado en forma de comentario para boicotear la memoria prosopopéyica del autor. De cualquier autor, ya que de lo que se trata, como dice el texto de la novela, es de dejar “la impronta, *el recuerdo imborrable de lo que no fue*” (*Orquesta* 25, énfasis del original).

Qué mejor definición de la falta que ésta, en efecto: la impronta de algo que no fue. Su recuerdo imborrable es el despliegue de los discursos que forman *Derechos de Autor*. En este mismo sentido, finalmente, los derechos a los que apela el autocatálogo

son en rigor los de la copia y el saqueo en una saturación continua. Esta negatividad tiene su atenuante en la condición de *borrador* de discursos que, a modo de prueba de artista, queda inscrito en la precariedad de sus páginas para una eventual reformulación. Si fuese necesario darle una utilidad, sería la de una bola de cristal donde la (anti)memoria del sujeto autoral lee su futuro. La autocatalogación de procedimientos y enunciados, por otra parte, constituye un movimiento distinto, que puede considerarse la materia misma del trabajo de habitar lo que se niega. En algunos casos esta inhabitabilidad en el lenguaje adopta la forma del fantasma, en otros el discurso de una máscara vacía. En todas las ocasiones, Lihn ocupa y llena hasta los bordes el no-libro de esta casa de la falta: el texto donde habita su utopía. Vale la pena, al respecto, reproducir aquí *in extenso* la respuesta que diera sobre el tema a un periodista “NN” de la revista *La bicicleta* en agosto de 1979:

En cuanto a la casa, lo que tiene de escribible, y es mucho, rebasa el plano del plano, la fotografía documental, el arte de la idea o el minucioso inventario. Sólo el discurso mismo, el arte de la palabra de Pompier, puede levantar hipotácticamente esa casa de palabras, a imagen y semejanza de la de doña Sibila. Todos los estilos reviviscentes que pusieron de moda alguna vez el desafío al presente (esto es la moda) depositaron su óbolo en esa alcancía, incorporaron sus deyecciones a esa plasta arquitectónica que tiene, no obstante, sus pesanteces de dolmen y sus ligerezas de alcázar. (*Entrevistas* 83)

Cierro aquí el capítulo de la falta, que ya es exceso y falta a su vez, porque tal es la exigencia que *Derechos de Autor* hace sobre el lector dispuesto a jugar el juego: llenar hasta los bordes su trayecto, performar la falta de lugar y hacerlo de un modo radical, tal

como Rodrigo Lira lo hiciera en ese fatídico año '81 al que me referí antes sin justificar el adjetivo. Y es que quizás se hacía necesario pasar por la falta y el exceso que despliega el autocatálogo para otorgarle sentido al “Análisis del Autor”, título de la representación de Lira en el concurso *¿Cuánto vale el Show?* el 1° de diciembre de 1981, cuando, como dice su biógrafo Roberto Careaga, “(E)n el meollo de la banalidad del circo televisivo de los 80, el poeta más sarcástico de la época perdía toda su potencia paródica con un show que intentaba eliminar cualquier doble lectura” (245).

De acuerdo a la crónica de época, Lira asistió al concurso porque necesitaba el dinero, y entonces se aplicó en recitar y hacer la mímica de un fragmento de *Otelo* que fuera digerible para el jurado. El resultado fue una performance única, donde de súbito surgió, sin intención de promoverla ni hacer alarde ella, la figura del artista del hambre que escenificaba por unos minutos la relación de falta que lo mantenía unido al mundo. En su libro, Careaga refiere que antes de llevarse un premio de \$8.700 pesos de la época y de que el jurado terminara de valorar su show, “Lira tomó el micrófono y, con una gota de sudor brotando de su frente, dijo: ‘Yo, en realidad, soy poeta’. El efecto que produjo fue como el de alguien que se quita un disfraz” (246).

Pero la verdad no es tolerable: sacarse el disfraz y declararse poeta en Chile en 1981 era abrir el agujero, y antes del final de ese mismo mes de diciembre Lira se quitará la vida en su departamento de Villa Olímpica. El performance “Análisis del autor” había sido su último acto público, extemando la situación de fragilidad y falta en la que persistía un representante de la literatura joven al momento de hacerse presente en el medio privilegiado de la abundancia: un show de la televisión que ofrecía dinero fresco por calzar una máscara.

El impacto no fue menor entre sus pares, y coincidió con un repliegue severo de la actividad del campo cultural vivida en los tres años previos, entre 1977-80. Para entonces Lihn ya había demolido sus propios mitos y se planteaba un barrido capaz de evocar los planteamientos del situacionismo y de su principal representante, Guy Debord, cuando llamaba a redefinir los términos del conflicto entre arte y vida a través de ‘máquinas de guerra’ implementadas sobre las situaciones: “Pour nous, et pour tous ceux que comencent à regarder cette époque d’une manière démystifiée, il n’y avait déjà plus d’art moderne, exactement de la même façon qu’il n’y avait plus de politique révolutionnaire constituée nulle part ... Leur retour maintenant ne peut être que leur dépassement” (49).

Rebasar una situación es, en el código situacionista, superar las esperanzas y promesas que se adhieren a ella para convertirlas en cambio en “lieux de passage”, según proclama Debord (40). Es lo que propondrá Lihn ante el oscuro comienzo de la década de los 80 y la naturalización del autortitarismo en ley constitucional. En el trance regresivo, donde la censura y las relegaciones de los opositores se vuelven prácticas rutinarias, Lihn identifica una oportunidad en la opacidad que cubre el campo literario: contra el nuevo orden del viejo régimen, propone desarrollar algo inesperado, distinto, como lo hicieron los poetas y escritores del siglo de oro español, que apelaron a la picaresca y la bufonería para responder desde el interior mismo del discurso a los controles del censor.

En ciertos momentos el cuestionamiento de la realidad por la literatura tiene que hacerse de una manera tal que resulte ambiguo: el enfrentamiento con la corte y los frailes, con los poderes establecidos, en la novela de caballerías y en la picaresca tienen que

protagonizarlo los locos, los hijos de puta o los bufones, a quienes les está permitido hablar. Pero la palabra de este género difiere del realismo-crítico: digamos que es una palabra *rica*, pero explícitamente vacía. (*Entrevistas* 81, énfasis del original).

Algo nuevo-viejo, entonces, surge para el arte de la palabra. Sabe o sospecha que una época se cierra y otra distinta aparece, sin llamar, dispuesta a arrasarse con todo y hacer, otra vez, tabula rasa en la 'tierra sin suelo'. Entonces se aplica al “desmonte sin promesa” (Morales Boscio 167) y publica de su propio bolsillo *Derechos de autor*.

Desde una perspectiva más general, el autocatálogo constituye por lo mismo un parte-aguas en la “biografía de un oficio”, para utilizar la noción que Kamenszain acuñó para describir los trasuntos de Lihn y la forma en que estos se manifestaban en la obra, de acuerdo al artículo ya citado al comienzo de este capítulo. En efecto, desde ese oficio biografiado por *Derechos de Autor* en el umbral de la década, Lihn examina su propia intemperie hecha de sacos remendados y fotocopias ilegibles, pletórico de materiales contaminados unos con otros, apiñados y coexistiendo en la saturación de un espacio deshabitado por *efecto* de su propia destitución. Desde allí, su intención declarada es “hacer pasar el discurso literario por todas las formas de expresión, según las necesidades cambiantes de ese discurso que puede no satisfacerse, en un mismo texto, con los mismos procedimientos tropológicos o narrativos” (*Entrevistas* 51).

Está al final de un camino. Y allí, en el borde del agujero, tras atravesar el “laberinto sin salida de la ulterioridad, hasta el embotellado día de hoy”, encuentra a Pompier, “ese venerable esperpento” (*Derechos s/p*). De todos los objetos de discurso que integran el autocatálogo, es el que mejor ha sobrevivido a la demolición.

### CAPÍTULO 3

#### Discurso Pompier, el fantasma

Un fantasma recorre la producción de Lihn, la atraviesa y la trasciende en el discurso: el fantasma es el espectro intimidante de la copia, de la inautenticidad y la impostura. Si esto así, ¿cual es el original, dónde encontrar el modelo alrededor del cual el espectro ejecuta su danza? En su movimiento, el fantasma despliega una galería de imágenes del arte entrevistas en cromos y estampas infantiles que, aun antes de ensayar el primer verso, han fijado en el sujeto una falsa memoria del pasado que regresa en la palabra para denunciar y tensar su situación en el mundo. Su imagen es así la de una ausencia que reaparece para acusar una carencia, una insuficiencia recursiva allí donde se esperaba la completitud. Pero el fantasma no se limita a predicar lo que falta: envuelve al propio sujeto histórico y lo desbarata en su pretensión de presencia, reduciendo sus ansias al del objeto ausente: puede ser una imagen prohibida, un autor que se hace humo, una obra mal leída o nunca conocida, o todas a la vez. Ejemplo: en 1974 Lihn publica en Buenos Aires una novela-cómic, *Batman en Chile o El ocaso de un ídolo o Solo contra el desierto rojo* (todos los títulos agrupados en el primero de ellos) de la cual nadie nunca sabrá nada hasta 25 años después de la muerte de su autor, cuando Bordura, una pequeña editorial cuasi inexistente, la rescate y republique en 2011. El fantasma realiza su trabajo en la discontinuidad de sus reparaciones para mejor desarticular al sujeto de la obra.

El fantasma ignora las temporalidades estrechas, las disciplinas cronológicas. Su trabajo es desordenar los estratos de memoria organizados según la taxonomía de la historia, para reinscribirlos en cambio según un modelo psíquico, como dirá Didi-

Huberman, y no estético, cronológico o, lo que es peor, ideológico. El fantasma crea su propio *ars memoria*. Otro caso, esta vez del ya citado *Álbum de toda especie de poemas* que Universitaria tenía calendarizado publicar en 1973: tras el Golpe de septiembre de ese año, el libro se desbarata en muchos poemarios y antologías caprichosas, hasta terminar en *Una nota estridente* (Udp, 2005). Entre los poemas escritos entre 1968-72 y la edición final, la entrega queda en suspenso, expectante, oscilando y sobreviviendo y desagregándose en sucesivas antologías que subrayan su condición espectral en la “tierra sin suelo” de Lihn (*Textos* 352). Y sin embargo, el *Álbum...* resurge desde su origen y recicla sus poemas cada tanto, transformado en otro libro, siempre el mismo y distinto<sup>10</sup>. George Didi-Huberman ha llamado a esta imagen recursiva “une hantise”, una acechanza sobreviviente, una obsesión inquietante y amenazadora: “C’est quelque chose ou quelqu’un qui revient toujours, survit à tout, réapparaît de loin en loin, énonce une vérité quant à l’origine. C’est quelque chose ou quelqu’un que l’on ne peut oublier. Impossible, pourtant, à clairement reconnaître” (29).

Para Ana María Risco, que dedicó su tesis de doctorado a esta imagen-*phantasma*, la “hantise” opera tempranamente en Lihn al modo de un simulacro dedicado a inscribir la falta de suelo histórico y de un pasado artístico del cual el sujeto poético siente haber sido desheredado, situación que se verificaría en su primera poesía y en la galería pictórica de arte europeo donde registra su obra efrástica posterior. Según Risco, lo que interesa remarcar en esta poética de imagen retornante que “lucha con un pasado que se

---

<sup>10</sup> Véase el epílogo de Matías Ayala en la edición de 2005 respecto de la fatalidad y “el peregrinaje incierto de estos poemas” (103), que ‘penan’ sobre la fragmentación del libro original en antologías episódicas, siendo las principales *The Dark Room and Other Poems* (Trad. Jonathan Cohen, John Felstiner, and David Unger. New York: New Directions, 1978); *Antología al azar* (Lima: Ruray/Poesía, 1981); y en particular la confusión provocada por la antología póstuma *Álbum de toda especie de poemas* (Barcelona: Lumen, 1989), que, con el mismo título del original nunca publicado, antologa poemas de muchos libros previos y posteriores, pero muy pocos de su homónimo espectral.

le resta”, es “lo irrevocable de la falta en que se hallan modulados los lenguajes de estas obras”, y en donde la desaparición del objeto de referencia entraña “una vivencia muy extrema del borramiento de la presencia en que radica toda la operación representativa y significativa” (18).

La palabra se mira y se abisma en un pasado irrecuperable e indecible, vergonzante incluso dada su propensión infantil al arte figurativo e ilusionista, para relevar desde allí la forma de un objeto ausente. Para Risco, este rasgo derivará enseguida en “el habla de un sujeto espectral” y en una “escritura fantasma” propiamente, que se hará manifiesta en *La pieza oscura* con los dos rasgos centrales de esta sombra deseante que caracteriza a la escritura lihneana: “la presentación, al modo de un *golpe de luz*, de los rasgos fragmentarios de una memoria desconocida y [en segundo lugar] su condición *de objeto de deseo* para una escritura que ... parece refundarse en el desencuentro con dicho objeto, escena de *privación placentera* en que se configuran los caracteres salientes del sujeto poético” (21, énfasis del original).

La 'escritura fantasma', en efecto, parece cifrarse para siempre en el balance espectral con que se cierran los vértigos del hablante al concluir el citado poema:

*Pero una parte de mí no ha girado al compás de la rueda,  
a favor de la corriente.  
Nada es bastante real para un fantasma. (Pieza 25)*

Atascado en *el contrasentido de las manecillas del reloj*, como reza la última estrofa, el fantasma lleva consigo una infancia de imágenes extraviadas al interior de la pieza oscura, donde resiste el curso de la corriente y desconoce la organización del tiempo. Deshabilitado para marcar la secuencia precisa de sus apariciones, el desorden del fantasma apunta así a esa 'falta estructural' señalada por Risco, “que programa sus

lenguajes y que excede la alternativa de la presencia y la ausencia porque cifra la alteridad misma del inconsciente” (18). El propio Lihn explicó, en una nota inédita de 1980 y recogida en *El circo en llamas* (1997), que eran las facultades de la fantasía las que promovían el tiempo interior de *La pieza oscura*, en la medida que el poema “se mantiene aparte de la cronología, al servicio de los fantasmas. Es el espacio de lo imaginario y, por consiguiente, de lo artificial” (386).

Que sea artificial no significa que sea menos verdadero. Sobre todo si se considera el desarrollo que tendrá en la literatura de Lihn la inscripción de esta falta estructural apuntada más arriba. Sin necesidad de magnificar ni detenerse en cada una de sus fases de aparición, es posible advertir que, a grandes rasgos, el fantasma en Lihn primero obsede el espacio del discurso (en su poética temprana), luego lo captura (en los poemarios de madurez a partir de *La pieza oscura*), enseguida lo suplanta (con el protagonismo de Pompier en la obra novelesca) y finalmente lo desbarata (en los proyectos inconclusos y multimediales de los años 80). Y si bien estos énfasis no designan más que un juego de posiciones eventuales, resultan útiles para comprender que la naturaleza misma de la imagen-fantasma es siempre la de un dispositivo inserto en el discurso bajo el modo del deseo, ya que tal es la función de las facultades de lo imaginario<sup>11</sup>. Lacan dirá al respecto que “(L)a fantasía es el sostén del deseo”, cita crucial que Risco adopta en su estudio porque acentúa las hipótesis freudianas sobre la fantasía

---

<sup>11</sup> El término 'dispositivo' tiene su antecedente en la 'formación discursiva' de Foucault, que restringía el análisis a los objetos verbales considerados en *La arqueología del saber* (1969). El término evoluciona posteriormente en su libro *Historia de la sexualidad Vol.1* (1976), para considerar los objetos no lingüísticos, y en particular aquellos que establecen relaciones espaciales y visuales de intelección, y donde lo no-dicho adquiere tanto o mayor valor que lo dicho. Deleuze y Agamben trabajan con la noción de dispositivo para referir a elementos heterogéneos que se hallan al interior de un discurso donde la dimensión del poder y sus mecanismos de control juegan un rol crucial en la existencia de los sujetos considerados, perspectiva que adoptamos en este análisis.

como “actividad intermedia entre la censura y el instinto”, tensión a la cual “el sujeto construido desde ella -el fantasma- estaría unido por definición” (63-64). Más decisivo aún que esta dependencia es el modo en que la fantasía y las facultades de lo imaginario promovidas por Lihn constituyen al sujeto del discurso en su relación deseante y fantasmática con el objeto que falta, como lo expondré de inmediato en el uso conjetural que haré de los temas discursivos lacanianos. Para Lacan lo radical de la imagen-fantasma residiría en que, ante ella, el sujeto se mide con un conjunto significante y ya no solo con el puro objeto de deseo, cuestión que lo desborda y lo escinde tanto del lugar que ocupa como del objeto que desea. Doble deslizamiento sobre el cual Risco realiza una descripción al punto: “A partir de su afanosa resistencia al orden de la 'realidad'; a partir de su *inquieta fijación* en los modos deseantes que construyen a tal objeto inefable, este fantasma quedará entregado a sus recursos imaginarios, que serán al mismo tiempo para él inasimilables e indiscernibles del régimen de lo real” (63, énfasis del original).

¿Cómo se inscribe este fenómeno en el despliegue de discursos los años 80? La respuesta es extensa como el catálogo que registra esos discursos, pero una certeza - apoyada en pruebas directas y remisiones de lectura sobre proyectos inmediatamente anteriores a este umbral- permite darle nombre y apellido: Gerardo de Pompier, un autor desconocido y presentado como tal el año '69 en la revista Cormorán, rebautizado luego Pompiffier el año '75 con motivo de la novela *La orquesta de cristal*, teatralizado como Pompier a secas en una performance del año '78 y recuperado con la distinción de Don Gerardo por esos mismos años en la novela *El arte de la palabra*, publicada en 1980. Tal es Pompier, el dispositivo del fantasma en cuestión. Si su condición inicial fue ficticia, es decir referida a un ser hecho solo de palabras, a igualdad de los personajes de las novelas,

su inscripción en cambio fue asumida como real y existente en las páginas donde fue escrito y comentado. Lo primero que ocurre entonces con Pompier es su no-origen, su falsa realidad real, amén del empalagoso intelectual con tendencia al extravío y los efectos retóricos que lo acompañan desde su cuna verbal. De esta forma, al introducir a Pompier, se inscribe la falta en el texto, pero ya no para completar y articular la imagen-fantasma con el referente de quien ha cumplido toda su edad, como anunciaba *La pieza oscura* y acontecía en la poesía efrástica, sino para gozar el síntoma, acentuar la copia, rebasar la inadecuación con el grotesco, y articular la irrealidad del personaje como lo único verdaderamente real de la palabra. Como advierte Cynthia Morales, a través de este procedimiento “el autor plantea que la literatura misma postula la realidad de su ficción al introducirse él como realidad en el mundo que sus personajes habitan” (42).

De allí que, si hay una *zona fantasma* en la poesía lírica y sus creaciones efrásticas se dirigen centralmente hacia esa *falla*, en el decir de Risco, en tanto que el sujeto poético asume “la fisura epistémica de su mirada ... como una medida de la distancia cultural e histórica que lo separa de su objeto fantaseado” (78), con Pompier ocurre lo contrario: la zona fantasma está afuera, es exterior al personaje, vive en el espectáculo de la palabra y no en los interiores del verbo. Es decir, es una máscara discursiva. Pompier libera a su autor de la carencia al completarla a través de la parodia, género mixto que encuentra en la dependencia de un modelo preexistente y en la conservación simulada de sus elementos formales la quintaesencia de la burla, ya que la ausencia de verosímil es la que llama a imitar la supuesta gravedad del original. Y si, como dice Morales, Pompier es “el representante epónimo” de todos los intelectuales de la ficcionada República Independiente de Miranda, “la olla de presión en la que están

compendiadas todas las aberraciones de los discursos oficiales” que pueblan las páginas de *El arte de la palabra*, llevando consigo “la tara del 'meteco' o del 'galicismo mental de Hispanoamérica, que trasplanta un discurso extranjero que no le pertenece y que tampoco entiende cabalmente ni se ajusta a su realidad” (84), no es menos cierto que su inscripción libera, por un extraño efecto imitativo, el entorno de la censura y el autoritarismo de los años 80, ya que Pompier es, también, junto con todo lo anterior, signo de su contrario. Era el desafío que se había propuesto Lihn cuando proclamaba la necesidad de arriesgarse “a la igualdad de los contrarios” y cuidarse de las antiguas oposiciones, para lanzar su *dictum* de época: “Como ciudadanos de un mundo fascistoide estamos contaminados de lo que repudiamos” (*Circo* 52).

Desde esta perspectiva, doble y desdoblada, el fantasma significante de Pompier va y viene, ventriloquia los proyectos de Lihn durante toda la década de los años 80, y lo hace desde un borde espectral, no inmediato, que oscila y remite en rigor a un principio activo que Lihn introduce de acuerdo con esa condición: “No se trata de alguien sobre el cual se hable o se cuente algo, aunque también funcione así, como el sujeto del enunciado, sino que al mismo tiempo Pompier es el 'narrador invisible' o ausente del texto” (*Conversaciones* 125).

Qué está significando ese 'narrador invisible' que luego será 'máscara sin el enmascarado', es decir vaciamiento de la función enunciativa del discurso, es parte de la pregunta que hace el peso de Pompier y lo convierte en muchas cosas a la vez: punto de llegada de la palabra poética en lo que tiene de inauténtica, límite representacional del discurso narrativo en *El arte de la palabra*, origen fraudulento del montaje iconográfico-textual que articula el autocatálogo *Derechos de Autor* (1981), parte-aguas de un modo de

entender la literatura y de (no)escribirla, de asumir la tarea del lenguaje en tiempos de prohibición de la lengua y excepcionalidad de la ley (Agamben), pero también despliegue del discurso del significante lacaniano a partir de la inscripción de Pompier como *objeto pequeño a*, es decir concebido en la teoría de los matemas discursivos del psicoanálisis como “el objeto que se superpone a su propia falta” (Zizek, *Irak* 183), sombra de oruga de mil pies y mariposa de terror, en fin, que asoma desde la performance *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el* (sic) y aletea de través en los dispositivos de enunciación teatrales y performativos que seguirán ocupando al fantasma y su imagen sobreviviente en las producciones del período, desplazándose y obstinándose tal como hacía el propio Lihn y lo exigía Barthes del escritor auténtico, “et j’entends par là, non le tenant d’une fonction ou le servant d’un art, mais le sujet d’une pratique” (*Leçon* 26). Todo lo cual requiere, por cierto, de una explicación más detallada y por separado.

### 3.1. *LIHN&POMPIER*

¿Qué es Pompier, para empezar?<sup>12</sup> Si hacemos caso de Enrique Lihn, su co-creador y eminente divulgador, Pompier es una estrategia: “Es el discurso del poder menos el poder y más el esfuerzo por halagarlo. Pompier hace la prosopopeya de un discurso ya prosopopéyico. Es la retorización de la retórica. Al realzar todo eso, deja al descubierto las perversiones de su palabra” (*Conversaciones* 127). El discurso de Pompier, proferido mediante excursos, digresiones y bruscas asociaciones de sentido, da

---

<sup>12</sup> La genealogía del personaje, desde su primera aparición en la revista *Cormorán*, ha sido ampliamente documentada por Lihn en “Nacimiento, desarrollo e implicaciones de don Gerardo de Pompier, el resumidero” (*Circo* 554). De acuerdo a este texto, los redactores Enrique Lihn y Germán Marín tramaron juntos la presentación en sociedad de un autor hasta entonces ignorado por el público: don Gerardo de Pompier. El artículo llevaba por título “El autor desconocido” (1969), y enseguida el poeta Juan Luis Martínez se permitió dudar de su autenticidad. Pompier evolucionó en la crónica y en su ficción como un Don Nadie, especie de resumidero de las imposturas del intelectual latinoamericano *fin de siècle* muy dado a los efectos retóricos y la imitación de las modas parisinas.

como resultado lo que Lihn definió como ‘la teoría de la cháchara’, que “alude a la palabra a veces torrencial del paciente que no puede decir nada en el orden de la verdad que le concierne, acerca de lo que verdaderamente le ocurre; pues esa palabra vacía tiene la función de ocultar la trama y rondarlo, aludiendo constantemente a lo que en ella se oculta” (*Circo* 580).

Lihn se hace eco de las teorías estructuralistas para hacer oír los secretos del fantasma tendido en el diván, pero sobre todo para relevar la conciencia de literaturidad que le cabe a Pompier como hecho de lenguaje. Y, agreguemos, hecho de lenguaje inserto en la poética singular de Lihn: “La cháchara, el discurso vacío y el silencio son extremos que se tocan” (*ibid*), dirá a modo de ampliación explicativa sobre sus métodos y recursos narrativos, promoviendo de paso la práctica de “una escritura de las cuevas” en América Latina, tesis sostenida entonces por Héctor Libertella, uno de sus comentaristas más referidos en el texto “Entretelones técnicos de mis novelas”<sup>13</sup>.

No es objeto del presente trabajo abordar dichas características en forma extensiva, sino sólo indicar puntos de apoyo que permitan una elaboración específica sobre Pompier en tanto significativo fantasma en una variedad de discursos. Al respecto, no está de más recordar que ya en 1986 Cánovas hablaba de un 'discurso histórico' en su mencionado trabajo *Texto y censura: las novelas de Enrique Lihn* (1986), citado en el capítulo anterior, y donde destacaba que al texto de Lihn le convendría “un lector histórico, pronto a gozar con la exhibición de las debilidades humanas ... este lector histórico debe celebrar la exhibición de ciertos ritos de convivencia literarios, corroídos por el lugar común de la Academia ... [el discurso histórico] Es el goce ante la visión de

---

<sup>13</sup> El texto apareció originalmente sin foliación en el autocatálogo *Derechos de autor* (1981), y fue reproducido posteriormente en *El circo en llamas* (1996), que utilizamos aquí para efectos de una consulta más direccionada.

la mediocridad de la vida” (18).

Semejante discurso tendrá su gala durante la performance *LIHN&POMPIER*, según pretendo demostrar más adelante, por lo que ahora me detengo en la cháchara como síntoma, rasgo que Lihn asocia al discurso paranoico que producen los regímenes de terror, en tanto en ellos se verifica “una sobreorganización ominosa de la realidad que la realidad permite e, incluso, fomenta” (*Circo* 580). Lihn habla de 'paranoia objetiva' como régimen de producción discursiva, y de una 'sociosis' para aludir al “trauma colectivo del que provienen, a modo de síntomas, los signos del lenguaje vacío” (*ibid*), todo lo cual no hace sino igualar el exceso de la cháchara con su contrario, es decir la carencia que designa la falta, contigüidad que es resuelta como autocensura activa “en el escenario del lenguaje” (*ibid*). Homologada con la ‘palabra vacía’ de Lacan, que “se refiere a la palabra que primero oculta pero también revela el deseo de un exceso de lenguaje”, para el crítico Matías Ayala este movimiento doble de carencia y exceso constituye “una forma de internalizar la censura, de volverla productiva en términos literarios” (*Teatralidad* 5). La parodia sería su emblema, “la armadura de ese simulacro” dirá Lihn en referencia a *Pompier* (*Circo* 556), escudo de batalla bajo el cual Riva Quiroga destaca la incorporación de la censura en función de una desobediencia radical: acatar el uniforme a través del disfraz que lo imita, y desarticular la palabra de la autoridad a través de la exageración de su obediencia. Por su parte, en el texto ya citado, Cánovas había advertido este rasgo como un caso ejemplar de resistencia: “Más que una escritura, reconocemos aquí una propuesta de lectura, una lectura que cuestiona el aspecto 'natural' del mundo, que interpreta una práctica cultural desde sus exclusiones, que entiende su mensaje por su revés” (22).

Tomando como referencia las producciones donde Pompier es el objeto discursivo por excelencia (esto es, las novelas *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*, el performance *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes* y el álbum LIHN Y POMPIER visualizado por Eugenio Dittborn), los principales comentaristas del personaje (Cánovas, Foxley, Travis, Ayala, De los Ríos, Lange, Morales Boscio, Quiroga) coinciden en los aspectos paródicos del discurso y en su condición de artefacto. Dicho rasgo es enfatizado por Lange en tanto Pompier “no sólo encarna ciertas características contextuales, culturales e históricas, sino que a su vez es en sí mismo un germen de esta crítica; como comodín sin rostro, el personaje circula por los bordes” (82).

La salvedad a este consenso crítico surge de una impugnación que hace Ayala respecto a la producción del sujeto por el texto, y no al revés, como lo plantearía Travis, siguiendo a Adorno en su tesis de la dialéctica negativa aplicada al sujeto poético de Lihn. En efecto, Ayala destaca el análisis de Travis para diferir sobre sus resultados: “El problema de la tesis de Travis es que no toma en cuenta la concepción constructivista del sujeto en la obra de Lihn: el sujeto es el resultado no el origen de su obra, por lo tanto, su creación es una forma de alienación misma. Aun más, la parodia en Lihn deshace la posibilidad misma de un sujeto que sea anterior a su deformación en el lenguaje” (*Lugar* 90).

Siendo así, la producción del grotesco discursivo que encarna Pompier tendría entonces una segunda lectura, una inversión ya no como concepción del ‘mundo sin rostro’ (Kayser 2010) al que apela el sujeto poético de la modernidad, sino como producción de esa ‘falta de rostro’ en el sujeto. Esta inversión en el orden de los factores *sí* altera el producto, ya que la creación de un texto por un sujeto es algo distinto de la

creación de un sujeto por el texto. Pero lo que se revela en la discusión de este contraste no es la constitución de Pompier como un ser 'hecho de lenguaje' (cuestión en la que no parece haber discrepancia), sino, doblando la apuesta frente a ambas posturas, *el lugar que ocupa el sujeto ante el significante que lo representa al interior del texto*, es decir la cara con respecto a la máscara, la acción enunciativa frente a su representación discursiva, circunstancia que en el caso de Pompier no tiene solución favorable en ningún sentido, en la medida que “el sujeto de quien se habla y quien habla de él son una y la misma máscara” (*Conversaciones* 125). Es lo que dice Lihn y que viene a zanjar la dicotomía: no hay sujeto, dice Lihn, y esto es importante recalcarlo para lo que ocurrirá enseguida en ese acto de presentización discursiva que es la performance de *LIHN&POMPIER*, donde Lihn verifica que “la duda sobre la propia identidad, la pérdida de un sistema de creencias que incluye la creencia en la persona, obliga al enmascaramiento y puede resolverse en ese otro tipo de teatralidad” (*Conversaciones* 126).

No hay sujeto y no vale la pena salir a buscarlo, porque es el significante Pompier quien lo ha capturado y lo representa para sus propios fines discursivos. Hablando de Nicanor Parra y sus *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), pero sin duda pensando en su propio uso del artefacto lingüístico, Lihn explicó a los lectores españoles<sup>14</sup> que el modelo histórico del personaje era un predicador ambulante que se creía Cristo, pero que para Parra “es una máscara adherida a la cara del autor, un narrador personaje que le permite referirse anacrónicamente a los temas de actualidad y mirar el presente en el espejo del pasado” (*Textos* 502).

---

<sup>14</sup> En “*Chile vive visto por un chileno*”, texto publicado en *Diario 16* de Madrid, en febrero de 1987, Lihn hace el balance de la experiencia del arte y la literatura bajo el régimen militar y la censura cuyo fin entonces comenzaba a despuntar.

La aclaración sirve para introducir la pertinencia de los cuatro discursos lacanianos desde donde examinar los lazos, intercambios y operaciones simbólicas a las que se entrega la máscara en tanto hecho del lenguaje. Pero no se trata de imponer de forma arbitraria un análisis discursivo de la mano de una teoría que legitime a la vez dicha arbitrariedad -teoría estructuralista en este caso, y psicoanalítica en su focalización del sujeto poético-, sino de incorporarse a unas reglas de juego determinadas que propone el discurso literario, y hacerlo con herramientas sintónicas con esas reglas y ese juego. En el citado texto de “Entretelones...”, clave para un acercamiento desde el autor a estos problemas de método y literaturidad, Lihn admite su gusto y placer en pensar la literatura “a partir de la literatura, en ella, con ella y sobre ella, *dentro*, pues, de la literatura misma” (*Circo* 570, énfasis del original). Este aspecto teórico especulativo de la literatura, “quizás el único que me atrae”, dice, y que asocia con “la alegría, la sensualidad y la tortura de escribir” (*ibid*), va acompañada de una puntualización sobre “la literatura que *incluye* a la metaliteratura, palabra que significa: reflexión de la literatura sobre sí misma”, y que, agrega a modo de advertencia, no es “en modo alguno una lección sobre el estructuralismo literario francés”. La relación con la teoría no es unívoca sino múltiple, y sobre todo no es estática sino dinámica, según la perspectiva del propio Lihn: “Toda semejanza entre mis opiniones y los conceptos estructuralistas no es obra del azar, pero tampoco implica la presunción de mantener con ellos relaciones académico-sistemáticas” (571). Lihn postula entonces un discurso literario que sea a la vez “una teoría de la literatura y la puesta en escena o la praxis de esa teoría”, en la cual los elementos de una y otra se combinen en lugar de mezclarse: “Sentar a la literatura en el sillón del analista, trátese del sillón de Freud -o de quien quiera que sea- puede ser de

alguna utilidad, a condición de que se transponga al lenguaje literario las claves lingüísticas de tales o cuales afecciones” (573).

Son esas condiciones y transposiciones las que hay que cuidar y cumplir. En efecto, después de oír a Lihn y a los comentaristas referirse a Pompier según la fórmula acuñada por Sánchez Latorre en su comentario, y según la cual “Lihn es Lihn y Pompier su *Deus ex machina*” (*Derechos* s/p), la remisión lacaniana resulta casi inevitable. Poner atención a lo que puede aportar en este sentido la teoría crítica -y en este caso la 'crítica del deseo puro', que tal es el énfasis de Lacan para Zizek (*Irak* 183)- es una forma de volver a la pregunta inicial: ¿Qué es Pompier? ¿Qué es ese 'Super-Ello' y ese 'algotro' al que Lihn alude de manera recursiva para describir a Pompier en distintos pasajes del “Suplemento del colofón” con que se cierra *El arte de la palabra*?

A esto, Lacan responde con un *dictum* sobre el deseo, el lazo social y la falta: el inconsciente son los otros, dice. A partir de allí, el discurso es definido como “el modo en que un sujeto se encuentra capturado en su relación con un significante”, en el entendido de que “lo que produce un sujeto, es decir no un hombre en general o un individuo sino su ser dependiente del lenguaje, es que un significante venga a representarlo ante todos los otros significantes y, por ello mismo, a determinarlo” (“Discurso” 169).

Adicionalmente a esta definición tomada del *Diccionario del psicoanálisis*, de Roland Chemama y Bernard Vandermerch, Lacan establece un contraste entre 'discurso' y 'palabra', diferenciación de raíz lingüística que de acuerdo a Hozven hay que ir a buscar en Benveniste, para quien el 'sentido' del lenguaje se funda en esta distinción: si la palabra se basta a sí misma en su 'empleo' y en la definición que el diccionario da de ella

para hacerse comprensible, no ocurre lo mismo con el discurso, cuya inteligibilidad “implica una comprensión de la referencia de la frase, es decir, del estado de cosas que provoca la frase así como de la situación discursiva o de hecho a la cual se refiere” (Benveniste 227, ctd. en Hozven 3).

Es entonces a partir de una singularidad lingüística inherente a la frase desde donde es posible sostener la primacía del discurso en las relaciones que nos representan y vinculan socialmente en el mundo. Más aún, y si se permite la digresión, desde esta diferenciación se entiende que el socorrido imán de la palabra poética se pretenda esencial e intransitiva, trascendente en suma, mientras que el discurso borre o tache al sujeto de esa palabra y la palabra misma, para ponerla en función de una entidad 'otra' que la represente o la postule como lo 'real', y que puede manifestarse tan excedida de chácharaseudopoética como vacía de un enunciado que no sea el de los efectos retóricos que busca producir<sup>15</sup>. Por su parte, Lacan observará, en apoyo de este enfoque, que “no es la palabra la que funda el significante -es decir un efecto de significado- sino la frase, en cuanto conforma una unidad significativa” (Lacan, *Seminario 20* ctd. en Hozven 4).

¿Cómo no pensar en Pompier exactamente en estos términos, es decir como un efecto retórico de significado poético? ¿Y cómo no pensar a la vez en el sujeto poético de Lihn en relación a Pompier como “un efecto del significante que lo habita o, mejor, que pena en él, o mejor ... [como] apéndice del significante” (Hozven 5)? ¿No hay aquí una insinuación algo irresponsable pero válida para explicar la reticencia de la crítica, anotada

---

<sup>15</sup> En nota aparte sobre la pregunta por 'lo real' en *Poesía de paso* y su lugar en la imagen, Risco cita la noción de *diferendo* en Derrida y el análisis que de ésta hace Hal Foster, para quien la presencia del signo respecto de la ausencia de la cosa representada marca no sólo el carácter de una 'presencia diferida', sino también una borradura del origen: “Este fue el momento en que el lenguaje invadió la problemática universal, el momento en el que, en ausencia de un centro u origen, todo se convirtió en discurso” (Foster 78, ctd. en Risco 117).

como falencia al comienzo de este trabajo, respecto a esquivar el bulto del sujeto barrado que es Lihn y no 'cederle la palabra' al rol dominante del *Discurso Pompier* en los años de los *wild projects*? ¿No es esta primacía del significante sobre la 'palabra (poética) de Lihn' lo que se evita en la elusión de la crítica, en circunstancias que habría que invertir por completo las jerarquías y eliminar la sustancia de ese sujeto cuando no se afirma en los efectos retóricos que produce para el significante como única justificación válida para su existencia? Oír sólo los pasos del fantasma que ha capturado al sujeto... El mismo Lihn ha propuesto dicho ejercicio en tanto “sujet d'une pratique” -y no sirviendo de un oficio- que puja por llevar dicha práctica al extremo de su borramiento y dar paso a un discurso donde sea posible imaginar de forma radical “un mundo en que nada influya sobre nada”, como plantea Pompier en *El arte de la palabra*. “Un mundo en el que sólo tenga sentido lo que en cada momento es y no ninguna de nuestras ilusiones en el sentido de nuestra influencia, de la causalidad ilusoria” (178).

Hacerlo, hacer del Discurso Pompier el epicentro vacío del sujeto poético, es acercarse a la aniquilación y al exceso que excede a la palabra de Lihn, dirigirse al goce puro y total que lleva a la muerte, y convertir acaso un paréntesis inhabitable en la imagen definitiva del discurso lihneano. Hacerlo, con todo, iluminaría con luz nueva una palabra poética escindida y quebrada en su origen pero remendada en su posteridad (i.e. *Diario de Muerte*), desterritorializada en la pulsión pero consensuada en la crítica, existencialmente volcada hacia la voracidad negativa del deseo pero mantenida en el recinto orgánico de la tradición. Y todo esto en circunstancias que Pompier declara y concibe su existencia “divorciada del arte de la palabra”, cuestión que *El arte de la palabra* configura por cierto como un modelo fantasmático de novela, en la medida que

toda la narración está articulada como un ensayo sobre esta palabra y su producción vacía, a partir de un personaje que ha decidido situarse, precisamente, “fuera del lenguaje”. Esto configura, de nuevo, un modelo histórico para un lector histórico. En su estudio sobre esta obra, y buscando destrabar sus codificaciones, Morales anota los signos que rodean a Pompier en el hotel Cosmos de Miranda: hospedado en la habitación #5 de un lugar llamado La Torre, “Gerardo de Pompier es el fantasma que recorre Hispanoamérica cultural desde el día remoto en que iniciara sus promenades littéraires al filo de los siglos” (*Arte* 147), por lo que no cabe sino apelar al ocultismo, ciencia dudosa, escribe Morales, para la cual “la torre es lo echado a perder, lo que debe ser derribado .... La Torre de Pompier constituye, por tanto, el sistema que se encuentra desarticulado y debe derribarse” (*Sombra* 100). Previo a esto, sin embargo, se requeriría abandonar cualquier fantasía de origen y reconocer en Pompier la unidad de los contrarios, el original de una copia, la irrisoria desolación del sujeto cultural hispanoamericano que cava su hueco en la falta para hacer de ella su casa, levantando allí, en su “irreflexiva fragilidad (meteca y *pompierizada*)”, como anota Risco, “el museo latinoamericano de la copia” (“Imagen” 93).

Fin de la digresión. ¿Cómo reconocer e identificar los movimientos de esta 'sociosis' del lenguaje sino a través de sus operaciones discursivas? La definición de un significante como “aquello que representa al sujeto para otro significante”, es la fórmula circular utilizada por Lacan para dar a entender el fenómeno de reduplicación simbólica, base de su esquema de análisis en los cuatro discursos que propone y que señalan la aparición de funciones y lugares para cada componente de los matemas. Por expresa invitación de Pompier, ocurre que el recorrido de estos discursos se corresponde con la

desolada situación de copia del sujeto cultural hispanoamericano en la casa donde habita con los fantasmas. Antes de ingresar a ella, se impone sin embargo una última advertencia de Lihn respecto a preservar el lenguaje propio frente a “las jergas especializadas y sus efectos de profundidad” (*Textos* 531). Referido a los procedimientos ecfrásticos que en poesía buscan dar presencia textual a una imagen ausente, y a los hermetismos de una vanguardia que hace de la hipertrofia conceptual su instalación crítica, la advertencia es saludable por cuanto no se trata aquí de cubrir con la teoría de los cuatro discursos la singularidad de aquello que aparece. Muy por el contrario, el método, tal como proponía Foucault en *La arqueología del saber*, debe preocuparse de “captar el enunciado en la estrechez y singularidad de su acontecer (...) demostrar por qué no podía ser otro de lo que era, en qué excluye a cualquier otro, cómo ocupa, en medio de los demás y en relación con ellos, un lugar que ningún otro podría ocupar” (45).

Es propiamente lo que se busca al aplicar el esquema de los cuatro discursos de Lacan. Si aquí se acude a ellos no es para sustituir la palabra aberrante de Pompier por una teoría psicoanalítica del fantasma que sanitice dicha palabra, sino para examinar a través de esa ventana metodológica las funciones y lugares que ocupa Pompier en su práctica discursiva concreta. Prueba de esta pertinencia es que el 'discurso Pompier' es mentado de forma explícita en *Conversaciones con Pedro Lastra* (1980), cuando el interlocutor interroga a Lihn con un apunte revelador: “el personaje, esa máscara, se hace presente en el discurso desde la primera palabra, de manera que el texto también podría haberse titulado *Discurso Pompier*, ¿no es cierto? ¿Por qué se llama *Lihn&Pompier*? ¿Quisiste enfatizar una cercanía entre los dos nombres?” (127). La respuesta de Lihn es a medias convincente; primero se complica en una explicación sobre los roles de cada cual

para una misma máscara, y luego termina haciendo la memoria del personaje y su reaparición en escena el Día de los Inocentes de 1977. En su descargo, vale reiterar lo dicho por Lacan respecto a que el inconsciente son los otros. En su esquema, el sujeto no sólo es capturado por su significante, sino que desde el momento en que se inscribe en el lenguaje, por la propia inadecuación de éste con la realidad, ese sujeto deja de tener acceso directo al objeto de su deseo, y lo convierte en objeto-causa del deseo, pero en tanto “objeto radicalmente perdido” (“Discurso” 169). Es lo que designa el *objeto a*, en tanto resto y deseo irrecuperable de los intercambios simbólicos donde se deposita la huella de unas relaciones discursivas que ya están en el mundo cuando llegamos a él, como señala Hozven citando a Zizek (*Seminario 1*).

Agreguemos a lo anterior algunas coincidencias conceptuales. Sin necesidad de forzar las definiciones, es claro que Lacan hace corresponder al análisis estructural de la lengua una estructura del sujeto afín con las investigaciones de la lingüística y la antropología modernas, donde *el objeto a* puede ser referido también como ese 'significante flotante' o excedente que en Lévi-Strauss da la clave para el ejercicio del pensamiento simbólico. En efecto, en ambos enfoques el inconsciente toma el lugar de los otros, en la medida que son sus estructuras las que dominan y regulan las relaciones simbólicas.

“El inconsciente sería el elemento mediador entre yo y los demás; al profundizar sus datos no profundizamos en nosotros mismos, sino que llegamos a un plano que no nos resulta extraño porque encubre nuestro yo más secreto, sino ... porque, sin hacernos salir de nosotros mismos, nos hace coincidir con formas de actividad que son al mismo tiempo nuestras y

de los otros, condiciones de todas las vidas mentales, de todos los hombres y de todos los tiempos” (“Introducción” 28, subrayado del original).

Una operación semejante se aplica en el psicoanálisis, dice Lévi-Strauss, “para reconquistar nuestro yo más ajeno”, y también en la investigación etnográfica para “llegar también a lo más ajeno de los otros, *como a un otro de nosotros*” (*ibid*, énfasis propio). Pero por sobre esto, lo que permite el ejercicio de este pensamiento simbólico, sin el cual no habría acceso hacia *el otro de nosotros* que caracteriza el acto social total, es lo que Lévi-Strauss define como el *significante flotante*: esto es, lo que hay en el lenguaje y se conserva en él como resto indisciplinado y pérdida en la comunicación discursiva. En Benjamin, ese resto irrecuperable será una secreta fuerza mesiánica capaz de redimir a la historia de su barbarie, y en Barthes, la presencia de un hiato imposible que en literatura señala la inadecuación inherente de toda representación verbal frente a lo real:

“Le réel n’est pas représentable, et c’est parce que les hommes ne veulent sans cesse le représenter par des mots, qu’il y a une histoire de la littérature. Que le réel ne soit pas représentable -mais seulement démontrable- peut être dit de plusieurs façons: soit qu’avec Lacan on le définisse comme l’*impossible*, ce qui ne peut s’atteindre et échappe au discours [*objet a*], soit qu’en termes topologiques on constate qu’on ne peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage)” (*Leçon 22*).

El caso, así expuesto, conviene con toda evidencia a la palabra poética de Lihn, cuyas características dominantes Medrano-Pizarro examinó en relación a *Pena de*

*extrañamiento* (1986), poemario antológico de textos escritos durante la década 1973-83: “Escribir fue para Lihn construir la memoria de una (im)posible comunión entre el sujeto poético y el objeto de la representación”, materializando en sus poemas, dice Medrano-Pizarro, “el espacio de un encuentro / desencuentro” donde “memoria y poesía obtienen el efecto de la experiencia evocada en la imagen de un fantasma que sólo se sostiene en el enunciado de su desaparición” (130).

Si la 'pena' del título alude al extrañamiento del sujeto en su desarraigo de lo real, Pedro Lastra hizo notar en su momento la denotación fantasmática de esta distancia e inadecuación aludidas por Barthes, las que 'penan' sobre el hablante lírico al punto que “la noción de fantasma y la relación con la fantasía y lo fantástico están en la base de estas construcciones poéticas” (“Pena” s/p).

Es a nivel del discurso, sin embargo – y no de la palabra poética- donde dicha inadecuación se dejará ver de forma más radical y sensible en tanto lazo social. Por lo mismo, es en procura de esa *imposibilidad* hacia donde Lacan dirigirá sus formulaciones en el modelo de los matemas o tetraedros. Y esto es así porque, a pesar de su grafía rígida, los matemas están pensados según un ejercicio dinámico de las funciones que realizan los entes en relación con los lugares que ocupan y las posiciones subordinadas y/o dominantes que adoptan en la estructura. Si la concepción es compleja, las prácticas de uso en cambio se revelan útiles y más lúdicas de lo que su hermetismo sugiere, encadenando la serie significativa a partir del esquema inicial del Discurso del Amo, según explica Zizek:

El esquema lacaniano de los cuatro discursos articula las cuatro posiciones subjetivas dentro de un lazo social discursivo que se deriva lógicamente de

la fórmula del significante ... La construcción entera se basa en el fenómeno de la *reduplicatio* simbólica, el redoblamiento de una entidad en sí misma y en el lugar que ocupa en la estructura” (*Irak* 180-81).

Más adelante, Zizek subraya lo que constituye la marca relacional de los cuatro discursos, rasgo que se aplica con toda propiedad al vínculo de Lihn y Pompier sin otra necesidad de fundamentación que la que requeriría el *Deus ex machina* de un sujeto y su máscara: “La *reduplicatio* significa que un elemento nunca 'encaja' en su lugar: yo nunca soy completamente lo que mi mandamiento simbólico me dice que soy” (*ibid*).

El esquema se inscribe a partir del Discurso del Amo, con la descripción de las funciones y seguidas de los lugares que estas ocupan, no importando ya si se trate del Discurso del Amo, del Discurso Universitario, del Discurso Histórico, o del Discurso del Analista, ya que los lugares son instancias regulares del lazo social discursivo, y marcan con ello el modo que adoptan la funciones al ocupar cada espacio del esquema. Lo dicho ofrece el siguiente dibujo:

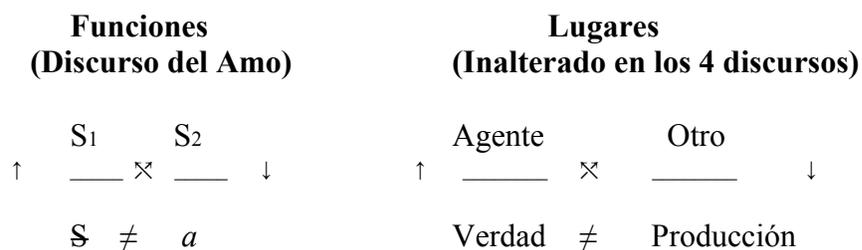


Figura 1

Inscribir en primer lugar el Discurso del Amo permite ordenar la serie y seguir sus evoluciones, aunque esto no designe un orden de aparición de los cuatro discursos. Como ha dicho Zizek, “el gesto del Amo es el gesto fundacional de todo lazo social ... El Amo

no añade ningún contenido positivo; simplemente añade un significante que de repente convierte el desorden en orden ... Esa es la magia de un Amo: aunque no hay nada nuevo al nivel del contenido positivo, 'nada es lo mismo' después de que pronuncie su Palabra” (*Irak* 186-87).

Al observarlo, se ve arriba a la izquierda a  $S_1$  en posición de Agente, es decir dedicado a marcar el orden interno del discurso en tanto factor dominante.  $S_1$  designa ese Significante que representa al sujeto barrado  $\$$  ante el conjunto de los otros significantes, y en primer lugar ante  $S_2$  entendido como el saber, el receptor encadenado al circuito significante de un saber-hacer, que en este caso ocupa el lugar del Otro hacia el cual se dirige el Agente del discurso (y que a través de este desplazamiento hace que su propio deseo se adapte al deseo del Otro). Siguiendo la dirección del matema, abajo a la derecha, ya en posición de Producción discursiva, está el *objeto a*, marca simbólica del deseo y de la falta del objeto perdido, carencia paradójal que se manifiesta en un exceso como puede serlo el discurso vacío de la cháchara, y que en una elaboración posterior adopta en Lacan el nombre de la *Cosa*, entendido como aquello creado *ex nihilo*, nacido de la nada, hueco, agujero o *hiancia* en torno a la cual se constituye el significante; *Cosa* definida también como lo real o “aquello de lo real que padece del significante” (*Seminario 7* 151, ctd. en Valenzuela 5). La descripción del proceso se cierra en este punto de aridez pero queda en pie la falta, es decir el *objeto a* que designa a ese resto perdido que insurge en forma de hueco y no puede ser satisfecho, la *Cosa* imposible de colmar, esa *nada* hacia la cual el sujeto tiende a inclinarse en la pulsión de muerte, entendida como la tentación letal “a revocar la distancia que lo separa de la *Cosa*” (Valenzuela 6). En cuanto Discurso del Amo, acaso lo más relevante sea el lugar que ocupa el *objeto a*, concentrando en el rincón

de abajo a la derecha toda la producción del tetraedro. Esto da cuenta, como apunta Hozven, de que “no hay discurso que no sea del goce” (*Seminario 7*), a la vez que su producción extiende una diagonal hacia el significante  $S_1$  en la posición del Agente, para señalar así la orientación de la falta.

Por último, abajo a la izquierda está el lugar de la Verdad, que opera a la manera del mito y determina la actuación del Agente (Hozven 7). En el Discurso del Amo el lugar de la Verdad lo ocupa el sujeto barrado  $\$$ , indicando así “que no es un sujeto autónomo sino determinado por el significante que impone una 'barra' sobre él” (“Discurso” 169). Su entidad está secuestrada en el significante  $S_1$ , y Zizek dirá de este sujeto barrado  $\$$  que es el sujeto por excelencia, “cuya existencia implica la duda radical y el interrogatorio; todo su ser se sostiene en la incertidumbre de lo que es para el Otro” (*Irak* 193), y de allí también la diagonal que se tiende desde  $\$$  hacia el saber que designa  $S_2$ : es el sujeto barrado que busca su sanción/absolución ante el saber-hacer.

Por otra parte, si el sentido de las flechas externas indican una movilidad rotatoria de las funciones a través de los lugares del matema, el corte de la secuencia inferior, marcada por el signo  $\neq$ , indica, como dice Chemama, que “en este algoritmo no hay relación directa entre [el sujeto barrado]  $\$$  y [el objeto]  $a$ , porque no hay acceso directo del sujeto al objeto de su deseo” (169). Dicha distancia entre el sujeto y la *Cosa* que surge recubierta como *objeto a*, es la que precisamente preserva al sujeto de la aniquilación, ya que para Lacan “el sujeto se constituye por medio de la distancia que mantiene con respecto a la *Cosa*” (*Seminario 5* 282, ctd. en Valenzuela 5). En el Discurso del Amo esto viene a decir que el *objeto a* 'pena' sobre el sujeto barrado, un poco a la manera en que Lastra veía operar al espectro en *Pena de extrañamiento*. Esta *hantisse* no

puede ser sino de la falta, que en virtud de lo mismo somete al sujeto a la imagen fantasma que luego reencontrará en el significante  $S_1$  del cual depende, dando prueba de que este sujeto barrado nunca podrá acceder a esa imagen sino a través de un largo recorrido de mediaciones en la cadena significativa.

Este recorrido, que como se deja ver es arduo y pesado desde el punto de vista conceptual, tiene su razón de ser y justificación al considerar el Discurso Pompier tal y como se anuncia al cierre de *El arte de la palabra* en el ya mencionado “Suplemento del colofón”, donde se introduce la dificultad de un sujeto cuyo principal obstáculo es, precisamente, la falta de sujetamiento o agarre en el mundo: “Porque existe una disponibilidad de don Gerardo, el resumidero: algo que le impide condensarse hasta constituirse en *un sujeto* y que lo mantiene en un estado más bien líquido o gaseoso. Y esa disponibilidad es la indisposición de Pompier al Orden Establecido que se empeña en representar. Don Gerardo es el Orden Errante” (*Arte* 353, énfasis propio).

Caben pocas dudas de que aquí se confunde, involuntariamente o a propósito, acaso como parte de una estrategia expositiva, lo que es el sujeto del enunciado con el significante que representa a dicho sujeto, ya que si hay una definición que cuadre con el significante en el fragmento aludido, ésta es precisamente la de ser un gas, un veneno del sujeto respecto a su 'agarre' identitario. El sujetamiento, por otra parte, se entiende como aquello que “puede determinar a un sujeto, producirlo, causarlo, o sea, su historia y, más precisamente la historia de un decir ... un 'tú eres eso' sin escapatoria” (“Discurso” 169), horma de zapato que Pompier no puede ni quiere calzar, evidentemente, aunque sí hacer calzar al sujeto que representa. El sistema circulatorio del orden errante de Pompier es el del significante, y es en torno a este excedente discursivo que giran las funciones.

Dicho esto, resulta difícil encontrar un texto que transmita con mayor precisión operativa lo que el “Suplemento del colofón” practica en tanto teoría de los discursos, reflejando de paso el funcionamiento de sus figuras en el plano concreto de sus despliegues. Si Lihn exigía del psicoanálisis de la literatura una transposición al discurso literario de las afecciones y los traumas para hacerse válido, el Discurso Pompier es quien aporta esa prueba de hierro del método. Traducido al esquema de los matemas, éste ofrece en su estadio inicial de desarrollo el siguiente dibujo:

**Discurso Pompier  
(estadio inicial / discurso amo)**

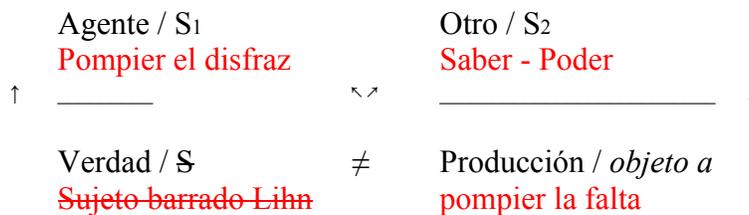


Figura 2

En la figura 2, Pompier realiza, a la vez, y siguiendo el principio de *duplicatio* anotado por Žižek, dos funciones distintas: por una parte, es el significante amo del ~~Sujeto-barrado Lihn~~, es decir es un efecto de significado del sujeto poético, que a su vez se halla secuestrado en su relación con el significante S<sub>1</sub>. Por otra parte, Pompier es también el *objeto pequeño a* que se superpone a su propia falta y es objeto-causa del deseo de la serie significativa, es decir un 'pompier en minúsculas', diríamos, cuya producción discursiva irá dirigida preferentemente al significante amo en posición de Agente, mientras el sujeto poético queda barrado y relegado al lugar de la verdad, sin acceso al goce de su falta por el signo ≠. Es lo que describe la figura del matema. Pero se trata, por supuesto, de una verdad a medias que se extiende a toda la serie: Pompier es un

disfraz del orden “que se empeña en representar”, y en tanto tal ocupa la función y lugar de un Amo llamado Pompier que se dirige a un Otro a través de efectos de erudición destinados a ridiculizarlo mejor, escurriendo la cháchara de un discurso vacío y produciendo el horror de la *Cosa* en el conjunto de las funciones y lugares del discurso. Por eso se marca este matema de acuerdo a un estadio inicial de desarrollo. Luego, al desplazarse de acuerdo al orden errante que se ha propuesto desplegar, Pompier va a histerizar el discurso al instalarse a sí mismo en el lugar del Otro, objeto de todas las miradas que confluyen hacia el escenario donde será introducido como un “fantasma de carne y hueso” en el performance *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el*, dejando el lugar del Agente al ~~Sujeto-barrado-Lihn~~ que llevará la dominante del matema.

Es el estadio progresivo de desarrollo, marcado así por el Discurso Histérico donde el *objeto a* viene a ocupar el lugar de la Verdad, abajo a la izquierda, mientras la producción queda radicada en el saber de S<sub>2</sub>, abajo a la derecha, que dirige su diagonal hacia el ~~Sujeto-barrado-Lihn~~, el que a su vez se 'sujeta' en el goce del *objeto a* en tanto ‘falta’ que promueve su dominio de Agente sobre el resto de la serie. El matema dibuja el siguiente desarrollo:

**Discurso Pompier  
(estadio progresivo / discurso histérico)**

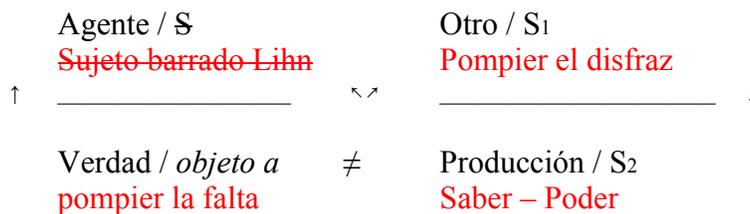


Figura 3

Finalmente, es en el estadio avanzado de desarrollo donde el Discurso Pompier

alcanza su máxima capacidad de goce, acortando todas las distancias y exponiéndose a la aniquilación, que es hacia donde apunta el matema cuando expone el discurso de la falta en posición dominante, con el *objeto a* en el lugar del Agente. Aquí es pompier en minúsculas quien toma el mando de la serie, designando con ello, por una parte, la radicalidad del matema “en la que el agente *a* (es) el punto sintomático, la 'parte de ninguna parte' de la situación” (Zizek, *Irak* 194), y por otra, el riesgo al que se expone frente a “lo real del significante” aludido en relación a la *Cosa*.

En efecto, si examinamos el modelo según la formación que adopta en la performance *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el*, vemos que  $S_1$  ha quedado en el lugar de la Producción y tiende una diagonal desde 'Pompier el disfraz' a 'pompier la falta', que en este desarrollo queda 'desvestido', abandonado *en escena* y entregado al discurso vacío y la cercanía con la *Cosa*, aparición manifiestamente letal en los artilugios que acompañan su escenificación (“mezcla de ataúd con ruedas, de púlpito y de silla eléctrica”, dirá Lihn en *Conversaciones* 52). Desde aquí, 'pompier la falta' habrá iniciado su tránsito hacia el significante puro del fantasma como *objeto a*. El matema presenta la siguiente situación de compromiso:

**Discurso Pompier  
(estadio avanzado / discurso analista)**

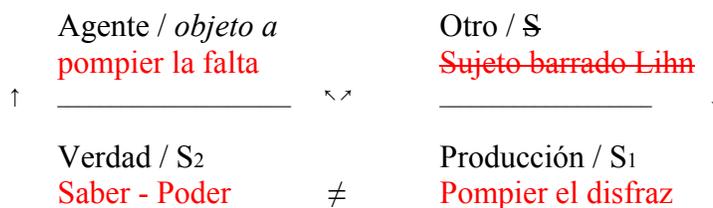


Figura 4

Volveremos sobre estos estadios de desarrollo al analizar en detalle la

performance del año '77 *LIHN&POMPIER en el día de los cincuenta en el*. Importa hacerlo en la medida que la ocasión señala la puesta en acto de aquel “orden errante”, cuyo lazo discursivo es la “indisposición de Pompier al Orden Establecido que se empeña en representar”, y que en otras palabras significa la producción de un discurso del disfraz que, a la vez que se enuncia a través de efectos de erudición retórica, produce un *objeto a* que es exceso y huella de ese mismo discurso, proceso en el cual lo que hasta aquí he llamado “Pompier el disfraz” va a salir en la búsqueda de “pompier la falta” en una imposible cacería del goce de su errancia y disfuncionalidad.

Antes, sin embargo, conviene anunciar un cuarto y último estadio del Discurso Pompier, correspondiente al Saber-Poder en posición dominante, con S<sub>2</sub> en el lugar del Agente, pero despojando al saber de todo poder, y articulando el Discurso Universitario desde una inversión radical de los supuestos dominantes que sugerirían su lugar en el matema. Es decir, se trata de un discurso universitario desbaratado a partir del lugar de producción que ocupa el ~~Sujeto barrado Lihn~~, cuya diagonal dirigida al Saber-Poder en posición de Agente tiene un carácter desestabilizador de la función, produciendo el exacto contrario de la norma: esto es un no-libro, discursos sin cuerpo donde Pompier, ubicado en el lugar de la Verdad, es el narrador invisible o ausente en la superficie del esquema como antes lo fue del texto, según lo anotó Lihn en la cita al comienzo de este capítulo (*Conversaciones* 125). El significante S<sub>1</sub>, Pompier, sigue presente desde el lugar de la Verdad, pero oculto por el Saber-Poder del discurso dominante que literalmente se apoya sobre él. A la vez, el ~~Sujeto barrado Lihn~~ ha dejado de tener acceso directo al significante que lo representa en el discurso una vez que éste ha rotado desde su posición anterior. Y esto, agreguemos, tras la crisis de goce absoluto que ha supuesto, para el

significante  $S_1$ , la 'salida al mundo' de Pompier, en una performatividad donde, por un instante de exaltación escénica, la cara ha calzado su máscara y ésta ha abandonado su estatuto verbal para 'ser el fantasma de carne y hueso que dice que es'.

Es la presentización de la falta, y por supuesto su duración ha de ser brevísima y eterna a la vez; no puede durar ni sostenerse demasiado tiempo en esa pulsión de muerte donde procura “revocar la distancia que lo separa de la *Cosa*”. Radicalizado el síntoma, para utilizar la expresión de Žižek, lo que sobreviene para el *objeto a* es ni más ni menos que el tránsito hacia una imagen sobreviviente del deseo, es decir un fantasma de la falta y su hueco. Hacia él se dirige ahora Pompier el disfraz, a través de una diagonal tendida hacia el lugar del Otro, lo mismo que el saber-poder  $S_2$  en posición de Agente. Todo ocurre como si, en su estadio superior de desarrollo, el matema se liberara de sus obstáculos y encontrara la transparencia en el despojo de su formulación, dando al Discurso Pompier el ajuste definitivo para poder atravesar el orden errante y desbaratar del todo su propio discurso. El esquema de la situación se presenta así:

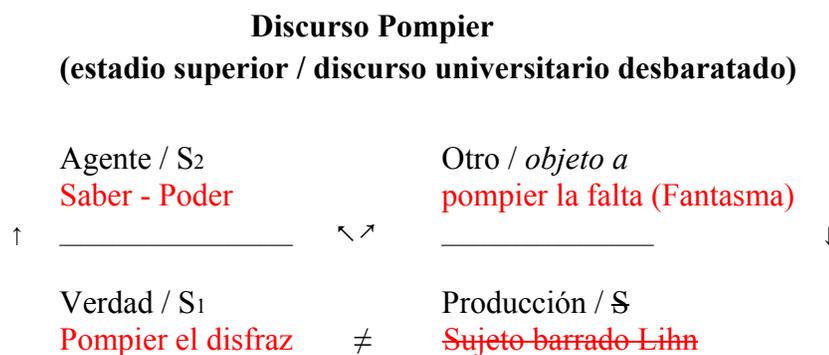


Figura 5

Como se ve, aquí el Discurso Universitario se da de bruces con su contrario, es decir con un Fantasma, una entidad extraña y excesiva en el lugar del Otro, la cual resulta

irreducible para la ley, indicando así la negatividad del *objeto a* respecto del saber-poder ubicados en la posición dominante de la serie. El Discurso Universitario en el lugar del Agente introduce de hecho la noción de ley al esquema de los discursos, en tanto instala una barra sobre el lugar de la Verdad y configura hacia el Otro una política de “conocimiento experto ocupándose de su objeto, que es *a*: no los sujetos, sino lo individuos reducidos a su subsistencia desnuda” (Zizek, *ibid* 195).

La consideración anterior es clave para incorporar al análisis la noción de *iustitium*, o estado de excepción, entendido como la suspensión del derecho y de la norma ante una amenaza interna, lo que redundará en la promoción de una ~~ley tachada~~ para darse a entender en el lazo social. Ante esto, de inmediato surge una tensión entre “la necesidad hace la ley”, por un lado, y la legitimidad jurídica por el otro, de acuerdo al estudio de Agamben dedicado al tema, y donde se define con claridad el estado de excepción según la etimología del término *iustitium*: literalmente “parada, suspensión del derecho”, lo que implica “una suspensión no sólo de la administración de la justicia, sino del derecho como tal” (64).

La idoneidad de introducir en el análisis semejante consideración para enfocar el comportamiento de las funciones discursivas y de los lugares ocupados por el lazo social en el Chile autoritario de los años 70 y 80 es manifiesta. Para Agamben, el totalitarismo moderno puede ser definido, en este sentido, como la instauración, por medio del estado de excepción, “de una guerra civil legal, que permite la eliminación física no sólo de los adversarios políticos, sino de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón no sean integrables en un sistema político” (11), definición que nos acerca a la biopolítica como administración de la vida (Foucault) y a lo que el propio Agamben llama, en su

estudio 'la nuda vida', la existencia de los hombres sin amparo en el derecho y la palabra. Es claro por otra otra parte que la justificación jurídica que busca legitimar desde el interior del derecho la suspensión de ese derecho, lleva consigo la naturalización de la violencia y la excepción propia de los regímenes autoritarios. Esto es así porque, como dice Agamben: “El estado de excepción, en cuanto figura de la necesidad, se presenta pues -junto a la revolución y a la instauración de hecho de un ordenamiento constitucional- como una medida ‘ilegal’, pero perfectamente ‘jurídica y constitucional’ que se concreta en la producción de normas nuevas [o de un nuevo orden jurídico]” (44).

¿Qué autoriza a Lihn a desbaratar el Discurso Universitario del saber y el poder reunidos sino esta misma ~~ley tachada~~ que se impone por la sola necesidad del soberano y termina irremisiblemente por naturalizar la excepción? No otra cosa es la historia de la dictadura en Chile, con su período de pura excepcionalidad primero, entre 1973 y 1980, y de naturalización después, luego del plebiscito constitucional de 1980, si se comprende con Agamben que “el estado de excepción es la vida -secreta y más verdadera- de la ley” (103-104).

Es en este estado de excepción, definido como un espacio anómico por excelencia, donde operará el Discurso Pompier en todos sus niveles, pero con particular énfasis allí donde la ley ocupa el lugar del Agente ordenador de la serie significativa, y que constituye la constante del período. Volveré sobre la figura de este *iustitium* al abordar la realización de los *happenings*, ya que es hacia esa ~~ley tachada~~ y esa contradicción flagrante de la norma, que suspende su aplicación para autorizar una excepción, hacia donde Lihn dirigirá todos sus *wild projects*. De hecho, la multiplicación caótica de objetos parlantes en el último período de su producción se corresponde con esa

suspensión de la norma que, al dejar en entredicho la propia ley, desarrolla una falla inabordable en el modelo, según lo explica Agamben:

El estado de excepción es un espacio anómico, en que está en juego una fuerza-de-ley sin ley (y que debería, por tanto, escribirse: fuerza-de-~~ley~~ ). Una tal fuerza-de-~~ley~~, en que la potencia y el acto están radicalmente separados, es ciertamente algo que se asemeja a un elemento místico o, más bien, a una *fictio* mediante la cual el derecho trata de incluir en él la anomia (60).

Lo dicho no sólo autoriza un desbaratamiento de la ~~ley tachada~~ promovida por el poder-saber del Discurso Universitario, sino que constituye además la secreta legitimidad del orden errante que inaugura Pompier. Su paso de fantasma a través de los cuatro estadios del discurso es como el de aquel peón de campo descrito por Claudio Gay en los albores de la casa chilena, cuando decía de él que “lleva una vida enteramente nómada, quedándose rara vez en el mismo lugar y pasando, sin inquietud alguna, de una a otra provincia como si el movimiento y el cambio fuesen su única necesidad” (*Historia* , I:98).

Pompier no permanece ni arraiga en ninguna parte porque su misión no es prosperar discursivamente en un gregarismo servil, sino ser un significante puro. Lo que le corresponde es *desplazarse* tanto como *obstinarse*, en perfecta sintonía con la receta de Barthes: “S’entêter veut dire en somme maintenir envers et contre tout la force d’une dérive et d’une attente. Et c’est précisément parce qu’elle s’entête que l’écriture est entraînée à se déplacer” (26).

Desplazarse es también aparecer donde a uno no se le espera, o más radicalmente,

agrega Barthes, abjurar de lo dicho y escrito una vez que ha sido incorporado y asimilado por el saber-poder. Es lo que explica la conducta discursiva de Pompier en el texto y fuera de él. Porque su propósito es combatir la excepción redoblando la anomia de la ~~ley~~ ~~tachada~~ y vestir el disfraz del orden para burlar el uniforme, Pompier quisiera ser uno y los cuatro discursos a la vez: lo mismo que el meteco, también él es un falsificador al cuadrado. De allí que Lihn dirá de él que “se expresa por la inestabilidad en cualquiera de los niveles del discurso. 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” (*Arte* 353).

La definición quiebra cualquier pretensión de estabilidad que pudiera abrigar el poder-saber naturalizado de la ley en posición dominante, y la irresponsabilidad del decir discursivo de Pompier designa el verdadero carácter de la errancia a través de las funciones y lugares de la serie significante. La errancia *es* el Discurso Pompier. Si me he detenido largamente en este devenir que se sujeta sólo de su falta, y evoluciona mientras se mantiene obcecado en su irresponsabilidad, es porque su característica es perdurar en esa condición ya sea como sujeto de un enunciado concreto, ya sea como ausencia rectora de un discurso que se desbarata al desplegarse. El Discurso Pompier es el discurso de los discursos y, en tanto tal, contamina toda la serie 'como un gas' fuera de cuadro. Si Morales Boscio acierta cuando dice de él que es el “representante epónimo” de los intelectuales de Miranda, y está hecho “de todas las proliferaciones que encarnan las enfermedades de la palabra” (156), también acá le corresponde a Pompier el justo título de epónimo de los discursos que se despliegan desde la espectralidad y el deseo de un

fantasma de carne y hueso. Si se anuncia en esa condición al cerrarse la novela *El arte de la palabra*, su materialización ocurrirá en la performance *LIHN&POMPIER*, para desaparecer y reaparecer luego en distintos soportes, performances, filmes caseros, cartas, dispositivos teatrales, gestos y poemas callejeros que se prolongarán hasta la muerte de su obstinado propagador, el ~~Sujeto barrado Lihn~~, Enrique Lihn.

### **3.2. *En el diadela sinocentes en el***

Llega así el momento de oír el Discurso Pompier *par lui-même*. Quizá entonces se podrá responder con toda certeza a la pregunta inicial del recorrido: *qué es Pompier* desde el punto de vista del despliegue discursivo de Lihn en los años 80. Un breve repaso a lo dicho arroja tres conclusiones importantes. Uno, es una estrategia de desaparición del sujeto poético que se abre a la emergencia del significante que lo representa. A partir de una exposición fundamentada en la teoría de los cuatro discursos de Lacan, lo anterior se manifiesta como una estrategia lograda del sujeto que se enmascara y abduce en un 'significante maestro' llamado Pompier. Dos, es una propuesta de resistencia discursiva contra la censura del período por medio del disfraz, el exceso y la imitación, respuesta que desde el arte y la escritura se corresponde con el espacio de anomia que inaugura el estado de excepción y la suspensión de la ley, interviniendo de manera radical en el lazo social que mantiene la estructura del sujeto ligada a las funciones simbólicas del lenguaje. Y tres, es un intento por fundar desde el 'significante maestro' un discurso fuera del lenguaje, divorciado del arte de la palabra y el vacío de su cháchara, un Discurso Pompier donde 'nada tenga que ver con nada', y donde Pompier sea amo y señor de su propia falta, fantasma productor de su errancia en el orden del discurso y habitante de su

desinstalación en el mundo. Es decir, hacer de Pompier “un insulto” para todos los efectos del intercambio simbólico, tal como dirá de sí mismo en una triple ironía, al responder a Jean Clairement Carré que ha venido a entrevistarle en el desopilante capítulo “Pompier ante la revista *Clarté*”, en *El arte de la palabra* (72).

Me interesa examinar aquí la tercera y última característica mencionada en lo que tiene de radical y decisivo para la intelección de lo que, a lo largo de este capítulo, he llamado el Discurso Pompier. Su ejemplar ejecución, entendido este término como la puesta en práctica de un diseño y la aplicación punitiva de un hecho transgresor al mismo tiempo, se hace manifiesta en la salida a escena del personaje en la performance *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el*. Ya la torrencialidad con que se anuncia el espectáculo en el cartel publicitario del Instituto Chileno-Norteamericano, con ese extraño fideo lingüístico que se enrosca sobre sí mismo *en-el-día-de-los-inocentes-en-el*, es un signo de la broma pesada que se apresta a escenificar *LIHN&POMPIER* ese 28 de diciembre de 1977. En contraste, digamos que hasta ese momento Pompier lleva una existencia reposada aunque errática, contenida en el papel impreso y obediente de su condición de ser sólo una realidad verbal, hecho de su nombre, ni más ni menos (“un personaje formado a partir del lenguaje: hecho de su nombre”, dirá Lihn de Pompier, con plena conciencia de la literaridad del personaje, como se apuntó mas arriba). Dedicado a sus amigos y a producir un discurso que en su modestia lírica se propone no-ser, Pompier se describe a sí mismo como un poeta sin 'obra gruesa' que ha renunciado a la literatura pero no al discurso que protagoniza desde las páginas del *Arte de la palabra*: “Soy -para decirlo de otro modo, pero no más claramente- la primera y la última de mis obras, y me vengo escribiendo, en este sentido, desde hace la friolera de sesenta años, por

lo menos desde que tengo el uso de este tipo de palabra.” (*Arte* 171-172).

En tanto materia de lenguaje, hecho de su nombre, la palabra de Pompier es toda la realidad: es lo que habla, o lo que dice. El discurso se ordena desde esta performatividad, rasgo que en un apunte de Žižek coincide con el Discurso del Amo, donde se verifica “la completa coincidencia del nivel de la enunciación (la posición subjetiva desde la que hablo) y el nivel del contenido enunciado: es decir ... es un acto de habla que me absorbe por completo, en el cual 'soy lo que digo' ... el habla del Amo funciona como un mecanismo totalmente autónomo” (*Irak* 182).

Estamos en el estadio inicial del desarrollo performativo del Discurso Pompier y aún no ha ocurrido nada: un aire de expectación, agitado por el anuncio de la velada contra-cultural, con el afiche risible de un perfil de Lihn que literalmente barra al sujeto poético -labios, lengua, bigotes, nariz y cejas remarcadas al estilo de un sátiro de la comedia del arte- es lo único que parece enturbiar este llamado a la puntualidad del público. Algo va a suceder o está sucediendo: un *happening*. ¿Qué es? Respondo con la definición que mejor le calza a Lihn: se trata de un “teatro de pintores”, para utilizar la expresión que utilizara Sontag al describir los *happenings* en tanto “pinturas animadas, o más exactamente, como ‘collages animados o *trompe l’oeil* vivificados’ ... [ya que] la aparición de los *happenings* puede describirse como un desarrollo lógico de la escuela de pintura de Nueva York de los años cincuenta” (315).

No es necesario explayarse aquí en el interés y las intensas relaciones que alimentó Lihn con las artes visuales desde sus tiempos de estudiante en la Academia de Bellas Artes. Ellas son conocidas y lo que interesa en este caso es el modo en que Lihn explota el vínculo, ya que si bien la pintura es el resorte del *happening* y le otorga

algunas de sus características, lo anterior “no explica su forma”, como dice Sontag, quien viene a encontrarla en la tradición del surrealismo y el principio del 'collage', que Lihn había practicado lúdicamente en los *Quebrantahuesos* parrianos de los años 50. “La tradición surrealista ... responde a la idea de destruir significados convencionales y crear nuevos significados y contra-significados mediante la yuxtaposición radical ... El arte así entendido está animado evidentemente por la agresión, una agresión hacia la supuesta convencionalidad del público y, sobre todo, hacia el medium mismo” (316).

Si bien Sontag cita *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont, las novelas y cuentos de Kafka, y los filmes *El perro andaluz* y *La edad del oro* de Buñuel-Dalí como inspiradores de los *happenings*, es en el teatro de Artaud donde el teatro de los pintores encontrará una formulación acabada de sus principios: inmediatez, rechazo a los conflictos psicológico-sociales de los personajes, liberación de instintos pulsionales e imágenes oníricas a los que se adhieren, a un nivel no falsificado ni ilusorio, el gusto por el crimen, las obsesiones eróticas, el salvajismo, las quimeras, el sentido utópico de la vida y la materia, e incluso el canibalismo. El teatro, como en los sueños, debe ser sangriento e inhumano. Para Sontag, la prescriptiva que ofrece Artaud en su libro *El teatro y su doble* es la mejor guía para adentrarse en los *happenings*. “Artaud muestra la conexión entre tres aspectos típicos del *happening*: primero su tratamiento suprapersonal o impersonal de las personas; segundo, su énfasis en el espectáculo y el sonido, y su desconsideración del mundo; tercero, su confesado propósito de asaltar al público” (320).

Agrego una cuarta consideración: la intermedialidad como conciencia artística de las posibles combinatorias entre distintos soportes, y que surge coincidentemente con la

aparición del *happening*, de acuerdo al recuento seminal de Dick Higgins en 1966, donde subraya la fusión de los elementos visuales, auditivos y de la palabra desde el punto de vista conceptual: “Thus the happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and theater. It is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs” (11).

Higgins advierte que la intermedialidad no garantiza ninguna excelencia ni lugar prominente entre las artes, sino sólo un acceso a la comprensión de cómo y bajo qué premisas se organizan los materiales de la obra en cuestión. “Recognizing it makes the work easier to classify, so that one can understand the work and its significances” (16), señalando una tendencia inherente a la intermedialidad que importa destacar para nuestro examen: la de devenir *medium* en sí mismo, lo que por cierto modifica el modo de encararlo.

Es lo que busca plasmar *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el* desde su primer ensayo escénico y semipúblico realizado en el Departamento de Estudios Humanísticos en 1976. Un año más tarde la convocatoria promovía un hecho milagroso para ese 28 de diciembre de 1977: la aparición en escena de Don Gerardo de Pompier, el resumidero. El milagro residía tanto en la comparecencia real de un personaje ficticio como en la datación del suceso. En efecto, dos meses después de publicitado el cartel promocional, es decir en febrero de 1978, Lihn cerraba la novela *El arte de la palabra* con el anuncio de “la actividad frenética de Pompier”, que obligaba a enfocarlo desde nuevos ángulos, ya que “como autor de 'Lihn & Pompier en el día de los inocentes', decidió pasar de las meras palabras escritas al discurso manuscrito y actuó desde el escenario como un fantasma, pues, de carne y hueso” (*Arte* 355).

Describamos estos misteriosos deslizamientos. La cita de más arriba cierra la novela *El arte de la palabra*; éste es el último apunte del narrador sobre lo narrado, la frase final del “Suplemento del colofón”. Luego le sigue la fecha: “Noviembre 1977-Febrero 1978”. Es sin duda un milagro que el afiche de la performance del 28 de diciembre de 1977 ponga en acto lo que se anuncia *después*, en febrero de 1978, y se lea en 1980, cuando la novela es publicada. Por lo general, sucede al revés: la cronología de los hechos se despliega según el movimiento de las manecillas del reloj. Algo va a suceder, algo sucede, algo sucedió. La edición de la novela reconoce este detalle en el colofón que antecede al “Suplemento...” cuando inscribe la impresión del libro “el día 15 de julio del año 1980 en los talleres gráficos de GRAFSON, S.A.” (*Arte* 134). Pero el auténtico milagro no es la acronía que se desliza en estas fechas, sino el hecho de que en 1977 la presencia del fantasma haya tenido lugar en carne y hueso *antes* de quedar inscrita como tal suceso en su realidad referencial, que es la del lenguaje<sup>16</sup>. Y no sólo eso: Pompier surge en carne y hueso sobre la escena en calidad de *autor* del performance, y no ya de mero personaje. Hay entonces un desplazamiento de funciones y lugares que de inmediato llama la atención. En un tono paródicamente dramático, Lihn escribe antes de dar por cerrado el paratexto del “Suplemento”: “Fecho este artículo tres meses después de comenzado” (*Arte* 355). Es un llamado de atención, como si el autor fuera a morir de un ataque de tinta envenenada *à la Maupassant*, y la pregunta entonces es en función de qué

---

<sup>16</sup> Un deslizamiento parecido ocurre en *La orquesta de cristal*, el cual es objeto de la extensa “Nota 59” para desenmascarar la doble identidad de Enrique Lihn, autor de la novela “en su última o primera edición” (169), y Heinrich von Linderhöfer, personaje “superabundantemente anagramático” y supuesto responsable de una crónica de 1941 sobre “La Sinfonía de Amor Absoluto” en pleno auge del nazismo. “Si E.L y H. v. L. no fueran sino uno y el mismo autor, *La orquesta de cristal* tendría que haber sido escrita no *antes* sino después de un episodio que habría terminado con la eliminación física, instrumental y humana de la orquesta, incluyendo, con toda seguridad, a los auditores de su último concierto, sin excluir a Linderhöfer” (170, énfasis del original). Al igual que en *El arte de la palabra*, el objetivo de estos procedimientos, donde las temporalidades se desplazan desde el texto hacia la representación que el lector hace de aquello que lee, sería la de inyectar la ficción en la referencialidad del tiempo presente y ‘real’ convocado por el lenguaje.

ocurren estos incidentes.

Una posibilidad es culpar de la situación a la broma del Día de los Inocentes: como es sabido, esta festividad conmemora el asesinato de los niños inocentes enviados a ejecutar por Herodes para aplacar la amenaza del nacimiento de Jesús. En Chile y América Latina suele ser un día de bromas paganas: las peores, las más crueles y dolorosas, están permitidas a condición de que el ejecutor de la misma entregue a su víctima una nota de papel que legitime o legalice la acción con la frase: “Inocente palomita que te dejaste engañar, sabiendo que en este día nada se puede prestar”. O bien la versión culta: “Herodes mandó a Pilatos, Pilatos mandó a su gente; el que presta en este día pasará por inocente”. En Chile esta tradición popular es común entre los niños de barrio, que es como decir entre los artistas y sus amigos.

Siguiendo la mejor tradición del *happening*, el público sería aquí ese grupo de leales que, como los poetas Alfonso Vázquez y Jorge Ramírez, los cineastas Carlos Flores y Leo Kocking, y los técnicos De la Vega y Goldstein, entre muchos otros, improvisan un colectivo entusiasta para colaborar y otorgarle densidad a una broma de circunstancia. La introducción a la visualización del *happening* que realizara Eugenio Dittborn en el álbum *LIHN Y POMPIER* (1978) apoya esta posibilidad, ya que en ella 'Lihn el poeta' y 'Pompier el disfraz' comparten la primera página con sendos textos, contiguos uno con el otro. “Me importa señalar un aspecto esencial: quien habla aquí y aquel de quien se habla son una y la misma persona” (*Circo* 556), dirá Lihn en el recuento de su máscara, hacia el cierre del artículo ya citado donde da cuenta de la genealogía de Pompier, fechado en 1978 después del performance. En la introducción del álbum visualizado por Dittborn, por otra parte, Lihn encomienda a Pompier la redacción

de los poemas o discursos a ser leídos durante el acto, y a pesar de que es la firma de “Enrique Lihn” quien agradece a los amigos y menciona créditos al final de la página, es la palabra de Pompier la que se inscribe con una nota disonante en el centro de la presentación: “Mientras el negligente señor que hasta aquí redactó la presente nota se empeñaba en escenificar mis versos, yo los iba escribiendo torrencialmente. Todo lo [que] en ellos dejé dicho en forma provisional puedo escribirlo de muchas otras maneras, así como la extensión de mi discurso -consustancialmente interminable- se ajustó a las exigencias del horario y de la edición” (s/p).

Luego Lihn explica los distintos saltos de temporalidad: entre el *happening* de 1977 *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el*, la transposición filmica de enero de 1978, una segunda presentación en el Teatro La Comedia también en 1978 (o tercera, si se agrega el ensayo de 1976), y el propio álbum *LIHN Y POMPIER*, lo que habría es “una progresión aumentativa”, según la define Lihn: “Lo que ahora se ha visto y/o verá en el [Teatro La Comedia] Ictus es una reposición creadora que incluye la proyección de las visualizaciones del texto producidas por Eugenio Dittborn, las cuales han convertido el recital en un libro y el libro en un recital” (s/p).

Lihn describe aquí una rotación discursiva. Pero en rigor el *happening* es eso y mucho más. Arranca con *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el* y se proyecta anacrónicamente hacia un pasado remoto y un futuro indefinido, adoptando la forma de un misterio de lectura refleja que disfraza un crimen o una ejecución que da origen a una estructura discursiva distinta, un *modo fantasma* de decir. Es por ello que la temporalidad desplazada no puede ser pasada por alto si se trata de capturar el momento en su estatuto

de *acontecimiento*, es decir de interrupción en las continuidades de un discurso<sup>17</sup>. Un breve recuento de hechos provee un indicio del tipo de acontecimiento que se trata: a la reaparición de Pompier en el ensayo de 1976 y su muerte en la silla eléctrica durante el *happening* de 1977, sigue el álbum *LIHN Y POMPIER* de 1978, y sobremontado a éste el anuncio de *El arte de palabra* en 1980 sobre el “fantasma de carne y hueso” que ha decidido pasar de las “palabras manuscritas al discurso manuscrito” para ocupar el escenario, amén de su protagonismo en la narración de esta novela y en *La orquesta de cristal* (1976).

A ello seguirán la reaparición de Pompier al cerrarse el autocatálogo de 1981 *Derechos de Autor*, y la nota necrológica, inédita, de Enrique Lihn sobre el deceso del personaje en 1983. Y tras esto, una nueva resurrección con la firma del propio Pompier en la “Revista del Domingo” de *El Mercurio*, en abril de ese mismo año, bajo la forma de una “Carta al Director” y el título sugestivo de “¿No hay pintura chilena?” (como si preguntara en voz alta: ¿no estaba muerto Pompier, o acaso andaba de parranda?). Una broma inocente, sin duda. Ya convertido de pleno en imagen sobreviviente, Pompier reaparecerá en los años siguientes bajo distintos disfraces y dispuesto a participar en caóticos funerales de ataúdes casi siempre vacíos, como sucede en los filmes *Adiós a Tarzán* (en tanto trasunto de Johnny Weissmuller, “el fantasma que recorre la selva”) y *La (ex)cena última* (en tanto autor fallecido pero sin sepultura en una película que nunca terminará de rodarse).

---

<sup>17</sup> La noción de *acontecimiento* es desarrollada por Foucault en su *Arqueología del saber* para diferenciar, metodológicamente, la irrupción de la formación discursiva o de un dispositivo en un discurso en general. Así aparece para Foucault “el proyecto de una *descripción pura de los acontecimientos discursivos* como horizonte para la búsqueda de las unidades que en ellos se forman”, y que se distingue con claridad del análisis de la lengua. La pregunta que se plantea en la descripción del acontecimiento es, para Foucault, una sola: “¿Cómo es que ha aparecido tal enunciado y ningún otro en su lugar?” (43-44, énfasis del autor).

Tal como lo ha probado Zizek al estudiar el modelo fantasmático de lo real, es decir de aquello que tiene tanto mayor peso y verdad por su cercanía con lo inaccesible de la falta, la espectralidad “se refiere a un acontecimiento traumático que 'sigue no teniendo lugar', que no puede inscribirse en el propio espacio simbólico abierto precisamente por su intervención” (*El frágil* 87). Esta imposibilidad de inscripción da origen a una “presencia espectral permanente, un fantasma imperecedero, que tiene que permanecer en todo momento para que el marco simbólico siga en vigor” (*ibid* 88) . Zizek cita al respecto a Lacan, para quien “ese acontecimiento espectral 'ne cesse pas de ne pas s'écrire', no deja (o no cesa) de *no* escribirse (de *no* inscribirse) y ... precisamente como tal, como no existente, persiste; es decir, la presencia espectral sigue acosando a los vivientes” (*ibid* 87).

Es el modelo epistémico del fantasma, cuya estructura privilegia la falta como un hueco en lo real así como su imposibilidad de ser colmada por el deseo, o incluso la inconveniencia de hacerlo, la necesidad de preservar la falta y mantener vacío ese lugar, según se verá enseguida, ya que de ello depende el equilibrio de la ley interna que lo hace posible. Es lo que pone en evidencia el examen de *LIHN&POMPIER* en tanto acontecimiento. Y si decíamos recién que éste adopta la figura ominosa de un crimen, habrá que apurarse en establecer un hito probatorio que permita describir la secuencia completa del acontecimiento. Como proclama Pompier en su discurso torrencial del Día de los Inocentes:

*No hago un llamado ni a la ecuanimidad de los vencedores ni a la resignación de los vencidos:  
verifico la existencia de ese ente cambiante, pero en sí mismo  
inconmovible, que excluye el sí y el no:*

*¡el acontecimiento  
y su imperturbabilidad ilimitada! (LIHN s/p)*

Respecto del crimen mismo, el género policial sugiere que, por engañoso o hipotético que sea, éste requiere de un cadáver, primero; de una autoría o un responsable, después; y de una reconstitución de escena, finalmente, que permita recrear el misterio y aclarar los enigmas diseminados. Intentaré fijar las piezas del caso.

La primera evidencia proviene de un poema perdido en la errancia del libro original *Álbum de toda especie de poemas* y recuperado en ese trasunto que es *Una nota estridente*. El poema al que nos referimos en concreto es “En qué no se parecen la separación y la muerte”, donde el hablante poético inscribe la pérdida, ya sea del amante o de un familiar querido, en la bifurcación de sentido que alcanza para quien la sobrevive.

*Nos acostumbramos a ellas por igual  
pero el tiempo se encarga de los muertos y la memoria trabaja  
limpiamente y en paz en lo que a ellos respecta  
mientras que esa tarea se duplica  
cuando no hay tumba de por medio  
y la memoria se confunde con el proyecto de un crimen. (Una nota 93)*

Es la ausencia de tumba la que bifurca y media el sentido de la pérdida, señalando con ella la dirección divergente del trabajo de memoria como proyecto homicida. El crimen es la ruptura del ciclo natural, y es esta decisiva presencia/ausencia de tumba material, de ataúd físico, la que determina la orientación siniestra de la memoria. La emergencia de un *ars memoria* que no dice relación con los recuerdos sino con la producción de lo que se recuerda (Huysen), marca este deslizamiento que ya no es naturaleza sino deseo, pulsión de muerte dirigida hacia el hueco de esa tumba que falta.

Una segunda evidencia del caso dice relación con el crimen en cuestión, y no ya sólo con su proyecto. Sabemos al respecto que hay un cadáver, y que éste pertenece a Pompier por un dato que nos entrega Lihn en sus *Conversaciones con Pedro Lastra*, donde relata lo ocurrido durante la performance de *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el*. Tras subir al escenario para leer sus poemas, casi enseguida Lihn se interrumpe, distraído, dice, por “mi presentación de otro poeta injustamente olvidado: Pompier, en quien yo me metamorfoseaba con algunos toques de maquillaje mientras hablaba de él ... Acto seguido, reaparecía 'el maestro desconocido', pero ahora en un carromato que construimos con un carpintero, mezcla de ataúd con ruedas, de púlpito y de silla eléctrica” (52).

Es Lihn, el maestro de ceremonia, quien invita al escenario a Pompier, el significante resumidero, para que lo releve en la lectura y salude al público con elocuencia suicida:

*Traigo la palabra en el día de los inocentes,  
a la manera de un fúnebre aguinaldo primaveral,  
con flores eléctricas de perfumes intermitentes. (LIHN s/p)*

Luego, es también Lihn quien dispone su cara como una superficie vacía donde pintarrapear y barrar al sujeto poético ante el espejo de sí mismo y del público. Enseguida, es Lihn, el poeta reconocido, quien cede el proscenio y se hace representar por el Autor Desconocido, dando inicio a un discurso-poema donde la repetición es signo de su deseo:

*Traigo mi palabra, este hueco blindado difícil de llenar,  
y lo demás es silencio. (LIHN s/p).*

Si hay un crimen, ha de ocurrir aquí, en este instante del acontecimiento, cuando el sujeto poético barra a ~~Lihn~~ y cede el lugar al Autor Desconocido para que éste deja de

serlo. No es un acto de generosidad poética sino de cálculo y traición discursiva; Pompier es invitado a salir de las páginas de un libro como de un disfraz, y cuando acepta lo hace para performar de *objeto pequeño a* en el escenario donde ejecuta el guión de su propia muerte en la silla eléctrica que ha sido dispuesta para él.

*Traigo, pues, la palabra, a falta de lo que fuere; y no me vengan con la chiva de que la palabra no es nada, porque nunca ha sido otra cosa. (LIHN s/p)*

Si hay crimen, éste es el de llevar a Pompier al goce escénico que sólo un ser de carne y hueso puede concebir. Y tolerar, agreguemos, ya que mediante este acto de reduplicación paradójica consigo mismo, Lihn se abandona a la suerte de su disfraz, que entonces deja de ser máscara y se regocija en el reconocimiento que el público le prodiga en tanto ser (i)real, hasta el momento de colmarse y morir, volverse un significante puro, fantasma de la falta. O peor: fantasma del fantasma que ya fue. Es decir, una imagen sobreviviente, bifurcada de su muerte. Allí está la silla eléctrica, y el ataúd que sirve de púlpito (pero no de tumba) para demostrarlo y llevarlo lejos.

Un ejemplo reciente de este mismo tránsito pulsional lo da el monólogo del policía Peluchonneau en el film *Neruda* (2016) de Pablo Larraín. “Yo era de papel, ahora soy de sangre”, dice el policía interpretado por Gael García en el instante extático de su final. En tanto ficción verbal de un sujeto de enunciación (Neruda mismo), Peluchonneau busca destituir su condición fantástica, hecha sólo de su nombre, y alcanzar el estatuto de lo real. Es un perseguidor que entrega al reconocimiento del Otro, su presa, toda la instancia de su ser: pero mientras más cerca está de atrapar a Neruda, más inmediata e inevitable es su aniquilación. Es, en suma, un significante dominado por la pulsión de muerte y el deseo de derogar la distancia con la *cosa*, y que expone su vida de papel para

lograrlo. Por supuesto, sólo una vez que está muerto y convertido en fantasma de su falta, Peluchonneau logra el reconocimiento y se satisface cuando Neruda pronuncia su nombre en una conferencia en París.

Al igual que Pompier en el Día de los Inocentes, y en tanto hecho de su nombre como él, Peluchonneau buscaba ser real en el vacío del lenguaje. La paradoja es que sólo ahora, en la muerte que le sobreviene, puede vivir tranquilo porque se ha vuelto indestructible en el significante puro, que es donde se guarda toda la relevancia simbólica del fantasma. Ha vencido sobre la angustia invertida que lo obsesionaba: ser, en verdad, el ~~sujeto barrado~~ del significante Neruda -poeta del pueblo, enamorado de las mujeres, sibarita gozoso de la vida, todos atributos de los que carece el sujeto, cualquiera sea éste- y que lo ha capturado, en circunstancias que era él, Peluchonneau, el policía, quien tenía la misión de atraparlo. Por su parte, Pompier responderá a esta crisis sin el patetismo de Peluchonneau, buscando una destitución en forma del autor que lo ha llevado hasta allí:

*Preocupado empíricamente de lo que se escapa a la experiencia  
inmediata,*

*pero enemigo mortal de la metafísica y de la teología dogmática,  
soy materialmente trascendente.*

*Creo que el otro mundo es éste, y que entre este mundo y el otro  
existe sólo una diferencia de grado.*

*Mi fantasma de carne y hueso se me aparece cuando me miro al espejo.*

*(LIHN s/p).*

Es un giro en ciento ochenta grados para mirar al sujeto poético desde el otro lado del espejo. O bien al autor conocido a través del espejo de su contrario. Allí, en ese lugar donde 'al ser hecho de lenguaje' se le aparece su 'fantasma de carne y hueso', Pompier es *menos* Lihn que en ningún otro extrañamiento, y la máscara finalmente se puede *mirar a*

*la cara*, por extraño que resulte. Por un lado, todo el proceso sufre de una *myse en abime*<sup>18</sup> al incorporar la enunciación y el enunciado en una acción refleja que duplica las figuras del discurso, y por otro lado ocurre un fenómeno de conversión de la palabra de Pompier hacia el *medium*, que, como escribe Alberdi en su análisis de la écfrasis, deja de ser prescriptiva y en tanto *medium* ya “no se identifica con la identidad de ningún soporte y ningún material” (33).

Es lo que se pondrá en evidencia en los objetos discursivos que seguirán al performance. Si la muerte del Autor Desconocido se confunde con la 'sobrevida' del significante puro que le espera a Pompier, ahora libre, es porque las funciones se invierten y queda el sujeto en la posición de fantasma de carne y hueso del significante. Esto viene a decir que es al autor a quien le esperan la repetición, la errancia y los automatismos del deseo que ocurren en la vida real. En ese momento crítico, al igual que Peluchonneau, también Pompier se vuelve interminable e indestructible cuando lanza al público, al pie de la silla eléctrica que hace de púlpito, su concluyente despedida:

*Por la puerta trasera de mi última morada  
 emprendo el vuelo inmóvil  
 en la dirección convenida por los sabios  
 (...)  
 un par de alas, por fin, la vagina y el falo  
 que darán a luz mutuamente un universo homogéneo, redondo  
 como un dado para anular el azar.  
 Adelantándome al último de sus gusanos, y ruego a Dios que siga  
 mi ejemplo  
 y no se olvide del acto final*

---

<sup>18</sup> La *myse en abime* es el procedimiento mediante el cual “la obra se vuelve sobre sí misma” (Quiroga 118), procurando un discurso sobre el modo de producir arte mientras se ejecuta, e incorporando un modelo especular de enunciación que 'pone en abismo' la situación de sus partes constitutivas.

*la Transfiguración. (LIHN s/p)*

### 3.3. (Auto)ejecución, transfiguración

Lihn define la máscara como el “dar a luz el deseo de lo que se quiere ser para sí mismo y para el otro” (*Textos* 410). Lo que surge sin embargo en *la Transfiguración* del performance no es cara ni máscara, sino un término distinto que inaugura un orden también divergente a todo lo anterior: es *la cosa*, emblemática por la mariposa de terror<sup>19</sup>, puro espanto nacida del deseo, y quizá no haya mejor definición simbólica para un significante puro que la *caligo prometheus*, indestructible porque espectral, ligera e interminable.

Lo que ha ocurrido al concluir el performance es una crisis de adecuación como las mencionadas anteriormente entre la naturaleza unívoca del lenguaje y la multiplicidad de lo real. Dicha asimetría es inherente a la operación verbal, según explica Barthes en la *Leçon*, ya que en la lengua “servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l’on appelle liberté non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur: c’est un huis clos” (15). Y ya que no es posible escapar de esta ecuación fatal más que al precio de lo ‘imposible’, es decir por singularidad mística y sacrificio despojado de todo lenguaje, o bien mediante el júbilo nietzscheano del superhombre que sacude todas sus servidumbres, al escritor auténtico no le quedará otra alternativa que “tricher la langue”, es decir engañarla, escribe

---

<sup>19</sup> *Caligo prometheus* es el nombre referido por Dittborn para esta mariposa cuya habilidad para mimetizarse llevó a la comparación con Pompiet. También ella se enmascara con una carátula de leche para “espantar a sus agresores virtuales ... devolviéndoles el terror que le producen a través de la máscara que se fabrica” (Lihn, *Circo* 582).

Barthes. “Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre [‘cebo’] magnifique, qui permet d’entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d’une révolution permanente du langage, je l’appelle pour ma part: littérature” (16).

Si la sentencia hace eco en la estrategia discursiva de Lihn, el precio de este engaño necesario y obligado será el colapso y (auto)ejecución de Pompier en tanto programa literario. Para Lihn, el paso de Pompier al estado de significante puro es el de la ruptura, del goce y la infatuación que acompaña al disfraz como deseo suicida (‘ser lo que no se es’: un hecho de sangre y no de verbo), y por eso *la Transfiguración* que espera al personaje a la salida del performance no es reversible ni vulnerable, y serán inútiles los esfuerzos por enterrarlo vivo tanto como por hacerlo revivir ya muerto. Ha ocurrido un corte, y ahora la imagen sobreviviente lo encarna en la medida que es más real que los ciclos de vida y muerte de los sujetos ordinarios enlazados por el lenguaje y sus esclavitudes, incluidas las de la literatura. Como Antígona en el análisis que Lacan hace de esta crisis simbólica que desnuda la ley y al mismo tiempo la sostiene, también Pompier podrá decir: yo soy la falta, a través de mí se ve el hueco, soy aquello que mantiene activo el goce y su distancia, por mí la ~~ley tachada~~ del *iustitium* convive con la anomia que la acompaña y equilibra, yo hago posible ese equilibrio, soy el que preserva el deseo que somos contra quien quiera colmarlo y acabar con la falta aplicando la ley, sin saber que semejante insensatez acabaría con el propio ejecutor. Soy lo que sostiene la ley porque sostengo la falta a través de mi errancia y el deseo de la ley. Ese es mi heroísmo.

Todas estas proposiciones, que corresponden a la tragedia clásica de Sófocles según el examen que hace Lacan en “El brillo de Antígona” (*Seminario 7*), resuenan sin

embargo con un eco paródico en la comedia comunitaria que protagoniza Pompier como actor de segunda o tercera fila. Si Antígona es trágica y heroica porque indexada al mundo familiar, y si Peluchonneau es moderno y patético porque crédulo de la biografía y del autor, Pompier es en cambio patafísico y anticlimático, ya que, como dice Zizek, “la identificación con los residuos introduce una forma de existencia cómico-burlesca, [y] el proceso paródico de la constante subversión de todas las identificaciones simbólicas firmes” (*El frágil* 60). Es la transición de 'lo *tragique* a lo *moque-comique*', y en el cual nuestro mundo ofrece un “horror tan profundo que ya no puede ser 'sublimado' en la dignidad trágica, y al que por esta razón sólo es posible acercarse por medio de una tenebrosa imitación/duplicación paródica de la parodia misma” (*ibid* 61).

Una perspectiva similar elabora Riva Quiroga, quien profundiza en la posibilidad trágico-paródica de la (auto)ejecución de Pompier, cuando a partir de los escritos de Barthes sobre la muerte del autor (*El susurro del lenguaje*, 1994) pasa revista a las diversas acepciones del término 'autor' en los diccionarios de la lengua. Además de la raíz latina *auctor-oris* y de las confusiones entre éste y el vocablo 'actor', Quiroga cita a la DRAE en su quinta acepción: “5. En lo criminal, persona que comete el delito, o fuerza o induce directamente a otros a ejecutarlo, o coopera a la ejecución por un acto sin el cual no se habría ejecutado” (ctd. en Quiroga 139).

A partir del análisis del *happening* como arte que es “producción y proceso”, y en tanto que Pompier “se hace diciendo” y sólo puede existir diciéndose en la escenificación del discurso, Quiroga concluye que “el discurso que dice (a) Pompier hace caer la noción de autor(idad), es *la muerte del autor* en el acto de enunciación de ese discurso” (147, énfasis del original). Es decir que, en una teatralidad sin drama ni diálogo, y donde “la

performatividad es la escritura” de lo que debe entenderse como contenido de lo que se dice, Pompier “es [entonces] su propio ejecutor: se hace, pero al dejar de hacerse diciéndose ejecuta su condena a muerte. El fin del discurso de Pompier es el fin de Pompier” (*ibid*).

Se alcanza aquí ese punto en que “sólo el lenguaje actúa, 'performa', y no 'yo'”, como dice Barthes (*Muerte* 3) para explicar el modo en que, desde Mallarmé hasta nuestros días, el escritor moderno se ha empeñado en “suprimir al autor en beneficio de la escritura” (*ibid*), es decir privilegiando al significante. Desde este punto de vista, el *happening LIHN&POMPIER en el día de los inocentes* en el marca a fuego el instante de la muerte del autor en Lihn, en la medida que performa su (auto)ejecución en un acto en el que “la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere” (*ibid*), y a pesar de que, como admite de inmediato Barthes, “el moderno, después de enterrar al Autor ... traza un campo de origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje” (*ibid*).

Prueba de esta incesante puesta en duda de todos los orígenes una vez ocurrido el acontecimiento es el ya referido autocatálogo *Derechos de Autor*, donde el montaje de citas y fotocopias retrocede en el tiempo a medida que el lector avanza en su recorrido, para terminar anclando en el reencuentro de Pompier. ¿Significa esto que, tras el correr de los años que van desde el *happening* de 1977 al autocatálogo de 1981, Lihn está buscando recuperar de algún modo su condición de 'autor' en ese campo quemado de la modernidad que es el sujeto autónomo, y cuyo predicado serían las obras y los libros que propone al mundo? No lo parece, a pesar de que el fragmento deba ser incluido en el misterio de lectura refleja que se propone aquí para deconstruir las piezas del *happening*.

Y no lo es porque la evocación de Pompier en las líneas finales de *Derechos de Autor* no busca proveer claves de identidad al autor, quien se dirigiría a sí mismo esta recuperación textual para sujetarse de su material simbólico y volver a ser reconocido en tanto tal, sino que son claves orientadas hacia el lector. No es el autor, dice Barthes, sino el lector quien está en el origen del discurso, y ésta es también la razón por la cual Lihn entrega sus señas en el formato paródico de un 'autor protagónico' al final del autocatálogo: no hay mejor máscara para la teatralidad de esa función periclitada. Si el lector de *Derechos de autor* recoge las piezas dispersas del compilador, es porque ése es el campo que ha quedado abierto tras la (auto)ejecución de *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el*. Y esto es así porque “el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura: la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero ese destino ya no puede seguir siendo personal” (Barthes, *Muerte* 5).

La muerte del autor en *LIHN&POMPIER* es, por otra parte, la puesta en escena de un ritual semipúblico entre amigos y conocidos, especie de misa negra en un espacio cerrado que tiene todas las características de una liturgia dramática, donde el sujeto poético se divide y padece el acoso de algo que está por fuera o debajo de él, *hantisse* obsesiva de un *objeto a* que exige asumir la iniciativa del discurso. Si la escena se abisma en la presentización de esta muerte por 'mano propia' del Autor (Desconocido), donde máscara y cara ya no sólo se confunden sino también se eliminan una a la otra, o intentan hacerlo, más relevante todavía es que, como señala Quiroga, “Pompier hace de su ejecución la búsqueda de un lugar donde dejar inscrita la huella de su borramiento” (148).

En efecto, búsqueda y huella son síntomas reconocibles de la imagen espectral. Pero lo que convierte a Pompier en una imagen sobreviviente no es que Lihn lo invite a

leer sus poemas en el escenario y su propia cara llene la máscara vacía del fantasma, sino ese intervalo que media entre dos hechos discursivos: el uno, verbal, le da una existencia de lenguaje en las novelas donde Pompier interviene, y el otro, performativo, se la quita al incorporarlo al escenario y hacer de ese acto enunciativo un camino a la silla eléctrica. Es en este espacio de mediaciones donde se produce la crisis de ruptura del fantasma en tanto *ser un imposible* de carne y hueso. Lo que se pone en juego en este tránsito histórico de la teatralización de la falta que encarna Pompier es la legitimidad y validez del discurso y su autoridad, en la medida que “la muerte del autor [desconocido] supone el vaciamiento del original, la conciencia de la intertextualidad y de la puesta en abismo” (Quiroga 137).

Rebobino en este punto. Establecida la identidad del cadáver, la autoría del crimen, y las circunstancias que rodearon el episodio del Día de los Inocentes, lo que nos recibe a la salida de esta lectura refleja es la falta de tumba para Pompier. Allí es donde la memoria prospera, distorsiona, falsea y construye su relato policial. Primero lo hará bajo la forma de un álbum familiar, reconstitutivo de la escena original, y enseguida adoptando distintas estrategias fúnebres que nunca llegan a depositar su carga al lugar apropiado. En efecto, si el álbum visualizado por Eugenio Dittborn *LIHN Y POMPIER* (1978, 600 ejemplares, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos) es el ataúd iconográfico-documental de una defunción -rasgo efrástico que queda subrayado por el cartón negro de las tapas anterior y posterior, ambas rígidas y apaisadas con letras de un dorado circense y lúgubre a la vez- Lihn confirmará y desmentirá sucesivamente este trascendido por medio de una serie de notas, artículos, recortes, aclaraciones e inserciones desplegadas de muy variada manera a lo largo de los años que siguen a la

publicación de *LIHN Y POMPIER*. Pero en el álbum ya no se trata del *happening* sino de su documentación. El gerundio del 'sucediendo lo que se está diciendo' muta hacia una forma donde imagen y texto se miran, se buscan, se contagian: en suma, se desean en una intermedialidad que agudiza la conciencia artística de las posibilidades combinatorias anotada como característica adicional del *happening*, y que adopta aquí un rasgo central debido precisamente a que *LIHN&POMPIER* ha dejado de ser un *acto* para volverse un *documento* (y en ocasiones Lihn lo llamará “book-action” buscando sin duda subrayar su condición activa y abismada internamente, a pesar de la inmovilidad del soporte).

El resultado coincide con la preceptiva intermedial, que destaca la presencia de dos o más medios de significación y representación en una misma unidad discursiva, creando “una zona de tránsito en que el dominio y los derechos originarios de lo visual y lo escritural son constantemente negociados, transferidos, violados, usurpados” (Arqueros 8). Si la écfrasis puede ser considerada un procedimiento intermedial de la palabra sobre una imagen ausente, y que en su proceso tiende a incluir todo lo que el cuadro comentado excluye, invirtiendo de esta forma las relaciones entre texto y comentario al punto de que “el comentario sustituye al texto y lo margina”, como bien dice Alberdi citando a Didi-Huberman (24), en la intermedialidad se juega por otra parte una crítica radical de la representación en tanto práctica de la modernidad. Para Alberdi esto señala un contraste que define dos modos distintos de aproximación, ya que “la problemática de la representación implica, en cuanto tal, la transparencia de la técnica y la tecnología ... La intermedialidad, en cambio, insiste en la visibilidad de la técnica sobre su opacidad y llama la atención sobre la mediación, la materia, la diferencia” (27). En la intermedialidad, la técnica no busca la imagen que quedó fuera del cuadro para

comentarlo hasta sustituirlo, sino que simplemente “deja de ser un medio para transmitir un mensaje o contar una historia, para transformarse [en cambio] en el develamiento de la vida en tanto imagen y sonido, duración, anacronismo y ritmo” (27-28)

Texto e imagen se tensionan y al mismo tiempo se hibridan, crean intersticios que conviven sin cruzarse, porque los límites designan posibilidades de cada forma para devenir otra cosa distinta de sí mismas (Beckman 85). Es el juego de la pasión intermedial que el álbum hace suyo. Entre la palabra manuscrita de Pompier y el imaginario gráfico de Lihn, su recorrido interno así lo certifica. Bastaría sin embargo la sola exterioridad del objeto aquí comentado para perturbar críticamente el concepto tradicional de representación. Con sus portadas negras abiertas boca arriba a la manera de alas, el álbum desestabiliza la lectura con una visualidad donde la base material de cartón es un objeto signifiante destinado a una mediación transformadora de la superficie donde las letras toman forma. Desplegadas una al lado de la otra, la tapa y la contratapa son otra cosa distinta de sí mismas: de hecho, forman una sola cubierta donde *LIHN Y POMPIER*, el álbum, es el féretro de *LIHN&POMPIER*, el *happening* (visualización 1):



Visualización 1

¿En qué se parecen, hasta ser casi iguales, el proyecto de memoria con la ejecución de un crimen, sino en esta documentación que se abre y cierra como la tapa de un ataúd? Un anillado une las dos caras del álbum con un efecto de espejo. Lo que se lee al comenzar el álbum *al compás de la rueda y en favor de la corriente*, se borra al cerrar la lectura *en el contrasentido de las manecillas del reloj*, como dicen los versos finales del poema “La pieza oscura” (*Porque escribí* 31). Lange evoca también esta imagen de “pompa fúnebre” en su texto “Nadie habla, nadie escribe. Apunte final sobre Lihn y Pompier”, lo que a su juicio da como resultado “una escritura montada a la manera de un ataúd cuyo reverso parece sugerir la inevitable contigüidad de sus partes” (92). El

recorrido interno, a su vez, revelaría lo que Lange llama “un cuadro de honor doméstico”, formado por los amigos y colaboradores de Lihn en la performance, y que en la visualización de Dittborn surgen como “un conjunto descriptivo de caracteres que, sin embargo, se niega a ser nombrado” (96).

Lange destaca el rechazo al estereotipo, la presencia de marcas culturales del período como el miedo y la represión, así como la información documental expuesta sólo a medias. Los convocados son artistas de vodevil con sombreros *canotier* y un parche en el ojo, a semejanza de los piratas, mientras Pompier enuncia su discurso desde un ataúd. Para Lange “la multiplicidad de relatos parece inabordable”, así como las pistas que ofrece, en la medida que el álbum sería “un itinerario de muchas biografías que adquieren anonimato mediante la mixtura de lenguajes que dan cuenta de la *desaparición de esa familia*: los personajes del cuadro de honor, aquellos que fueron sus protagonistas, o bien todos aquellos que *no están* aquel día de los inocentes” (96, énfasis del original). Es lo que explica también que, a medida que pasan las hojas, “el correlato circense va adquiriendo nomenclaturas trágicas” (96), desde la comicidad grotesca del principio a la siniestra cámara de asesinato en la imagen de la silla eléctrica con la palabra “FIN”. Y todo ello enmarcado en lo que Pompier califica como una ‘degollina’, en referencia al Día de los Inocentes, y que para Lange es alusión directa a la ley ~~tachada~~ que impera en Chile: “El año en que se realiza el *happening* [1977] es uno de los períodos más cruentos y silenciados durante la dictadura militar, precisamente el año en que la represión y la tortura son ‘oficializadas’ con la desaparición de la DINA y la creación de la CNI” (99).

He referido antes que Pompier se despide de su público convertido en fantasma de carne y hueso frente al espejo donde se refleja la imagen de Lihn: este instante de crisis

es visualizado por Dittborn como un enfrentamiento entre un héroe y un espectro, recortados ambos sobre un escenario con orquesta, y montados como fotografía e ilustración al mismo tiempo. Su ubicación al interior del álbum tampoco es casual: a medio camino entre el comienzo y el final, los puntos negros discontinuos abren el ojo de una cerradura por donde mirar lo que está sucediendo entre un escenario real, *al frente*, y otro simbólico, *al fondo* (visualización 2):



Visualización 2

¿De qué trata esta singular iconografía? La composición del collage teatraliza tanto la imagen fotográfica de la izquierda como el dibujo de ilustración a la derecha, igualando en el recorte los vectores inferior y superior del montaje: abajo, están la orquesta de músicos y el público que acompañan ambas escenas; arriba, un espadachín enfrentado a un espectro (“la palabra ‘fantasma’ ... viene del griego *phantazó* y significa aparición”, informa Valeria de los Ríos, 26) y recostado hacia la izquierda está Lihn

declamando a Pompier desde un púlpito. Como en los globos de las historietas gráficas donde se inscriben los pensamientos mudos de los personajes de cada cuadro, aquí el fantasma blanco del dibujo de arriba a la derecha es la construcción metonímica del autor ubicado abajo, a la izquierda de la composición: un cambio semántico se desliza entre la frontera de ambos escenarios, y este deslizamiento dirige su círculo factual, fotográfico, en diagonal hacia lo que puede describirse como la imagen romántica por definición: la del escritor y su fantasma, atravesado este último por una espada mucho menos real que la aparición que perturba al agresor.

Es lo que documenta la visualización de Dittborn, y al repasarla se entiende por qué Bartra ha comparado el trabajo de memoria que se inscribe de manera recurrente en el arte contemporáneo con lo que él llama “la fisura en el féretro del romanticismo” (60). Bartra alude con ello a “la necesidad de las culturas sin territorio de reconstruir una memoria o una tradición” a través de sus elaboraciones mnemónicas, y en la medida que fue el movimiento romántico el que reivindicó los poderes de la subjetividad y promovió la consolidación de “las identidades nacionales que emergían en Europa” (*ibid*). Estos mismos rasgos servirían hoy a las culturas híbridas para reafirmarse en medio del “agotamiento de las estructuras significantes” tradicionales, ya que, como dice Bartra al reinstalar la pregunta por la subjetividad, “hemos perdido la sensibilidad para reconocer la gran importancia del delirio del Yo romántico en la consolidación de la memoria moderna” (*ibid*). Es el 'giro subjetivo' que Sarlo apunta como caracterización de la época de las memorializaciones tras la erosión del reinado estructuralista que dominó las ciencias humanas en los años 60 y 70 en América Latina, y que hoy se constituye en

torno al 'giro pictórico' o visual que hegemoniza las metodologías de análisis<sup>20</sup>.

La digresión no es vana: si la inflexión romántica que supone el fantasma está íntimamente ligada a la palabra literaria y al registro manuscrito, según ha propuesto Kittler en su teoría de los discursos mediales (*Gramophone, Film, Typewriter* 1999), cuestión que el álbum de Dittborn parece refrendar al inscribir de puño y letra el discurso de Pompier, resulta altamente paradójal que el *happening* y su 'teatro de pintores' surja, desde el estructuralismo, como el medio más apropiado para ejecutar al autor y, al mismo tiempo, permita que escape con su última coartada en la figura de un duelo a muerte con el fantasma romántico. O al menos que ésta sea su visualización, comprometiendo la subjetividad y promoviendo el trabajo de memoria a través de la *fisura en el fèretro* apuntada por Bartra. Dicha tensión no es fortuita, sin embargo, sino que asumida por Lihn a través de la reivindicación del Yo en tanto carga subjetiva del enunciado lingüístico, como dirá a propósito del *dictum* de Rimbaud “*je est un autre*”, en un alcance clave desarrollado en torno a las jornadas de discusión en el Departamento de Estudios Humanísticos a mediados de los 70 y recogido en el texto ya citado sobre la genealogía de Pompier:

“Yo es otro' no es sólo la descripción de un fenómeno sino su puesta en práctica: Yo *es*. [apelando a Rimbaud] (P)rocurábamos acotar las operaciones que posibilitaban el avance de una palabra transgresora y travestista, que silenciaban al Super Yo del lenguaje, tomándole la palabra de la boca, trastocándolo de sujeto de la represión a objeto de placer.

Discurso del hijo bandido que se chinga al padre, poniendo en evidencia la

---

<sup>20</sup> Alberdi cita al respecto a Mitchell y su *Teoría de la imagen* (2009) para explicar este desplazamiento del pensamiento moderno, “reorientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo” (citado por Alberdi 18).

relación entre la palabra supuestamente organizada de la ley y el lenguaje del inconsciente” (*Circo* 560).

Sin sumergirnos en el detalle de los aspectos más problemáticos y singulares al que da origen este discurso, lo cierto es que Bartra ofrece una clave de lectura importante para leer los documentos del arte contemporáneo en tanto productor comprometido en un *ars memoria* volcado sobre su propio quehacer. Más aún cuando, como en el caso que nos ocupa, la visualización de Dittborn es un álbum paródico que simula un féretro para concebir el trabajo de (anti)memoria que despliega el discurso errante de Pompier. Esto viene a decir que *LIHN Y POMPIER* es esa fisura de la que habla Bartra: el álbum es a la vez féretro y grieta del autor y su fantasma. En tanto féretro, es una parodia (un álbum de cartón con motivos fúnebres). En tanto grieta, es la puerta de escape del fantasma, para quien nada es lo suficientemente real, ni siquiera el álbum donde se guardan los afectos familiares y entre cuyas páginas se ha hospedado como si fuera su casa. Por lo mismo, no resultará extraño que a continuación la imagen sobreviviente escape una y otra vez del féretro donde Pompier ha quedado atrapado a la manera de un duende o un genio de la botella: como si se tratara de un tufo, lo veremos errar y hacerse humo primero en *Derechos de Autor*, y luego en sucesivas notas de carácter epifánico -una de muerte y otra de resurrección- que Lihn le dedicará al año siguiente de publicado el autocatálogo.

Son datos incidentales que deben tenerse presente. En el primer caso, ya vimos cómo la búsqueda de un origen autoral entregaba a Pompier las claves de una escritura. Al hacerlo, Lihn lleva la concepción del autor a un proyecto de lectura, tanto de lo que ha escrito por sí mismo como de lo que otros han escrito sobre él. En el segundo caso, las notas de defunción y reaparición mencionados anteriormente, se trata de actos fallidos

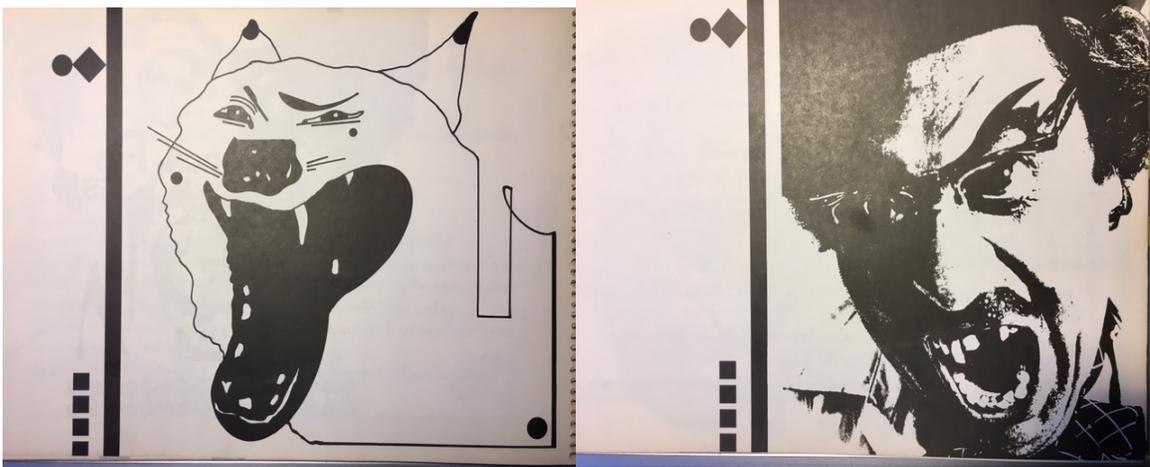
que prueban la dificultad de una conciliación entre haber sido un hecho de palabra y ser ahora un hecho de discurso. Respecto a la nota necrológica, la misma está redactada en forma de comunicado ni tan breve ni tan extenso, y lleva por título “La muerte de Gerardo de Pompier”, que Lihn envía a la “Revista del Domingo” del diario *El Mercurio* para su publicación en enero de 1983. Allí se anuncia, de forma por demás súbita, que el Autor Desconocido, 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. 2).

La nota nunca se publicó, y aun cuando hoy es posible leerla en el sitio web del Proyecto Patrimonio ([www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com)), lo cierto es que fue una despedida que nunca tuvo lugar ni siquiera en el limitado espacio público que puede suponer la “Revista del Domingo” de *El Mercurio* a comienzos de 1983. Su muerte fue un secreto, un gas, una ficción semejante a su nacimiento hecho de lenguaje y a su brevísima y compleja existencia de actor/autor de carne y hueso: “Pensé que expresaría el total de su sabiduría en sus últimas palabras pero creo haberme equivocado”, escribe Lihn en la nota de marras al pie del lecho del difunto. “Tampoco fueron suspiros los que exhaló al morir: algo sonó más bien dentro o fuera de él pero en el espacio de su karma, como si se hubiera cerrado de golpe una puerta secreta” (*ibid*).

En la reconstrucción de escena, podemos estar seguros que sólo Lihn escuchó cerrarse esa puerta por donde entran y salen los espectros, porque aparte del editor periodístico que se negó a publicar el texto, pocos fueron los que tuvieron noticia de la carta donde se describía, con el apropiado estilo torrencial que correspondía, los últimos momentos de Pompier: “En el curso de su agonía ... fue a la vez un cumplido caballero un puta madre un bufón un dictador un llorón un servidor de todos, sin que estas distintas

facetas de su personalidad polimorfa se pusieran de acuerdo para configurar una misma máscara” (párr. 16).

Así, subrepticamente, como un Nosferatu que antes del amanecer abre su ataúd y se introduce en el féretro para reposar unas horas tras la ardua jornada de trabajo nocturno, también Pompier delata su condición fantasmal del que ha entrado en una muerte que no es, que ya no podrá ser. Si en la performance *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el* esta muerte se presentiza ante un público expectante y familiar, que acude en el secreto del ritual a la (auto)ejecución del autor bajo la estricta excepcionalidad de una ley ~~tachada~~ -entorno perfecto para semejante ceremonia-, y si el álbum funerario *LIHN Y POMPIER* documenta y contiene dicha muerte en un ritual iconográfico de clara vocación intermedial, la noticia formal de su deceso pasará sin pena ni gloria, ignorada y, aún más: no divulgada a través de soporte ni medio alguno. En tanto Pompier sólo puede existir diciéndose, o no-existir borrándose en una enunciación abismada, es en este espacio cerrado y libre a la vez de las entre-muertes desde donde surgirá lo bello o lo espectral de su decir -Antígona o Hamlet en los modelos sobrevivientes lacanianos-. Convertido en imagen de un significante situado entre dos campos simbólicos claramente diferenciados de vida y muerte, de sujeción lingüística y de aniquilación escénica, la *transfiguración* por la que clama Pompier no es otra que la mariposa de terror *caligo prometheus* visualizada por Dittborn en las páginas finales del álbum. En efecto, la iconografía de Pompier ha mutado en este punto desde la gracia familiar al horror puro (visualización 3), doblándose en una violencia mimética destinada a disfrazar la extrema vulnerabilidad de la máscara que ha sido enterrada viva en su alteridad:



Visualización 3

“El respeto nos obliga a mantener la urna sellada hasta nuevo aviso, pero garantizamos que lo que ella contiene son los restos mortales de Pompier y no otra cosa, y que nadie ni nada ha sustraído el cadáver”, dice Lihn al final de su nota necrológica de 1983, como si advirtiera algún tipo de actividad paranormal entre las grietas del féretro. Y enseguida cierra la despedida con un desliz premonitorio: “Hundimos este ataúd en el seno de la tierra, no lo embarcamos en ningún avión con destino a Europa, para evitar comentarios o registros. El maestro no necesita hacerse el muerto para desplegar, más allá de la tumba, la concreta actividad metafísica de la que esperamos luces astrales” (párr. 20).

Si la nota necrológica es profética incluso en su espectralidad, por su parte la carta de resurrección obedece a la epifanía de lo que nunca ocurrió. En efecto, tan pronto se difunde entre los amigos el rumor del deceso de Pompier, éste decide salir al paso con una “Carta al Director” firmada por mano propia y enviada nuevamente a la “Revista del Domingo”, que esta vez sí publica la nota con pelos y señales bajo el título “¿No hay pintura chilena?”. Con un estilo flagrante dedicado a generar efectos de realidad que lo

atañen a él mismo, la carta empieza acusando: “No hay más realidad, en este país, que la “Revista del Domingo” (en punto al chivateo masivo sociocultural); es un hecho consumado, y omito por ende los comentarios” (Lihn, *Textos* 382). Luego el texto polemiza con el arquitecto Carlos Cruz, quien a partir de unos comentarios previos oficiaría “de enterrador del total de la pintura chilena”, cuestión que el autor de la nota rebate. Lo que destaca del gesto epistolar es sin embargo la autoreferencialidad de la que hace gala Pompier para reivindicar su nombre e inactualidad. Dicha intención está subrayada al cierre de la “Carta al Director”, donde bajo una defensa del artista Pablo Burchard (héroe pictórico de Lihn en sus tiempos de estudiante de arte), Pompier vuelve a blandir su intemperancia discursiva: “Nos ha cabido, en la historia del arte, el destino de imitar -no siempre en forma mediocre- y ésta es nuestra originalidad. Tan grande, en ciertos casos, que el modelo no está presente en su imitación” (*ibid* 384).

Tras esto, el cortinado teatral cae y Pompier desaparece tras bambalinas en cuanto objeto parlante. Es el año 1983 y el modelo verbal que lo hizo un ser de lenguaje ha sido abolido de la instancia de enunciación tras los sucesivos desprendimientos que han tenido lugar. Pompier no toleraría volver a la casa de la palabra desde donde salió convertido en fantasma de carne y hueso. Sería alienar su nueva condición en provecho de un gregarismo blando, sin la tensión interna de la falta ya revelada y quintaesenciada en un discurso sobreviviente. Lo refrenda un artículo escrito y firmado presumiblemente en 1987, y publicado en forma póstuma en 1990 en la revista “Convergencia socialista” bajo el título “Carta antigua pero actual al capitán general”. Incluido en la recopilación de Marín de *El circo en llamas* (1997), la nota apenas se sostiene en su forma de carta de petición, tan propia de la picaresca española, cuando escribe nada más comenzar:

“Excelencia: Se ha convertido en triste hábito nacional importunarlo a usted con cartas abiertas y comprendo muy bien que no haya leído ninguna de ellas, celoso de sus derechos a la privacidad en la correspondencia. No temo pues que me honre con la necesidad de agradecerle la atención prestada” (599).

El estilo es reconocible pero la respiración de Pompier ya está en otra parte, *notamment* no en la palabra escrita sino en el *medium* que lo trasunta. Se han agotado sus presentizaciones, y la infatuada mariposa de terror que nació de su (auto)ejecución ya no podría objetivarse sino como mediación: ya no cara ni máscara sino *medium*, herramienta que ha dejado de ser presencia para resolverse en signo de sí mismo, voz e imagen intransitivas, máquina de memoria sin recuerdos. Si algo pone en evidencia el largo recorrido de los discursos lacanianos y sus correspondencias en el discurso de Pompier, es esta desinstalación de las funciones y lugares que esperan al Autor Desconocido en una oscilación sin pausa, tendido hacia un Otro de sí mismo como imagen sobreviviente.

Eso será Pompier, o en eso devendrá al cerrarse el trayecto que va desde las páginas del “Suplemento del colofón” hasta llegar a las notas crepusculares en los magazines periodísticos, pasando por el *happening*, el álbum, la inscripción del crimen y su dificultosa comparecencia en el féretro del autor. Ya ejecutado, muerto, olvidado, escapado y vuelto a reaparecer, Pompier oficiará de maestro de ceremonias en lo que Zizek llama *lo real fantasmático*, el fantasma sublime de lo real, donde lo que no es ni puede llegar a serlo toma para sí el brillo de lo verdadero: “La lección de todo lo anterior es que en la oposición entre el fantasma y la realidad, lo Real está del lado del fantasma” (*El frágil* 90), que es -agrega Zizek, y ya quedó dicho pero vale la pena repetirlo- lo que nunca termina de *no escribirse* y, por eso mismo, persiste.

Un episodio confirma y cierra de manera ejemplar este modelo espectral del discurso que no cesa de no-escribirse y hace presencia de su borramiento. En julio de 2011, el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago inauguró la exposición *Chile años 70 y 80*, dedicada a exhibir lo más significativo de la producción de artes visuales durante el período de dictadura. Para la ocasión, la fotógrafa Inés Paulino remontó en la sala 15 del segundo nivel su muestra de 1984 *Autorretrato: envío postal*, conjunto de más de 160 fotografías en blanco y negro de 24 x 18 cm. cada una, intervenidas de las maneras más diversas por igual número de artistas, escritores, galeristas y representantes de la cultura convocados a participar del proyecto. Exhibida originalmente en la Galería Sur ese año '84, Paulino retrató a sus modelos y envió una copia a cada uno para que la intervinieran a su placer, con el compromiso de que la remitieran luego a la fotógrafa, quien dispuso las intervenciones junto a las copias no modificadas, doblando así cada retrato con el autorretrato barrado. Tras dos años de trabajo, el resultado fue un hito en el arte de la época, “un documento único que se traduce en un amplio registro de la coyuntura cultural a partir de este caleidoscopio” (*Catálogo* 127), según reza el texto del remontaje realizado 27 años después de la exhibición original.

Si la participación de Lihn en la muestra del año '84 se dio por descontada desde el momento en que el catálogo incluía un texto suyo titulado “El juego de Inés”, en el remontaje del MAC su inclusión es una borradura que se abisma en la imagen del fantasma: expuesta junto a las demás, su fotografía lo muestra con el gesto característico de la mano sosteniendo la cabeza y mirando en diagonal al lente de la cámara. Al lado, la copia intervenida es un espacio vacío, un *hueco*, como si a propósito hubiese decidido reenviar a Paulino su desaparición del álbum de la cultura de los años 80. Por cierto, la

ausencia de la fotografía 'barrada' de Lihn en el remontaje de *Autorretrato: envío postal* no obedecía a ningún plan: de acuerdo a Paulino y a la versión de amigos y conocidos, su intervención “se perdió en el complejo proceso de búsqueda de auspicios” (*ibid*), siendo al parecer los ejecutivos de una reconocida bebida gaseosa los responsables del extravío. Del retrato intervenido y expuesto en 1984 sólo quedaba la reconstrucción de la memoria en el observador afortunado, o suficientemente cargado de años para testimoniar de lo visto hace 27 años en la Galería Sur: en el autorretrato de entonces, la foto de Lihn se dividía y recortaba en piezas de regular tamaño a la manera de un puzle familiar. Ya no había cara ni máscara que anteponer, sino líneas, cortes y deslizamientos que transformaban el gesto reconocible de Lihn en un mapa quebrado, dispuesto al juego del observador que debía rejuntar y rearmar un rostro conjetural con las piezas allí distribuidas.

“Nadie puede ser el que es”, dice Lihn en “El juego de Inés” (*Textos* 406), donde cita a Roger Caillois para recordar las tres funciones del mimetismo: disfraz, camuflaje e intimidación. Faltó incluir, evidentemente, la función de borradura del original, de cualquier original. Como dice el catálogo de la exposición a modo de guía: “Si usted sale a la calle con una máscara flagrante, todos los enmascarados que fingen dar la cara se sentirán aludidos ... Si usted, usando su propia identidad de soporte, hace el revelado de su fantasma, pondrá a la vez en evidencia el carácter fantasmático de todas las imágenes en uso ... Si usted interviene su cara, se pondrán en evidencia en las otras los efectos de la intervención” (*ibid.* 408).

Casi treinta años más tarde, estos procedimientos de transgresión y desacomodo se abismaban ante el marco vacío de quien esto escribía. El hueco dejado por el

autorretrato de Lihn actualizaba las nociones de falta, errancia, objeto perdido y deseo pulsional que el remontaje de la exposición documentaba con sus efectos de ausencia. Mejor aún que en el puzle evocado por la memoria y las descripciones de los testigos de época, todas las tensiones del Discurso Pompier comparecían ante el modelo espectral de lo que persistía sin estar y se borraba sin cesar de no-escribirse en el hueco dejado por la fotografía intervenida y extraviada: el lenguaje vacío de la sociosis del período, la cara y la máscara, el sujeto barrado y secuestrado en aquello que lo representa *porque* se ha perdido tras el objeto de su errancia, la muerte del autor y la (auto)ejecución con su corte de goce fantasmático, enfermedades todas de la palabra que de pronto insurgían en la muestra del MAC, manifiestas y aún más reales que el retrato original, a partir de la borradura accidental perpetrada por un eventual ejecutivo de marketing familiarizado con las teorías de la deconstrucción.

Bien mirado, ocurre como en el chiste de los hermanos Marx que Žizek trae a colación en su texto “De lo *tragique* a lo *Moque-Comique*”, para advertir ese momento radical donde el sujeto deja de verse representado en un significante. La cara del sujeto queda desnuda, vacía, no es posible siquiera llamarla un rostro porque ha perdido su sombra y ya no se deja capturar por nada ni nadie, tanto que la noción misma de representación provoca una palidez espectral en esa cara que se entrega a los otros borrada de sus signos. Es un momento crítico, explica Žizek, en el cual la apariencia del ser sólo puede ser recubierta consigo mismo en un relleno fantasmático de la subjetividad, sin recurso a forjar ningún tipo de asociación: se es lo que se es del mismo modo que un caballo *es* un caballo, y “no *se parece* ni *se asemeja* a un caballo” (69). Lo que viene a decir que el sol cae frontal y vertical sobre el mediodía de los objetos y los

sujetos. “No es extraño que usted se parezca a Emmanuel Ravelli, porque usted *es* Emmanuel Ravelli”, le dice a Ravelli uno de los hermanos Marx, en una broma paranoica que Zizek denomina “un cortocircuito ilegítimo”. Sí, no tiene nada de raro que haya un hueco en el autorretrato de Lihn colgado en la exposición, porque ese hueco *es* el retrato de Enrique Lihn en la cultura de los años 80. Fuera de cuadro, el Discurso Pompier ha encontrado su forma final en el puzle deshabitado y ausente, pero que aún así persiste y se despliega al interior del marco sobreviviente.

## CAPÍTULO 4

### Discurso sobreviviente, *nachleben*

En el capítulo anterior hemos visto a Lihn ingresar a los años 80 montado en un carromato de lisiado para pronunciar un discurso funerario en los intermedios ridículos de la falta de medios. La imagen es grotesca; un grotesco que Travis vincula a las modalidades estudiadas y discutidas por Bajtin en su conocido estudio sobre la obra de Rabelais donde, dice Bajtin, “lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras” (42). A diferencia del elemento jovial y regenerativo, característico de la fiesta popular en la Edad Media, aquí sin embargo la fiesta se ha vuelto lúgubre y terrible, y la máscara ya no es risa ni encanto sino que “(S)uele disimular un vacío horroroso, la 'nada'” (42), elemento característico del gemido romántico, primero, y del *horror vacui* de los modernos, después. Se trata, como ha escrito Bajtin respecto a esta diferenciación, de “un grotesco de *cámara*, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento” (40, énfasis del original).

La descripción no puede ser más exacta respecto a la performance *LIHN&POMPIER*, aun cuando en ésta subsistan algunas marcas del grotesco original, como la degradación del cuerpo abierto e incompleto y la transgresión de las formas de representación. Se trata de rasgos familiares, si bien desligados de lo que Bajtin llama la cosmovisión del carnaval en la cultura popular del Renacimiento, entendida como “la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa” (14) y dirigida hacia la regeneración de los lazos sociales y de la propia existencia terrenal. Volveré sobre estas características, y retengo por ahora el hecho de que Lihn se maquille de Pompier delante

del público como muestra de la transformación que busca realizar. Para Travis, “(T)his served to emphasize the theme of the mask, keeping Lihn present, indeed, coexistent with Pompier, in the minds of the viewers ... This apparent ontological impossibility must have achieved its goal: to make a mockery out of such cultural presentations ... Pompier became a representative of the absurd discourse of power in Chile at the time” (215).

Pero el discurso del poder es también el de las alienaciones del lenguaje poético y artístico. Un segunda observación de Bajtin sobre el grotesco moderno, en polémica con el corte que Kayser realiza en su estudio *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (2004, 2010), nos da una clave agregada para desentrañar este milagro de las máscaras que es *LIHN&POMPIER*. En el grotesco moderno de Kayser, escribe Bajtin, “lo habitual y cercano se vuelve súbitamente hostil y exterior. Es el mundo *nuestro* que se convierte de improviso en el mundo de *otros*” (48, énfasis del original).

Es desde este extrañamiento, desde esta modernidad de un grotesco alienado, que Lihn invocaba a su máscara y la teatralizaba en una ceremonia que, al igual que muchas cosas en aquellos años, empezaba como comedia y terminaba como tragedia en la crisis del autor desconocido. La performance de *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes* en el arrancaba en efecto con la escenificación de un sujeto poético en plena posesión de su magisterio, quien sin embargo casi de inmediato cedía la palabra al discurso del disfraz que barraba su rostro con su cháchara vacía y altoparlante. “Yo entraba al teatro todavía en mi papel de Enrique Lihn” (*Conversaciones* 123), dirá Lihn, marcando las fases de transformación. Capturado por el fantasma, el autor desaparecía tras un discurso torrencial para dar paso a la (auto)ejecución de Pompier, cuyo vaciamiento y transfiguración adoptaba tonos trágicos ante una audiencia consciente de asistir a una

liturgia familiar entre el autor y su creatura. Empujado a la silla eléctrica, una risa negra y nada de festiva cerraba el acto inaugurando una imagen sobreviviente, fantasma del fantasma de Pompier, un *otro* que, siguiendo el principio de *duplicatio* convenido a los significantes discursivos, se resistía a desaparecer de este mundo del artificio retórico que era el suyo, haciendo caso omiso del féretro preparado de antemano por el autor.

Envuelto en los tufos que escapaban por las grietas de ese precario ataúd, el espectro sobreviviente de Pompier volvía entonces para hacer acto de memoria de un discurso sobre el olvido perfectamente coherente con sus proposiciones de poner fin a la responsabilidad del discurso. Y es que, ya está dicho, nada resultará lo suficientemente real para el fantasma de Lihn, ni siquiera la muerte, y en lo sucesivo Pompier será reivindicado en *Derechos de Autor* a modo de índice originario de ese discurso que se niega al enunciarse, comunicando enseguida la inverosímil posibilidad de una resurrección 'realista' a través de notas de prensa, diálogos, chistes y referencias de carácter muy diverso.

Este breve resumen recapitulatorio deja en suspenso sin embargo una tensión que asoma entre el fantasma hecho de lenguaje y su excedente en la imagen sobreviviente, categorías que parecen confundirse en las distintas etapas de desarrollo del discurso. Si, como dice Valeria de los Ríos en su libro ya citado, para Lihn el fantasma no es sólo un tópico de escritura, sino que plantea “entender la figura del fantasma como una metáfora, con el propósito de instituir el carácter fantasmal del lenguaje poético” (30), esto quiere decir entonces que su *imago* no surge de la crisis del significante al cual lo somete el performance, sino que anida en el lenguaje poético de Lihn a modo de una segunda naturaleza que cruza el conjunto de su producción, incluso antes de su enunciado en “La

pieza oscura”, tal como lo demuestra Risco en su estudio sobre la imagen-fantasma en los versos del primer Lihn. Su presencia es ontológica antes que cronológica. El fantasma en Lihn, se ha insinuado antes, *es la casa que falta*, o su índice (en la palabra poética, en los viajes, en el erotismo, en el recorrido de las ciudades y también en las formas que adopta el discurso sin importar sus temas). Por lo mismo, lo que pondría en acto el performance *LIHN&POMPIER* sería la separación del significante respecto de la súbita presencia 'en carne y hueso' del fantasma que, por una vez, busca revocar su distancia con la nada que es, y por ese mismo motivo precipita dicha ruptura. Es el deseo de ser real quien lleva a Pompier hasta allí, atraído por el régimen del autor, y es el goce que menciona Lacan en relación a la pulsión de muerte la que domina su escenificación, dando paso a la paradoja: mientras más presente haga su necesidad de lo real, y mientras más se agite por alcanzar ese estatuto, más próximo estará Pompier de su transfiguración hacia la nada del grotesco moderno. Para peor, la falta de tumba agudizará esta divergencia en la ocurrencia del fin. El procedimiento, como dirá Lihn, tiñe el trabajo de memoria “con el proyecto de un crimen”, pero de manera más radical impacta y abisma el discurso que se vuelve sobre sí mismo e implosiona, infatuado en su propia cháchara hasta sumergirse en ella a manera de tumba vicaria, alcanzando con ello su ascenso al mito, es decir a una existencia fuera del tiempo. Esto es, hacia el significante puro de la *caligo prometheus*.

Es este acontecimiento el que *desplaza* a Pompier y lo *obceca* a la vez: allí el fantasma se duplica y se separa de sí mismo para ser otro, imagen sobreviviente que vence sobre la muerte porque ha superado la intención de origen, como dirá Benjamin respecto de la verdad de esta imagen que entrelaza memoria, tiempo e imaginación en una singular suspensión del sentido. Si hay un triunfo en esa crisis del significante que es

Pompier, será justamente el de la muerte de la intención, o mejor: a través de ella, Pompier vence sobre la expectativa discursiva que forjaba sobre sí mismo para ser un don Nadie en tanto discurso del disfraz. Ahora no será nada, una Doña Nada, diríamos, significante puro, indestructible porque liberado a un flujo de transformaciones posibles que sostienen el deseo en el orden de lo simbólico y contienen tanto la ley como su falta.

Dicha condición marcará la relación del significante primero con el sujeto del enunciado a través de un discurso sobreviviente, y en donde, como se vio en el caso del autorretrato encargado por Paulino, el extravío de la obra es prueba involuntaria de la dificultad de este mismo sujeto discursivo para ser capturado por un sucedáneo que haga las veces de un verosímil. Tras la salida de POMPIER de la escena, en efecto, Lihn queda solo con su cara vacía porque sin significante, entregado al puzle de un rostro que se ha perdido en la (auto)ejecución de su máscara. ¿Hacia dónde partirá enseguida? Detrás del disfraz, sin duda, en busca de su propia tachadura. O fuera de él mismo: al lugar del otro, hacia al espectro de la falta que todo lo llena ahora como dominancia del discurso, allí donde anida la experiencia imaginaria del devenir y del “habitar en el ‘entre’”, ya que permite que “los discursos se articulen, desarticulen y vuelvan a articularse respetando el principio de incerteza que constituye nuestra condición humana” (212), como dice Morales Boscio en un alcance final donde evoca el llamado de Lihn a “(L)anzar los ídolos por la ventana cuando han dejado de ser tales” (*Circo* 417).

Es el gesto que convenía a Pompier, el *imposible* que se esperaba de él al salir de las páginas de *El arte de la palabra*: un acto, uno solo. Tirar la casa por la ventana de la falta sería el nombre secreto del performance *LIHN&POMPIER*. Por supuesto, al

momento de llevarlo a cabo la máscara todavía no lo sabe. Se trata sólo de una broma perversa para atrapar a los incautos en el Día de los Inocentes, y a Pompier el primero.

#### 4.1. Paréntesis

Si redujéramos lo sucedido al esquema de los matemas discursivos, se verá que la función reguladora que antes ocupaba 'Pompier el disfraz' ahora ha sido ocupado por 'pompier la falta', así en minúsculas, queriendo significar con ello que la errancia del deseo y la disfuncionalidad del goce, representados por el *objeto a*, son los que dominan el tetraedro (figura 1).

#### Discurso Pompier (estadio avanzado / discurso analista)

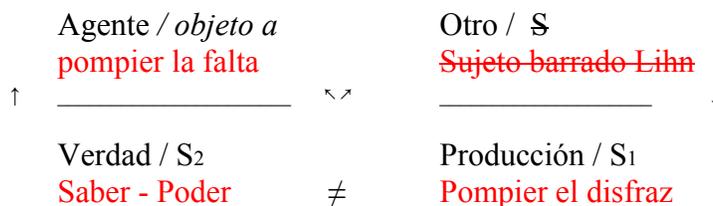


Figura 1

Aquí el discurso es un síntoma, no un predicado de las enfermedades de la palabra a las que se refiere reiteradamente Lihn en sus entrevistas. O incluso mejor: el discurso de 'pompier la falta' es goce del síntoma, goce puro como diría Zizek en referencia a la radicalidad que implica el *objeto a* en posición de Agente, señalando con ello “la 'parte de ninguna parte' de la situación” (*Irak* 194), ya que se trata de un tránsito hacia el no-lugar del discurso. Por lo mismo, si el Discurso Pompier es el discurso de los discursos, epónimo del catálogo que los registra y agrupa, como quedó planteado en el capítulo anterior, sus sobrevivencias operarán en cambio por estallidos y paréntesis, abriendo

bolsones de aire enrarecido que hay que inhalar rápido y de una vez, exactamente como ocurre con los videos caseros *Adiós a Tarzán* (1984) y *La (ex)cena última* (1985), con sus estéticas de imagen velada que caracterizaban por entonces la realización de las películas *snuff*. Todas las coacciones del *iustitium* conducen a la formación discursiva de esos bolsones de sentido inmanente. Algo nuevo, hecho de residuos y restos, ha nacido del teatro de los pintores; en los intermedios de la obra orgánica, mensurable por la crítica e inteligible por la tradición, una imagen sobreviviente, un paréntesis apenas legible en la saturación del discurso y sus comentarios, inaugura y recorta a través del performance la producción de sentido sobre ese no-lugar que es la imagen sobreviviente. Desde allí el discurso dilatará cuanto pueda el paréntesis que le ha sido otorgado por ese sujeto poético capturado ahora en la no-muerte del fantasma, espacio que él mismo ha inaugurado al arrojarlo fuera de casa -es decir, fuera del ser hecho de palabras- y (auto)ejecutarlo de manera imperfecta, haciendo de la falta el acontecimiento central de su despliegue discursivo.

De este nuevo momento retengo el aserto de Lacan según el cual “el deseo nunca vuelve a casa”, tal como lo plantea en su estudio sobre el *Antígona* de Sófocles (*Seminario 7*) y que Alejandro Valenzuela comenta en sus “Apuntes” al texto (7). Visto que la pulsión de muerte y su anhelo de zanjar la distancia con lo real es quien lleva el Discurso Pompier hacia su crisis, lo que resulta de esta errancia del deseo lejos de casa no será “un abandono de lo simbólico por lo real [la auto-aniquilación del discurso, la entrega al vacío de la *Cosa*] sino una 'ubicación', una 'toma de posición' con respecto a lo real”, un nuevo 'punto de mira' del sujeto para graduar sus relaciones con lo real, que es donde reside la ética para Lacan (Valenzuela 4). En efecto, desde el momento en que se

sabe que “lo real es lo imposible”, como anota Valenzuela en relación al deseo que apura una definición en el personaje de Antígona, o que “la verdad es una catástrofe”, como dirá Lihn en una entrevista de 1978 con Marcelo Coddou, lo que surge entonces es una nueva disposición del discurso. Para Lihn, esta 'toma de posición' se expresa como apertura a “la posibilidad de acceder a la verdad de una manera puramente imaginaria”, en la medida que “lo que puede llegar a ser verdad documental, documento de una determinada situación, en [otro] cierto momento *puede*, y quizá *debe*, realizarse puramente a través de los medios de lo imaginario” (*Entrevistas 76*, énfasis del original).

En su comentario a Lacan, Valenzuela agrega por otra parte una definición que sirve de molde al discurso sobreviviente y lo entrelaza con las facultades de este imaginario al que se promete Lihn: “‘Deseo puro’ quiere decir también ‘significante puro’ ... [Antígona] ve la vida bajo la forma de lo que está perdido. Literalmente, ella ‘actúa’, ‘performa’ la indestructibilidad del significante” (10).

Aclaremos sin embargo, para dilatar el paréntesis, que en la tragedia de Sófocles no es hacia ella misma sino hacia Polinice, el significante de la falta que ha quedado sin tumba por la ley abusiva de Creonte, sobre quien Antígona performa la indestructibilidad de ese significante. Lo mismo hará Lihn en los años de los 'wild projects' que siguen a la (auto)ejecución de Pompier. El paralelo establecido con el drama clásico no es exclusivo a nuestro caso de estudio, obviamente, pero tampoco es arbitrario, en cuanto ambas figuras, Polinice y Pompier, son significantes puros de la falta, es decir son “aquello que hace que la economía de los bienes no esté completa o que esté bajo amenaza”, y en la medida que Polinice, al igual que Pompier, encarna ese “significante excluido sin el cual la ley no podría constituirse” (Valenzuela 8). Esto viene a decir que las semejanzas se dan

en tanto ambas figuras son *objeto a* en el orden de los discursos. Lo anterior, nos dice el comentario, porque el interés de Antígona está centrado en el *núcleo simbólico* de su hermano Polinice. Tanto, agregamos nosotros, como lo está Lihn en la defensa de Pompier. “Lo que Antígona quiere *defender mediante el funeral* [énfasis nuestro] no es el *núcleo real* de Polinice, sino lo que persiste más allá de su muerte biológica, esto es, el 'significante' o el 'nombre' que trasciende su existencia” (Valenzuela 9). Pompier, antes sustantivo que adjetivo, advertirá Lihn, también tendrá sendos funerales *en defensa del significante de la falta*, según demostraré enseguida al examinar los videos performance *Adiós a Tarzán* y *La (ex)cena última*<sup>21</sup>.

Una última característica relevante vincula los dos casos, o más bien subraya la universalidad de la situación que enfrentan en tanto discurso: ambos, al sostener la falta del significante y reivindicar el núcleo simbólico más allá de la contingencia real, performan el heroísmo de la falta sobre el escenario de una ley excepcional. Para Antígona se trata de enfrentar la ley perversa de Creonte, excepcional porque busca borrar a Polinice del orden de la existencia, para con ello abolir la presencia de la falta y 'hacer el bien' de la ciudad. Para Lihn se trata de combatir en el registro de lo imaginario la soberanía del *iustitium* que busca 'naturalizar la verdad' (y con ella la realidad), privando al significante de su deseo y de la irresponsabilidad que proclama su discurso. Y ya que la ley siempre busca la privación del deseo del otro, es la defensa de la falta quien fundará aquella ética del deseo que importa sostener ante una ley tiránica. De eso se trata, en lo fundamental, el *ethos* y el heroísmo de la falta: estar ahí, poner el discurso al centro

---

<sup>21</sup> Adopto aquí el título *La (ex)cena última*, a pesar de figurar como *La cena última* en numerosas reseñas y artículos, luego de consultar al co-realizador del film, Carlos Flores Delpino, quien reveló que “a Enrique [Lihn] le gustaba hacer variaciones a partir del título del cuadro *La última cena*. Primero se transforma en *La Última escena*, luego en *La escena última* y finalmente en *La (ex)cena última*” (correspondencia con el investigador).

de la falta de objeto sin querer colmarlo ni tampoco contentarse con posibles sucedáneos, adoptando un 'punto de mira' desde el cual persistimos en la insatisfacción del deseo, ya que “en nombre de la falta del objeto Verdadero rechazamos todo el resto de los objetos y no nos satisfacemos con ninguno ... la ética del deseo es una ética de fidelidad al goce perdido” (Valenzuela 6).

El Objeto Verdadero, por cierto, es aquello que la ley niega: lo real, la verdad vacía de la palabra, el funeral debido. En ambos casos, la estrategia para enfrentar la situación será hacer de esa ley excepcional un objeto necesario para preservar y perseverar en la falta. Antígona dirá: 'yo puedo vencerte, pues no hay nada que tú puedas hacerme que yo al mismo tiempo no desee'. Es lo que hace posible que, al sostener el deseo, Antígona sostenga también el orden simbólico, según dice Valenzuela: “La paradoja de Antígona es que es una revolucionaria que sostiene la ley” (11). Lo mismo podrá decirse de Pompier, que en diálogo con el enviado especial de la revista *Clarté* pone en boca de su entrevistador el discurso sobreviviente de la falta. Dice Clairement Carré en un pasaje que merece ser citado íntegramente debido a su elocuencia:

“El escepticismo, es claro, hace de usted un practicante del Indiferentismo como ideología de la inacción. Su paradójico amor a la verdad lo ha hecho, en cambio, abandonar la literatura que debe resignarse a las verosimilitudes, a las verdades relativas ... Lo que usted busca es lo real, aunque eso no tenga sentido, pues se trataría con toda probabilidad, de una entelequia inhumana o suprahumana. Esto es: estamos constituidos para chocar con lo real como con el límite de lo inteligible ... ¿Le parece que interpreto, señor Pompier, correctamente su modo de pensar o, si así lo

prefiere, su filosofía del no saber? (*Arte* 178-79).

Este predicamento tendrá una manifestación aguda en el discurso que profiere el Mago durante *La (ex)cena última*, en un pasaje desopilante que reúne a tres personajes afines en una especie de garito clandestino: Pompier o su trasunto, con el característico sombrero de copa y los mostachos crecidos; un Cura escéptico y alcoholizado, interpretado por Felipe Alliende; y el Mago, interpretado por Lihn, vestido con chaquetín cruzado y sombrero *canotier* torcido como chupalla de campo. “Dios los cría y el Diablo los junta”, dice el Mago de entrada, tras saludar y tomar asiento. “Después de los 50 años todos nos sentimos el Doctor Fausto”, bromea. Y agrega: “¿Qué es lo quieren? ¿Quiénes somos los que estamos aquí? Un pastor extraviado [le habla al cura], un viejo lobo que parece querer morir en honor de santidad [se refiere a Pompier], ¡¡¡y yo!!! ¡La oveja negra! No podemos cambiar la ley ni transgredirla, ¡es necesario conocerla! ¡Y ajustar nuestra conducta a ella como a los patrones de las leyes naturales! Eso es lo único que podemos hacer. Que los demás nos sigan por ese camino, ¡si pueden! ¡Yo solamente puedo servirles de ejemplo de indiferencia!” (*La cena* 36:35")

Tras esto, los confabulados brindan por “el retorno de los verdaderos brujos” y la reunión se disuelve en la incoherencia del diálogo y una voluntaria torpeza histriónica. Pero la palabra y la imagen han sido dichas: somos la ley porque la obedecemos desde la falta. Y porque somos deseo puro que trabaja el exceso al interior del discurso, somos también tan indescifrables como indestructibles. Es lo que se ajusta a lo que Lihn entiende por aquella “posibilidad de acceder a la verdad de una manera puramente imaginaria”, que en este caso performa la obediencia del disfraz con elocuente brillo paródico, según se aprecia en esta imagen de los confabulados (fotograma 1).



Fotograma 1

Examino en detalle la noción de complot inscrita en este cuadro al abordar el análisis de *La (ex)cena última*. Retengo por ahora el *brillo* de esta detención en torno a una nada discursiva, y respecto de la cual Lacan elabora su concepción del arte en tanto 'imagen anamórfica'. En ella no hay belleza alguna, o más bien “sólo hay belleza en el momento en que una nada brilla a través del significante”, que es lo que define a la anamorfosis en el registro de lo imaginario, de acuerdo al comentario que ofrece Valenzuela sobre este aspecto del análisis lacaniano: “Una imagen anamórfica es algo parecido a una imagen fantasmal, a una suerte de espectro que emerge de pronto, sin que uno pueda identificar en relación a qué surge. Más bien, en ella se muestra claramente que la imagen no es más que una imagen, un efecto o ilusión que surge a partir de una serie de puntos o manchas -de significantes” (12).

¿Es éste el caso de las imágenes del discurso sobreviviente de Lihn? Lo veremos enseguida, sobre todo en una secuencia ejemplar de *Adiós a Tarzán* donde, al igual que lo que ocurre con la imagen anamórfica, aparecen parcialmente bloqueadas las relaciones con la realidad que dan paso a la identificación del observador. Y si esto sucede es porque la anamorfosis, según dice Valenzuela, es una metáfora que inscribe “una imagen del sujeto una vez que todas las ilusiones de presencia han caído. Nuestra imagen se sostiene sólo por el significante. Nada tiene que ver nuestro 'ser real' en ella” (13).

Los filmes caseros de Lihn son ejemplares en este sentido, en cuanto aborrecen de la verosimilitud. En *Adiós a Tarzán* la linealidad está desahuciada de antemano y la construcción de personajes obedece no al carácter o a la motivación de cada uno según una trama determinada, sino al recorte y la función distractiva que éstos adoptan de improviso al interior del tiempo simultáneo del *happening*, con una frontalidad semejante a la utilizada por las historietas de cómic. Todo está sobre representado y relevado a un primer plano anterior a la pantalla, como si los personajes desbordaran el lente: ya no son actores naturales convocados por Lihn sino discursos. Este rasgo ha sido destacado por Ayala en su análisis de los procedimientos dramáticos allí utilizados, y en donde “los personajes ya no se relacionan con el actor, es decir, con Enrique Lihn mismo: por esto, son una salida definitiva de la subjetividad hacia un sujeto como encarnación de crítica social, cultural, social y política con elementos humorísticos” (7).

Si para Ayala lo anterior es indicativo de un distanciamiento respecto a las subjetividades del duelo colectivo para favorecer en cambio el registro de la parodia y del humor, lo cierto es que en estos trabajos concurre una mixtura de elementos a la vez fúnebres y festivos, a tono con el grotesco moderno polemizado por Bajtin, donde al

fondo de la risa acecha la nada de un individuo “con la conciencia agudizada de su aislamiento”.

Llegados a este umbral, estamos tentados de decir que este brillo de la imagen anamórfica que se manifiesta en los filmes caseros es el sistema de señales que Lihn se otorga a sí mismo cuando vislumbra la inminencia de su propia mortalidad en el destino espectral de Pompier. Suspendido entre la vida del signo y la muerte del fantasma de carne y hueso, imagen sobreviviente de una borradura autoinfligida en el registro del ser y del lenguaje, Pompier es “un cadáver todavía animado”, de acuerdo a la definición que ofrece Lacan sobre Antígona cuando es condenada a entrar viva a la tumba por su desobediencia a la ley (*El brillo* 321). Y lo que se abre allí entonces como imagen no es otra cosa que el paréntesis de una enunciación que invierte el punto de mira porque muerta la intención; un no-lugar de habitación del deseo puro que se abre entre una nada y otra en la proliferación del resto de las imágenes, espacio de entre-muertes que purga de ilusiones la serie de lo imaginario a partir de una imagen que es *indiferente* a todas las demás.

Allí refulge la belleza. O mejor: *una* belleza. Y si en la Antígona de Lacan “el efecto de lo bello resulta de la relación del héroe con el límite” (342), en Lihn el límite estará dado por las formas que sujetan y es preciso tensar o romper para dar paso a una belleza *otra*: la del esperpento, la parodia, el grotesco tal y como se performa en la escena ejemplar de *Adiós a Tarzán* que mencioné más arriba y expongo aquí. En ella se ve a Lihn visitando el ataúd de Weissmüller-Tarzán confundido en una larga procesión de deudos, pero la imagen está invertida y es entonces el muerto quien mira a Lihn cuando se asoma al féretro. Es el punto de vista del significante, su espectral indestructibilidad, lo

que realza la toma y convierte el adiós luctuoso de Lihn en un saludo irónico de la imagen sobreviviente sobre el eventual sujeto del discurso filmico. En efecto, hay más que una diferencia de grado entre la escena del deudo que despide a Tarzán y otra en la cual Tarzán despide al deudo. Esto es todavía más relevante cuando se trata de un Rey de la Selva o de un Capitán General -una figura de autoridad en cualquier caso- y que a manera de ejercicio comparativo propongo aquí entre el adiós a Tarzán y el adiós al General Pinochet en la Escuela Militar Libertador Bernardo O'Higgins, durante el velatorio celebrado el 12 de diciembre de 2016 (fotogramas 2 y 3).

Como se ve, entre una y otra toma lo que destaca, además de los ángulos y enfoques para retratar una misma situación, es el sistema significante implicado en dichas opciones: si una imagen se hace indiferente a la cadena del tiempo, la otra en cambio busca construir esa cadena, y literalmente obliga a rendirse o rebelarse ante ella. Hace historia, diríamos. La primera corresponde al fotograma 12:59" del film *Adiós a Tarzán* donde Lihn es un deudo vestido con camisa guayabera que se despide de un difunto, sin que sepamos en verdad quién yace en el ataúd. Puede ser Tarzán, puede ser Weissmüller, pero también puede ser Pompier. Lo relevante es que Lihn está de pie y pretende observar un cuerpo yacente, en circunstancias que es el lente quien lo examina a él por un efecto de contrapicado en la posición de la cámara. La segunda corresponde los funerales del General Augusto Pinochet, y muestra a un deudo vestido con los colores de la bandera norteamericana e inclinado sobre el féretro en honor al muerto, efecto realizado por la vertical del lente en posición literalmente opuesta a la subjetiva de la escena anterior. En el primer caso no sabemos quién o qué se guarda en el ataúd. En el segundo podemos

estar seguros de que se trata de un militar investido de la mayor jerarquía, y figura emblemática del *iustitium*.



Fotogramas 2 y 3

Inserto esta doble lectura no a modo de provocación sino para destacar las oposiciones ejemplares entre una imagen que es mancha y oscuro brillo del significante, y otra que es legible y narrativamente transparente. O entre una que es puramente imaginaria y próxima al *camp*, y otra que es documental y orgullosamente *kitsch* (volveré sobre esta distinción al abordar el corto *Basuras*). Se podría decir también que una delata su ocurrencia en el no-lugar de la casa que falta y la otra sucede en el fortín de la ley excepcional, marcando así de manera aguda las oposiciones discursivas. Pero más relevante que todos los rasgos diferenciadores anteriores es la insurgencia de una mirada en *Adiós a Tarzán*. Incluso más: si en *LIHN&POMPIER* el poeta cedía la palabra a la máscara que tomaba su rostro, aquí parece suceder lo mismo en el instante en que Lihn se detiene ante el féretro para despedirse. Pero el cine es imagen, no performance, es decir

considera una mediación sustantiva por mucho que la toma referida de *Adiós a Tarzán* nazca del registro de un *happening*<sup>22</sup>. El cine es un espejo negro, hecho de tantos cortes de sombra como de aperturas de luz en los 24 cuadros que hacen un segundo de película, proyectando así una ilusión de completitud mediada por la técnica. A diferencia de lo que ocurría en el escenario del teatro de pintores, en el film Lihn no cede la palabra para un discurso escenificado de la cháchara, sino que es capturado por la mirada imaginaria del féretro que lo observa y lo fija como objeto de esa mirada durante la toma en cuestión. Lihn queda entonces suspendido durante los varios segundos que dura el cuadro, preso de una fijeza que lo inmoviliza y lo tacha consecutivamente durante varias veces 24 veces, hasta hacer de él *un espectro* de esa ausencia que lo observa desde el féretro en un acto de suprema burla a toda solemnidad, de exposición indebida con la muerte, desplazamiento que parece destinado a borrar toda referencialidad y origen, con el agregado incidental de una aureola luminosa nacida de la lámpara que cuelga sobre la cabeza de Lihn a la manera de una pintura gótica sobre los santos de la Iglesia. De pronto, el fantasma está de vuelta y resulta ser el propio Lihn, suspendido ahora del significante que lo captura en esa mirada vacía y que, gracias a una astucia técnica, cobra nueva vida. Se ha invertido el orden de la mirada, y ahora, en un paréntesis que se abre al pie del discurso filmico, una nada brilla entre un punto y otro por arte de ese imaginario.

#### 4.2. Suspensión

El alemán Abraham 'Aby' Warburg, historiador y crítico de arte a comienzos del siglo XX, examinó las características de la imagen y de la representación visual en

---

<sup>22</sup> Siguiendo a Lihn, he utilizado indistintamente los términos *happening* (sucediendo, apareciendo) y *performance* (cuadro vivo, presentización), a pesar de que el primero designe una improvisación festiva más libre a la articulación teatral del performance.

momentos en que el cine iniciaba su recorrido como arte de masas mediante la aplicación de técnicas industriales. El cine, se decía entonces y también ahora, es movimiento: acción representada en esos 24 cuadros por segundo. Warburg aseveró lo contrario: el cine es tiempo, dijo. Su esencia está en el tiempo: esto es, su condición de posibilidad está contenida en la fracción de un octavo de segundo, que es el tiempo de duración que perdura una imagen en el cerebro antes de que la retina capture un nuevo objeto que sustituya el anterior. Es esta fracción de tiempo lo que caracteriza el paso de una imagen a otra y lo que otorga a esa modificación una apariencia de movimiento en el cerebro: de esta forma, un pájaro y una jaula vistas separada y sucesivamente por la retina, se verán representados en la mente como un pájaro entrando a una jaula.

Pero como en rigor nunca existió tal movimiento sino sólo su ilusión, lo que queda de cada imagen en la serie que se continúa es lo que Warburg llamó en alemán *nachleben*, es decir la 'imagen sobreviviente' o superviviente: el *afterlife* de un octavo de segundo que en su devenir movimiento se vuelve fantasma de sí mismo en las fracciones de tiempo restantes. Este *nachleben* constituirá el principio fundamental sobre el cual Warburg levantará y desarrollará el atlas *Mnemosyne*, montaje donde el investigador representó su visión de un “pensamiento en imágenes”, asombrando a sus contemporáneos e inaugurando “una ciencia sin nombre”, según la exacta definición que entrega Didi-Huberman en el texto dedicada al estudio de su obra:

Véritable atlas des surdéterminations imaginaires et symboliques,  
*Mnemosyne* n’offre ... aucun discours de la méthode: seulement la folle exigence de penser chaque image en relations avec toutes les autres, et que cette même pensée fasse surgir d’autres images, d’autres relations et

d'autres problèmes occultés jusque-là mais pas moins importants, qui sait.

La 'science sans nom' de Warburg ... est une science des problèmes fondamentaux posés par les singularités fécondes, les exceptions, les intervalles, les symptômes et les impensés de l'histoire (506).

Trabajado desde 1924 hasta la muerte de Warburg en 1929, el atlas *Mnemosyne*, que toma su nombre griego de la madre de las nueve musas Mnemósine o Mnemosina, agrupa en su montaje un número limitado de fotografías sobre un fondo de paneles negros y sujetos por chinchas que permitían infinitos juegos de combinaciones. De esta forma, *Mnemosyne* se presenta como un programa de pensamiento y de trabajo al mismo tiempo, cuya forma específica es el *despliegue*, el *depli* que Warburg explica, citado por Didi-Hubermann (461), como “la fondation d'une nouvelle théorie de la fonction mémorative des images chez l'homme”, ya que dicho despliegue refiere de forma inevitable al elemento sobreviviente que hay en ellas al momento de combinarlas. Por extensión, el *nachleben* indica también un nuevo modo de aprehender la temporalidad, en la medida de que se trata de un ser del pasado que “n'en finit pas de survivre” (Didi Huberman 33). La misma definición del término apoya esta interpretación: si en francés se traduce como *l'après-vivre* y en inglés como *afterlife*, en castellano 'sobrevivencia' y 'sobrevivir' encontrarán en la DRAE una definición que no desagradaría a Warburg, y convendría bien a Lihn tras la (auto)ejecución de Pompier: “Vivir después de la muerte de otro, o después de un determinado suceso o plazo” (1253).

Es el 'otro', su adiós y la despedida que se le dispensa, quien faculta la aparición de la imagen sobreviviente, el *nachleben*. La radicalidad de su método, por otra parte, radica en la superación de los modelos teórico estetizantes e ideológico-cristianos

utilizados por sus predecesores en relación con la historia del arte, desarrollando a cambio un *modelo psíquico* para tratar con las imágenes, lo que para Didi-Huberman abre la posibilidad de operar ante ellas y el arte en general mediante una deconstrucción teórica.

Au modèle idéal des ‘renaissances’, des ‘bonnes’ et des ‘sereines beautés’ antiques, Warburg substituait un *modèle fantômal* de l’histoire, où les temps n’étaient plus calqués sur la transmission académique des savoirs, mais s’exprimaient par hantises, ‘survivances’, rémanences, revenances des formes. C’est-à-dire par non-savoirs, par impensés, par inconscients du temps (27-28).

Las sobrevivencias hallarán en esta concepción de la imagen una actualidad desde donde desplegar su sentido, un encuentro con la “puissance mythopoiétique de l’image” (*die mythenbildende Kraft im Bild*, ctd. en Didi-Huberman 49), sin necesariamente supeditar dicho sentido a una cadena significativa 'au-delà' de su propia aparición, ni menos replegarlo en una historia o un ideal estético formal. Se trata, al contrario, de abrir la imagen considerada en tanto punto de encuentro heterogéneo de múltiples instancias, y hacerlo a favor de una ciencia de la cultura (*Kulturwissenschaft*) en vez de conservarla en una historia del arte (*Kunstgeschichte*).

El *nachleben* no es así una imagen aislada sino que constituye el conjunto de procedimientos, desplazamientos, diferimientos, contagios y movimientos de bifurcación que Warburg estableció en el estudio de sus relaciones como fenómeno “antropológico total”. En esta perspectiva, “l’image n’était pas à dissocier de l’agir global des membres d’une société. Ni du savoir propre à une époque. Ni, bien sûr, du croire” (Didi-Huberman

49, énfasis del original). Dicha cuestión aparece reforzada por lo que este autor llama la urgencia de sus anacronías: “A un moment, son retour dans notre mémoire devient l’urgence même, l’urgence anachronique de ce que Nietzsche a nommé l’inactuel ou l’*intempestif*. Tel serait Warburg aujourd’hui: un urgent survivant ... Le fantôme de notre discipline: nous parlant à la fois de son (de notre) passé et de son (de notre) futur” (33).

Una perspectiva similar adopta Agamben en *Ninfas*, trabajo donde desarrolla una brevíssima pero significativa ‘historia de las imágenes’ a partir de la condición fantasmática de éstas en su relación histórica con las facultades de la memoria y la imaginación. En su recorrido, el proyecto *Mnemosyne* de Aby Warburg es un punto de llegada tanto de las proposiciones teológico-mágicas del pensamiento medieval (Dante, Bruno, Bocaccio) como de la imagen dialéctica concebida por los pensadores de la modernidad (Adorno, Benjamin, Jameson). Por lo mismo, para Agamben la historia de las imágenes debe concebirse como una historia del tiempo. O mejor: como una historia de las pasiones en la historia del tiempo.

¿Cómo es que una imagen se carga de *pathos* y tiempo? ¿Y cómo es que ambos se relacionan con las figuras de la búsqueda y la huella, por ejemplo, tal como las veremos aparecer de manera tan evidente en los materiales audiovisuales de Lihn? Agamben se retrotrae a los estudios realizados por el coreógrafo renacentista Domenico da Piacenza en el siglo XV para responder a estas preguntas. Piacenza, considerado el mayor coreógrafo de su época, dejó anotado los seis elementos que consideraba centrales a tener en cuenta en el estudio de la danza: medida, memoria, agilidad, modo, duración y ‘phantasmata’, siendo este último elemento el más relevante, en la medida que “whoever wants to learn this art, needs to dance through phantasmata”, el cual Piacenza describe

como “a kind of corporeal swiftness that is controlled by the understanding of the measure” (ctd. en Agamben 7). Dicha cualidad es retomada y definida por Agamben de modo más preciso: “a sudden arrest between two movements that virtually contracts within its internal tension the measure and the memory of the entire choreographic series” (8).

El dominio del movimiento de la danza llega así a través de una detención, una inmovilidad que es suspensión, acción de intervalo *entre* dos duraciones que hace la característica principal del *phantasm* (fantasma). Será precisamente esta situación del hallarse *entre* lo que definirá la intermedialidad del fantasma en sus apariciones futuras; un *in-between* nacido del movimiento que se interrumpe para enseguida reanudarse: una fracción de segundo donde el cuerpo deja de respirar y al mismo tiempo respira más intensamente que nunca al centro de su detención, epítome de la danza como música del cuerpo. Tal como explica Agamben, la doctrina de Piacenza se deriva de los escritos aristotélicos sobre memoria y rememoración (*De Memoria et Reminiscentia*, en la traducción latina del tratado), que tuvieron una influencia determinante en el pensamiento del medioevo y del Renacimiento. Vinculando estrechamente las relaciones entre tiempo, memoria e imaginación, dice Agamben, Aristóteles “affirmed that only the beings that perceive time can remember, and they do so with the same faculty with which they perceive time that is, with imagination. Indeed, memory is impossible without an image (i.e. *phantasm*), which is an affect, a *pathos* of sensation or of thought. In this sense, the mnemonic image is always charged with an energy capable of moving and disturbing the body” (8-9).

En su estudio de la memoria, Ricoeur releva por su parte la incidencia que tienen los dos términos griegos para referirla: *mnéme* y *anámnesis*, donde el primero designa la presencia de un recuerdo y el segundo la evocación de algo ausente. Esta búsqueda de una huella de la cosa ausente que es la reminiscencia, “nos permite enfocar la marca de la anterioridad -el *protéron*- la cosa pasada” (5). Y aquí también Ricoeur cita a Aristóteles para decir entonces que la memoria es tiempo, siendo la imagen resultante de lo evocado dos cosas a la vez: “Es ella misma y además la representación de otra cosa' -*állou phantasma*- ... (es decir) la imagen es la vez inscripción actual y signo de su otro” (*ibid*).

El paso definitivo en la conquista de este territorio de autonomía del fantasma vendrá de parte de Walter Benjamin, para quien la carga de una imagen no es ninguna esencia supra o infrahumana, ni tampoco un choque de contrarios tendido hacia la síntesis. Se trata, más bien, de una imagen referida históricamente e indexada al presente, por lo que su relevancia dice directa relación con el conocimiento histórico. Agamben refiere que fue a mediados de los años 30, mientras trabajaba su libro sobre Baudelaire, que Benjamin dio origen a la noción de “dialectical image” (*dialektisches Bild*), central en su teoría del conocimiento histórico, en la medida que las imágenes dialécticas “are defined by their historical index that refers them to the present” (25).

En la concepción benjaminiana de la imagen, lo que importa es su *indiferencia*. Así se explica también que la imagen que propone no cargue con esencias ni objetos, y que lo decisivo sea su captura en el momento de su detención, su suspensión de toda continuidad. Para Benjamin, “images is dialectics in standstill”, escribe Agamben, queriendo significar con ello que allí donde el sentido está suspendido, lo que surge es la imagen dialéctica. Lo mismo que para Piacenza en su noción de ‘dancing through

phantasmata', la imagen en Benjamin es una pausa altamente cargada de tensiones entre dos movimientos. "Where meaning is suspended, dialectical images appear. The dialectical image is ... an unresolved oscillation between estrangement and a new event of meaning" (Agamben 29).

A la luz de lo dicho, visitar la imagen de Lihn ante el féretro es ir al encuentro de esta suspensión que, a través de la mirada del fantasma, anuncia el extrañamiento del sujeto ante un acontecimiento inminente pero de sentido aún por descifrar. Convertido en súbito espectro de su otro, la imagen marca entonces la apertura hacia un uso especular de la representación visual, donde lo real se constituye como obra de lo imaginario: la mirada sobreviviente vuelve al mundo desde su féretro para hacer del hombre que lo visita un fantasma de carne y hueso, superposición que a su vez hace del discurso sobreviviente un encuentro con lo real del sujeto. Siendo así, la inversión de la mirada en este plano de *Adiós a Tarzán* se ofrece más como un imaginario discursivo que como nota al pie de una técnica cinematográfica, insertando su mancha sobreviviente al interior de la cultura de la muerte donde se expone. La ley del *iustitium* tiembla y se contrae ante su aparición, ya que "a través de la figura del fantasma ... Lihn trabaja con ideas como la duplicación y la desmaterialización que produce el cine, y celebra la duda que esta fantasmagoría provoca sobre la confianza en una reproducción realista o mimética de la realidad" (De los Ríos 58-59).

Cierro este paréntesis del fantasma sobreviviente diciendo que, en tanto signo ortográfico, el paréntesis contiene la paradoja de ser intransitivo y referencial a la vez, ya que alude a un enunciado que lo rebasa (para así completarlo o aclararlo), pero que al mismo tiempo es autónomo en su unidad sintagmática (siempre y cuando se enuncie

entre paréntesis, es decir a través de signos que abran y cierren su aparición en el discurso). A través del paréntesis, por medio de su condición de intermedio, los *wild projects* de Lihn se hacen inteligibles y útiles en una lectura referencial a su poesía, pero también en la perspectiva de la puesta en abismo de un discurso intransitivo que discurre en estado de suspensión, al mismo tiempo que presentiza su quehacer. El paréntesis, por otro lado, es correlativo a la performance de quien huye con el deseo a cuestas y, como dice Lihn, “se chinga al padre” y la palabra organizada de la ley -de la tradición, de la respetabilidad social y discursiva, del buen versificador, de los segmentos protegidos de la producción cultural, del *iustitium*, en suma, que naturaliza la tachadura del otro en beneficio de su propia excepción, dirigida precisamente a suprimir todo paréntesis que trae consigo la falta.

En efecto, se abre un paréntesis como se hace un performance, es decir no para 'construir una obra' sino para insertar un comentario sobre lo que ya ha sido predicado, para amplificar lo dicho, corregirlo, desviarlo o precisarlo. De forma más elocuente aún en este caso: para documentar el deseo y la errancia en la privación del objeto, es decir para poner en evidencia la irreferencialidad de la obra y su situación de extravío y falta. (De hecho, ¿no es acaso a través de los paréntesis que Lihn afirma los proyectos que emprende durante los años 80, insertando entre paréntesis la propia legibilidad de esas manchas que se esparcen y discurren por trayectos no transitados del todo en la obra? ¿No es la expresión pura de la falta y su Catálogo discursivo, a fin de cuentas, un largo paréntesis que se abre y se cierra según los objetos que se manifiestan en el análisis? Abrir el paréntesis, cerrar el paréntesis; este movimiento incesante es el del propio Lihn que avanza por fragmentos a través de una línea imaginaria que tiene por objeto un

discurso “pris dans la fatalité de son pouvoir”, como dice Barthes en *Leçon...*, y que por lo mismo no puede, al exponerse, sino hacer uso de la digresión, el excurso (42).

Se trata, para Lihn, de situar el discurso en esta irreferencialidad, y hacerlo de acuerdo a las condiciones de producción de dicha falta. Es desde estos presupuestos que Lihn desarrollará sus proyectos y ‘avanzará sin Tarzán’, tal y como ironiza uno de los carteles del *happening* al abrir y cerrar otro paréntesis.

## CAPÍTULO 5

### Discurso primitivo, cine no-cine

En una nota publicada en 1984 y reproducida en *Textos sobre Arte*, Lihn definió la convocatoria de la performance *Adiós a Tarzán* como “un proyecto 'contraartístico' que se programó como un video cualquiera subtítulo 'Tema libre’” (387). De acuerdo a Lihn, “el rudimentario guión comprendía, primero, la llegada de los invitados al lugar y luego su aparición en escena, disfrazado cada cual según el rol que hubiera querido jugar en una de las 18 películas de Johnny Weissmüller” (387). En la nota original, publicada por revista *Cauce*, se agregaba al pie del título un dato sustantivo a modo de explicación sobre *Adiós a Tarzán*: “Video realizado por el grupo Paseo Ahumada, bajo la dirección de Enrique Lihn y Pedro Pablo Celedón. Actor invitado (*postmortem*): 'Johnny Weismuller, el fantasma que recorre la selva’” (*Textos* 389).

El registro se realizó en un parque privado de la comuna de Talagante, a una media hora en automóvil desde Santiago, y en el patio trasero de una casa-boutique del barrio Bellavista, además de calles y puentes cercanos al río Mapocho. Grabada con una cámara de video NTSC y un grabador portátil facilitadas por la escuela ARCIS, donde Celedón era profesor de cine documental, el proyecto hace visible desde el comienzo su régimen de producción artesanal para realzarlo e incorporarlo a la trama de las imágenes. Dispuesto de esta forma, el pretexto fúnebre de Weissmüller conduce la fiesta performántica alrededor del personaje/actor, animada por una comunidad de artistas del

hambre, poetas afásicos, músicos ensordecidos y actores más o menos cesantes y sin público, pero dispuestos todos a sacar partido de la oportunidad: un mito del cine y de la cultura de masas acababa de caer, lo que permitía dar vida y expresión a un rito funerario colectivo. A ver qué salía.

La primera imagen de *Adiós a Tarzán*, precedida de un cartel negro que parodia los filmes comerciales al introducir la producción bajo la leyenda “Centímetro Golden Mayer & Poesía Secreta S.A.”, es un cortejo fúnebre encabezado por Enrique Lihn. La imagen muestra a Lihn con gorro militar mientras se desplaza por la vía pública. Lleva de la mano a una niña pequeña y a sus espaldas se distingue un féretro llevado por dos ayudantes (Jordi Lloret y Pablo Brodsky), quienes cargan con el cajón de sastre de esta imagen inaugural (fotograma 1).



Fotograma 1

¿Qué dice y de qué habla este cortejo? Lo primero que conviene decir es que se

trata de una imagen que sobrevive a quien se supone es llevado *rigor mortis* dentro del féretro. Así también ocurre cuando vemos pasar una carroza de automóviles con las luces encendidas o una procesión silenciosa detrás de un carro con coronas de flores. Allí va Fulano o Mengano, oímos decir de manera convencional. Es decir, se trata de una imagen sobreviviente respecto al ser de carne y hueso que, suponemos, reposa al interior del ataúd. La imagen del cortejo *sobrevive* al difunto entre una nada y otra, y captura su detención en el registro de la existencia. En principio no sabemos quién yace allí dentro (nunca lo sabremos, en rigor) pero el título general del video entrega una pista irrefutable: *Adiós a Tarzán* hace referencia a la muerte, el 21 de enero de 1984, del actor de origen rumano radicado en los Estados Unidos, Johnny Weissmüller, quien a partir de su debut en *Tarzan, the Ape Man* (1932) se había mantenido en el rol estelar a lo largo de casi una veintena de películas consecutivas y varias series para la televisión durante los años 50, identificando su carrera de actor con el personaje de la pantalla hasta confundirse por completo con su máscara.

Creado por Edgar Rice Burroughs en 1912 y popularizado por primera vez en la revista *All Story Magazine*, Tarzán cuenta la historia de Lord John Greystoke, un caballero culto y educado en las aulas de Oxford que se embarca con su mujer rumbo al África salvaje, donde el matrimonio es abandonado luego de un motín en el barco. Allí nace el heredero, John Clayton. Vale la pena recordar la historia. Antes de que el bebé cumpla un año, la madre, Alicia, fallece. El padre desespera, solo en la selva, y la cabina es asaltada por la tribu de monos mangani, liderada por Kerchak, luego de lo cual la mona Kala y su macho Tublat se apoderan del pequeño Greystoke y lo adoptan para que sustituya a una cría de la pareja de monos recién muerta. Kala protege a la criatura y la

nombra Tarzan, sin la tilde castellana, que significa 'piel blanca'. Acaba de nacer el mito del buen salvaje: un hijo de nobles abandonado en la selva y criado por los monos, inserto en la vida primitiva pero en todo diferente a sus compañeros de tribu. Por ahora cualquier semejanza con la realidad latinoamericana o tan solo periférica debe ser considerado un albur invertido, esto es: la posibilidad de que un salvaje sea llevado por azar a la noble Europa para ser educado entre caballeros y se falsifique a sí mismo en los salones, convertido en un meteco. La figura es crítica en Lihn, para quien el metequismo es la enfermedad infantil hispanoamericana por excelencia, con su “galicismo mental” a cuestas y por aquella ilusión provinciana “de integrarse en el mejor de los mundos compensatorios” (*Conversaciones* 117).

Tarzán, sin embargo, hará el camino inverso al del meteco: nacido hombre de origen europeo pero criado entre monos, se convierte en Rey de la Selva. Esta secuencia será utilizada por Lihn bajo el imperativo del máximo desorden para llevar al barranco la carroza paródica donde viaja su *Adiós a Tarzán*. Pero sigamos la trama de Rice: el mayor enemigo de los monos es un gorila, animal horrible y grandilocuente, de aspecto feroz. Para entonces el joven Greystoke, que ha crecido en la selva y sobrellevado con éxito sus años de formación, ha descubierto un buen día que su reflejo en el agua lo hace distinto a los que le rodean, y antes de sumergirse en Narciso replica el mito de Edipo: encuentra la cabina abandonada donde le fue dado nacer, sin saber que el esqueleto que yace allí tirado entre los troncos es el de su verdadero padre asesinado por los mismos monos que lo adoptaron. Tarzán contiene así el pasado enterrado de una civilización y, al mismo tiempo que lo investiga con intuitiva nostalgia, se convierte en líder: descubre un cuchillo y de inmediato lo utiliza para dominar al gorila que aterroriza a la tribu. Proclamado Rey,

pasará de las novelas de Rice a la industria del cine colgado de una liana que lo llevará de regreso a casa y a Europa, finalmente, donde conquistará al público de las ciudades que lo observa embelesado en las pantallas de París y Londres, convertido así en metáfora del nuevo arte de masas que nace con el siglo y entroniza de forma definitiva al personaje<sup>23</sup>.

Sin necesidad de extenderse en las múltiples contradicciones que plantea el relato, es posible afirmar que Tarzán es una historia de sobrevivencia de principio a fin. Según Valeria de los Ríos, quien compiló sus ensayos sobre el tema en *Fantasma artificiales. Cine y fotografía en la obra de Enrique Lihn*, Tarzán es “un estereotipo de lo salvaje”, aunque “políticamente incorrecto, machista, y finalmente antropocéntrico, ya que es capaz de dominar hasta a los animales más feroces” (85). Por lo mismo, Ríos destaca la lucidez de Lihn al conectar esta historia de colonialismo con la situación chilena: “El ‘inconsciente político’ de la historia apunta a este imperialismo de carácter represivo, donde el personaje Tarzán encarna a un sujeto a la vez metropolitano (por su origen) y ‘otro’ ... que vive literalmente en el lado salvaje, comunicándose en un idioma entrecortado, monosilábico, y sin ilativos” (*ibid*).

Pletórico de ambigüedades culturales y lecturas sobre intencionadas sobre el tema civilizatorio en las sucesivas producciones en serie, Tarzán ingresará sin embargo al canon iconográfico del siglo a partir de un agregado técnico que incorpora el efecto de lo real a su historia: se trata del largo e inquietante “aouauuuuuu” voceado por Weissmüller

---

<sup>23</sup> La primera adaptación al cine fue *Tarzan of the Apes* (1918), donde el propio Burroughs participa en los créditos del guión. Dirigida por Scott Sidney, Tarzán fue interpretado por Elmo Lincoln, y luego de una serie de escenas de bestias y animales salvajes, una figura humana se superpone a las demás, seguida de un cuadro de texto que reza: “IN ENGLAND A.D. Lord Greystoke was summoned by the government to suppress Arab slave trading in British Africa”

(<https://www.youtube.com/watch?v=10txB93GS5E>).

durante su debut en el papel, en *Tarzan, the Ape Man* (1932)<sup>24</sup>, en lo que se considera el primer grito proferido por el cine sonoro, su canto del gallo. No es un aullido cualquiera: montado e insertado en los capítulos cada vez que la acción lo requería, la bocina humana se transformó en registro de marca para el Tarzán de Weissmüller y la secuela filmica-familiar que le seguirá (fotogramas 2 y 3).



Fotogramas 2 y 3

Obra del especialista en sonido Douglas Shearer, quien se basó en las notas agudas y cambios bruscos de los cantos tiroleses para crear la sonoridad característica del ‘llamado de la selva’, el grito de Tarzán es también el cruce de lo imaginario con lo real, si seguimos a Friedrich Kittler cuando hace de la voz y su registro fonográfico el *medium*

---

<sup>24</sup> La película fue producida por la Metro-Goldwyn-Mayer y dirigida por W.S. Van Dyke. La co-protagonista es Maureen O'Sullivan en el papel de Jane, y Weissmüller se mantendrá en el rol durante doce películas de Tarzán y varias series para la televisión durante los años 50. De allí que se le identifique popularmente con el personaje, a pesar de no haber sido el único en interpretarlo. La primera aparición de Weissmüller coincide también con el de la Mona Chita, que desde este film será su doble-chimpancé y no figura en el relato original de Rice Burroughs. El centro de la trama gira aquí hacia el deseo: “Tarzan, the Ape Man, knows only the law of the jungle”, dice el cartel con que se inicia el trailer oficial del film. “To seize what he adores!”, exclama enseguida, prometiendo “another giant romance of primitive life and unfettered love”.

a través del cual lo real adquiere su estatuto<sup>25</sup>. En este universo de los *medium*, donde el registro vocal antecede y anuncia vía aparato fonográfico otras mediaciones de signo lingüístico o iconográfico -desarrollo que desembocará muy pronto en la máquina de Turing y en los bits de las computadoras- los grandes perjudicados para Kittler son los fantasmas de la palabra literaria y, en particular, los símbolos de la subjetividad romántica. Cuestión que, por supuesto, nos devuelve al féretro de Bartra y a las grietas del romanticismo por donde escapa la memoria de la imagen sobreviviente.

En la visión de Kittler, en efecto, ya no es un sujeto-autor ni su trazo manuscrito los que hacen de filtro en la selección y expresión de los datos mnemónicos que fluyen en el continuo del tiempo, sino una máquina dedicada a separar con eficiencia lo útil de aquello que no lo es. “Machines take over functions of the central nervous system, and no longer, as in times past, merely those of muscles ... For mechanizing writing to be optimized, one can no longer dream of writing as the expression of individuals or the trace of bodies. ... So-called Man is split up into physiology and information technology” (16).

La observación reinscribe la imagen inicial de *Adiós a Tarzán* en una caminata de orden distinto al cortejo tradicional. El difunto, ya se sabe, es Weissmüller/Tarzán. Pero

---

<sup>25</sup> En *Gramophone, Film, Typewriter* (1999), Kittler distingue entre lo simbólico, lo imaginario, y lo real según el *medium* del que se sirve el mensaje. De acuerdo a esto, el universo simbólico pertenecería al orden de la palabra y de los signos lingüísticos, el imaginario al estadio del espejo y de las ilusiones ópticas adquiridas en la infancia, y lo real al ámbito de la voz que se expresa en la oralidad directa y se registra en el fonógrafo. Los tres *medium* operarían de acuerdo a un principio común: guardar y organizar el flujo del tiempo, coincidiendo con la intuición central de Aby Warburg y las indagaciones sobre la imagen-fantasma. Si bien la actividad de estos medios considerados autónomamente y entre ellos es dinámica, a partir de la distinción que hace Kittler es posible entender, por esquemático que resulte, el comportamiento diferenciado de cada uno. Si por un lado “the symbolic has the status of block letters”, a su vez “the imaginary has the status of cinema”, explica Kittler, para quien “only the phonograph can record all the noise produced by the larynx prior to any semiotic order and linguistic meaning ... Thus the real has the status of phonography” (15).

¿qué entierro es éste que busca su tumba y es llevado en andas por la vía pública? Con fondo de música sacra, y encabezados por Lihn, hombres, mujeres y niños avanzan en dirección a ninguna parte, un no-lugar que resulta ser un parque medio selvático con una piscina de aguas oscuras y una acalorada muchedumbre que danza, habla, grita y hace morisquetas en caótica sucesión. “Avanzar sin Tarzán” se lee en uno de los muchos carteles pintados y sostenidos por los asistentes (fotograma 4), en este caso en alusión paródica a la consigna de los años 70 que durante la presidencia de Allende clamaba por agudizar el proceso de reformas de la vía chilena al socialismo. “El que no salta es Tarzán”, cantan otros en jubilosa anacronía, dando cuenta de la fidelidad de este teatro de los pintores a las características anotadas por Sontag respecto del *happening*: impersonalidad, énfasis en el espectáculo, y “confesado propósito de asaltar al público” (320).



Fotograma 4

Un último elemento agregado, la intermedialidad de su puesta en acto, adquiere

también un relumbre distinto al considerar las observaciones de Kittler para evaluar el uso diferenciado de los distintos *medium* a lo largo del film: palabras manuscritas en letras capitulares y signos lingüísticos pintados sobre lienzos primitivos realzando el modo simbólico; voces agudas registradas en la banda sonora a imitación de la bocina humana de Weissmüller inscribiendo lo real; imágenes festivas y esquivas de una tribu unida en el tributo a un fantasma que espectraliza imaginariamente a los deudos sin por ello dejar de morir. El universo simbólico de la palabra, el real de la voz humana, y el imaginario del espejo visual, se dan una cita a ciegas y sin nombrarse en *Adiós a Tarzán*. Lejos de la teoría, el film reduce sin embargo el uso técnico de estos *medium* al estado primitivo de su objeto, haciendo del cuerpo humano su soporte principal: la semi-desnudez de la tribu comunitaria y su festín marcan cada cuadro con una impronta 'salvaje' que mancha la imagen con una pátina de fin de mundo. Travis observa que no estamos lejos aquí de la fiesta y del carnaval renacentista en su dimensión de crisis y ruptura con el orden temporal, ya que desde su título el film está implicando “a wishful good-bye to this symbolic figure of power. It demonstrates the Bakhtinean elements of the masks, the feast, the parody of ritual, and laughter, to present a mockery of military rule in Chile and expose the empty rhetoric of specialized and privileged discourse” (219).

Pero, de nuevo, se trata aquí de un film, de una mediación sobre la espontaneidad del *happening* y su teatro de pintores, lo que descarta un rasgo central del carnaval anotado por Bajtin: la ausencia de *setting*, ya que “una escena destruiría el carnaval”, en la medida que éste “no tiene ninguna frontera espacial” (13). No es el caso de *Adiós a Tarzán*, aun cuando su discurso lo sea, en el sentido de ignorar y borrar toda distinción

entre vida y representación, disfraz y desnudez, verbo y eructo. La mención a la retórica vacía del poder admite también otra lectura, sin contradecir la de Travis ni forzar la interpretación, ya que el título del *happening* bien podría haber sido “Adiós a Pompier”, si es que en verdad no lo es en sus imágenes. En efecto, hacia acá, retrocediendo en el tiempo, la procesión 'avanza sin Tarzán' pero con Pompier en la caminata pública que lleva consigo el féretro del romanticismo y su fantasma. Y es desde ese no-lugar que reúne al colectivo de donde saldrá el cortejo en dirección al río una vez finalizadas las bacanales con sus ritos de despedida, discursos y proclamas de homenaje. Dice Ríos: “Para los participantes en la performance ... la figura del hombre-mono es ambivalente: liberadora y represiva al mismo tiempo. Representa tanto a los opresores como a los oprimidos. En el film se celebra a Tarzán por liberar a los hombres de los gorilas y, al mismo tiempo, quienes lo celebran parecen estar sumidos en un contexto autoritario e incluso militarizado” (87).

Vale la pena indicar al respecto, aunque sea brevemente, la relación oculta entre el *happening* y el *iustitium*, vínculo que a pesar de no ser evidente alimenta el proyecto del performance. Hay en el luto, dice Agamben, una fuerza de excepción, por así decirlo - y que no es otra que la interrupción de la vida como hábito- que altera el universo familiar y trastorna las relaciones en su interior. En el texto ya citado de *Estado de Excepción*, dedicado al estudio de la 'nuda vida' bajo el signo de la exclusión, Agamben se remonta a la antigüedad latina para destacar la singular inversión carnavalesca que desarrolló el funeral público ligado al estado de excepción al interior del cual se llevaban a cabo las fiestas funerarias en la Roma imperial. Fue una especificidad perdurable. El estado de excepción, entendido como la suspensión del derecho por una decisión

soberana del representante del poder, había evolucionado entonces desde su concepción jurídica a otra de tipo técnica, donde el término *iustitium* quedaba traducido como “luto público por la muerte del soberano o de uno de sus parientes próximos” (97), de acuerdo al recorrido semántico que Agamben traza desde fines del siglo IV hasta la era moderna. La forma del *iustitium* quedaba planteado de este modo como una tensión jurídica donde, por una parte, “la necesidad hace la ley” y, por la otra, dicha ley es contestada en términos de legitimidad cada vez que los actos funerarios permiten la carnavalización de la vida pública. Es precisamente ese estado de ley tachada y discutida, pero ejercida sin embargo desde su propia suspensión y contradicción internas, la que permite el vínculo con la anomia social, alterando el universo familiar y trastocando las relaciones en su interior. Agamben refiere que fue Augusto Fraschetti, en su monografía sobre el emperador Augusto, quien tuvo el mérito de haber subrayado el significado político del luto público, “al mostrar que el lazo entre los dos aspectos del *iustitium* no está en el pretendido carácter luctuoso de la situación extrema o anomia, sino en el tumulto al que puede dar lugar el funeral del soberano. Fraschetti atribuye su origen a los violentos desórdenes que habían acompañado los funerales de César, significativamente denominados ‘funerales sediciosos’” (101).

Que el término *iustitium* evolucionara desde el derecho al luto público, encontrando en el camino temas asociados a la carnavalización del lenguaje y la celebración popular, dice mucho sobre la convocatoria de *Adiós a Tarzán*, aunque lo haga en voz baja. Ya sea por intuición o sospecha, el llamado de Lihn a festinar la muerte de Johnny Weissmüller tiene desde esta perspectiva una inscripción política en el *iustitium* y es, a todas luces, un 'funeral sedicioso' por donde se lo mire. Sin confesarlo de plano,

Lihn lo da a entender así en su texto de convocatoria, donde explica que el entierro festivo de Weissmüller-Tarzán “podía ser un punto de unión de todos los chilenos”, evocando paródicamente el slogan oficial con que la televisión y las comunicaciones del gobierno llamaban a pacificar los espíritus ese año '84, tras el estallido de las primeras protestas masivas contra el régimen en mayo de 1983. “El gobierno militar -escribió Lihn entonces- cuya maquillada imagen 'cultural' es de una gravedad irrisoria, carece por completo de la seriedad que puede tener el humor” (*Textos* 389).

Para Ríos, el carácter lúdico de la convocatoria “tuvo un efecto liberador y festivo, al ser una extraña mezcla entre profesionalismo y absurdo” (89), y en la medida que la figura de Tarzán opera como “una parodia liberadora de la tenebrosa seriedad de la dictadura y un exitoso intento por realizar una actividad realmente colectiva en un contexto en que lo colectivo era sospechoso y sinónimo de una actividad necesariamente subversiva” (90).

Es importante señalar que el registro opera aquí como una mediación que no busca ser cine ni literatura ni *body art* propiamente, sino que integra técnicas audiovisuales 'duras' de cámara al hombro con formas poéticas y pictóricas que Lihn ya había utilizado de forma episódica desde su colaboración con Parra y Jodorowski en los *Quebrantahuesos* de los años 50. Su colaborador en la cámara, Pedro Pablo Celedón, recuerda que Lihn era, por sobre todo los afanes y deseos, un hombre pragmático en la realización de sus proyectos artísticos: “Su visión e ideas mutaban de acuerdo a los recursos y las circunstancias que se le presentaban. Entusiasmaba a sus amigos, y dejaba espacios incompletos para que los que participaran del proyecto y formaban parte de su tribu creativa, completaran la obra con total libertad” (entrevista de investigación).

Es lo que Filiberto Menna, citado por Riva Quiroga, llama “el arte del comportamiento”, en referencia a aquellas operaciones estéticas que se despliegan como eventos vitales donde el artista expone “un discurso sobre el arte en el mismo momento en que, de una manera concreta, hace arte” (118). De acuerdo a esto, en la performance “el artista [ya] no representa a nadie distinto de sí mismo, sino que se presenta como el soporte significativo de la obra” (119).

Este desplazamiento marcaría también un aspecto nuevo y nada de cosmético en la factura de *Adiós a Tarzán*, que a partir de estas premisas transforman el elemento fúnebre en una proposición abierta al deseo colectivo, el juego y la burla festiva con la comunidad del arte, de amistad colaborativa con los pares que se incorporan ya no como testigos selectos, sino en tanto que cómplices con sus propios argumentos y bromas, modificando sustancialmente el resabio trágico que pesaba sobre *LIHN&POMPIER*. Esto es aún más relevante al considerar que la comedia de un féretro que busca su tumba será el tema reiterativo tanto en este film como en *La (ex)cena última*, y con *Basuras* (1985) haciendo de despedida bufa para una bacanal de la pobreza y del arte.

### **5.1. Canal Liana**

Que las condiciones estaban dadas para que en enero de 1984 *Adiós a Tarzán* fuera un sedicioso remedio a la disciplina del *iustitium* queda claro en la convocatoria. Al mismo tiempo, el *happening* funciona indirectamente como el reconocimiento tribal que a Lihn se le negaba de forma tenaz en los medios literarios oficiales, dominados por una severidad refractaria a toda burla discursiva. En un segundo texto periodístico publicado ese mismo año, Lihn explica los motivos y objetivos del proyecto *Adiós a Tarzán* como

'fruto de la Movida', es decir un “arte de explotar la amistad en beneficio de un trabajo común que requiere del oficio y de la identidad de todos, sin remuneración económica para nadie” (*Textos* 390).

El resultado fílmico, hoy remasterizado por el Centro Paul Getty y con créditos de Lihn y Celedón, es una parodia funeraria destinada a lo que Ríos llama “una reapropiación del espacio público”, donde los convocados “reafirman el derecho a crear más allá de las restricciones políticas de cualquier especie” (92). Sostenida en un registro teatralizante, premeditadamente arcaico y primitivo, el armado responde a las técnicas del primer cine de la vanguardia europea: cortes bruscos, incoherencia narrativa, gratuidad y juego discursivo son las claves de una representación que no parece ir a ningún lado. Lihn hace de maestro de ceremonias, y las citas referenciales incorporan el autoritarismo en tanto funciones que sirven más de alimento que de contexto al discurso.

En el montaje final, dos escenas destacan del conjunto: en la primera, una mesa de campo reúne a un conjunto variopinto de personajes, encabezados por el poeta Lihn con gorra y pistola, especie de doble máscara de Pompier, pero sin disfraz esta vez y dedicado a presidir una extraña asamblea de notables del pueblo, reunión que es transmitida por el Canal Liana desde ‘algún lugar de la selva’. La parodia de guerrilla clandestina y pompa oficial es evidente por partes iguales. Participan y toman la palabra el escritor Francisco Coloane y el artista visual Francisco Brugnoli, entre otros invitados, quienes exponen sus puntos de vista de acuerdo a sus particulares campos de trabajo. Es un discurso del saber universitario patas arriba, es decir derrotado de antemano en la ronda de intervenciones a las que da lugar. Se trata en este caso de entregar a cada sujeto representacional un discurso de autoridad sin incidencia alguna, un puro especular en torno a la muerte de

Tarzán a través de una oralidad paródica que recuerda los orígenes rapsódicos del género, el cual “designa la ruptura del nexo ‘natural’ entre la música y el lenguaje, el desceñirse del canto respecto a la palabra”, según lo establece Agamben en *Profanaciones*, donde define la parodia de acuerdo a sus dos elementos canónicos centrales: esto es “la dependencia de un modelo preexistente que, siendo serio, es transformado en cómico; y la conservación de elementos formales en los que se insertan contenidos nuevos e incongruentes” (50).

Al extender su análisis sobre las diversas formas de parodia, desde las más extremas como el poema medieval francés *Audigier* hasta sus manifestaciones en la ficción contemporánea, Agamben advierte que ya en los tratados teológicos se concebía el limbo “como una parodia conjunta del paraíso y del infierno, tanto de la beatitud como de la condenación” (56). Y ya que los habitantes del limbo no podían recibir la misma *pena afflictiva* que los condenados al infierno, se les castigaba con una *pena privativa* consistente en “la perpetua carencia de la visión de Dios”, falta que no redundaba en dolor alguno puesto que el conocimiento que detentaban los moradores del limbo era sólo natural y no derivado del bautismo, es decir no era de carácter sobrenatural, con lo que “las criaturas del limbo convierten la pena más grande en un natural regocijo” (57).

Es lo que escenifica la mesa de deudos reunidos en algún lugar de la selva para despedir a Tarzán. Al tenor de los discursos que pronuncia cada cual, se deja ver que ninguno ha sido bautizado ni posee un conocimiento sobrenatural de Dios, sin que esto les ocasione mayor trastorno. Todo lo contrario, parecen disfrutar de ese limbo donde se escuchan unos a otros con un plátano en la mano, en clara alusión al espacio suspendido, a medias salvaje y civilizatorio, donde habitan y dejan pasar el tiempo. La falta de origen

es aquí el elemento activador de la parodia, en la medida que el modelo preexistente sería un chimpancé sabio y técnicamente experto en su área de estudio o trabajo, referenciado a la leyenda del heredero y aristocrático Greystoke/Tarzán de los monos. De esta forma, las intervenciones de cada participante en esta mesa de notables remeda un discurso especializado, haciendo que “la parodia no proceda solamente insertando contenidos más o menos cómicos en las formas serias, sino parodiando, por así decir, la lengua misma” (*Profanaciones* 58).

El apunte es clave para dirimir algunas controversias que acompañan a Lihn en la variedad de los objetos discursivos que despliega durante el período. En efecto, se ha discutido en la academia y fuera de ella si acaso Lihn distrajo su talento de poeta mayor en operaciones y ejercicios creativos de escaso impacto, siendo que ni el ejercicio poético ni los ensayos narrativos, y menos aún las creaciones audiovisuales y piezas dramáticas, constituyen opciones en sí mismas, es decir excluyentes según los soportes que utiliza. Y esto es así porque Lihn no privilegia el medio sino el uso que la parodia pueda hacer de cada soporte, en la medida que para Lihn la parodia no es un género literario más sino “la estructura misma del medio lingüístico en que la literatura se expresa” (59), para decirlo con las palabras de Agamben en su referencia al lugar central que ésta ocupa en el ‘mundo sin rostro’ de la creación contemporánea. Por lo mismo, para Agamben lo esencial en ciertos artistas y escritores es “instaurar en la lengua [es decir en el medio textual, visual o iconográfico] una tensión o un desnivel en el que la parodia instala su central eléctrica” (*ibid*), elocuente metáfora del poder revulsivo que los modernos han encontrado en el uso paródico de los lenguajes a disposición.

Marcada desde el origen por una dualidad que la separa y la refiere al mismo

tiempo a un modo anterior, explica Agamben, la parodia es ella misma una tensión “de aquello que está cerca de la lengua y del ser”, y en cuanto paraontología, es decir como reduplicación cognitiva de ese ser y ese discurso, “expresa la imposibilidad de la lengua de alcanzar la cosa y de la cosa de encontrar su nombre. Su espacio –la literatura- está pues necesaria y teológicamente marcado por el luto y la burla ... de este modo la literatura testimonia la que parece ser la única verdad posible acerca del lenguaje” (65).

Si la parodia es crisis y separación del canto lírico, por un lado, mientras que por el otro celebra la falta de lugar de la palabra humana y su inadecuación ante lo real, en la cena de despedida a Tarzán esta burla imitativa trabaja a cara descubierta, explicitando en el modo experto de cada cual, y sin más disfraz que el de la propia cháchara, el juego del rostro y la máscara del Discurso Pompier. Aquí Ravelli es efectivamente Ravelli, pero deja de serlo y vuelve a ser sólo su parecido a medida que naturaliza su discurso en cada frase que pronuncia en la mesa de los comensales. El resultado es que cada uno es quien es sin ser nadie en particular (Coloane es y no-es el escritor, Brugnoli es y no-es el artista visual), actores naturales que sobreactúan el discurso que los caracteriza públicamente, por lo que no cabe esperar ninguna salvación en este naufragio de la identidad que se arremolina en torno al recuerdo de Tarzán. La escena es liderada por el maestro de ceremonias Lihn-Pompier-gorila-mono/mangani-Tarzán-Rey-de-la-Selva (en ese orden de degradación) quien tras ceder la palabra a cada uno de los presentes, invita de forma por demás autoritaria y unilateral a brindar juntos, todos con un plátano en ristre y a medio pelar. Los comensales se ponen de pie y conmemoran el acontecimiento.

La inversión cultural de Lord Greystoke cumple entonces su ciclo en el homenaje autoparódico que se le rinde en algún lugar de la selva del *iustitium*: nacido poeta, criado

entre fantasmas, Lihn lidera una tribu de artistas de la irrisión que lo declaran su monarca absoluto. El esperpento ya es el nuevo Rey de la Selva (fotogramas 5 y 6).



Fotogramas 5 y 6

No escapa al orden autoparódico de esta coronación el hecho de que su modelo interno sea la propia naturalización del gobernante autárquico que encabeza el régimen de

excepción en Chile. De hecho, que el soberano sea un esperpento discursivo y se degrade a la condición de dictador omnipotente no constituye un juicio ideológico o una metáfora. Se trata, por el contrario, de una característica central del *iustitium* que hace de la figura del soberano una ‘ley viviente’, es decir asimila de forma directa el estado de excepción y la anomia que le es inherente a la figura del emperador.

Agamben examina esta inscripción del rey-soberano en relación directa con la fuerza-de-ley que define al estado de excepción, y encuentra su explicación en una cita de *Les traités de la royauté de Ecpante, Diotogène et Sthénidas*, donde se lee: ‘Lo justo es legítimo y el soberano, convertido en causa de lo justo, es una ley viviente’ (Delatte ctd. en Agamben, *Estado* 103). En su comentario a la cita, Agamben dice que lo anterior sólo puede significar que para el soberano “la vida de la ley coincide en él con una anomia integral”, relación que incluso se presenta “como el fundamento anómico del orden jurídico” (*ibid*). Esto quiere decir que, mucho antes de asumir su forma moderna de suspensión del derecho por necesidad, “la relación entre soberanía y estado de excepción se presenta en la forma de una identidad entre soberano y anomia” (108), vínculo subrayado a través de las bacanales a las que da origen el luto público cuando la ley viviente amenaza con romperse a propósito de la muerte del emperador. Y agrega: “Si el soberano es un *nomos* viviente [es decir el legislador en ausencia de los legisladores], y si, por esto mismo, anomia y *nomos* coinciden sin reservas en su persona, la anarquía debe ser ritualizada y controlada mediante la transformación del estado de excepción en luto público, y del luto en *iustitium*” (103).

De allí, también, que sea posible armonizar nociones antagónicas o contrarias a la lógica, pero que adquieren un sentido iluminador en el aserto de Agamben cuando

señala que “el estado de excepción es la vida -secreta y más verdadera- de la ley” (104). Establecida la relación entre el soberano, la ley viviente y el orden jurídico que le sigue, y tras revisar diversas teorías que buscan interpretar la permisividad del derecho sobre las manifestaciones anómicas en las fiestas del luto público, Agamben anota que esta última “pone de manifiesto en forma paródica la anomia interna al derecho, el estado de excepción como pulsión anómica contenida en el corazón mismo del *nomos*” (107), y en donde es fácil descubrir que, bajo las manifestaciones del carnaval y la fiesta, subsisten formas jurídicas muy definidas vinculadas a la prohibición. El análisis concluye develando una relación que importa subrayar para el caso del *happening* convocado por Lihn:

“Las fiestas anómicas apuntan, pues, hacia una zona en que la máxima sujeción de la vida al derecho se invierte en libertad y licencia, y la anomia más desenfrenada muestra su conexión paródica con el *nomos*: en otras palabras, hacia el estado de excepción efectivo como umbral de indiferencia entre anomia y derecho ... Las fiestas anómicas dramatizan esta irreducible ambigüedad de los sistemas jurídicos y muestran, al mismo tiempo, que lo que está en juego en la dialéctica de estas dos fuerzas es la propia relación entre el derecho y la vida. Celebran y reproducen la anomia mediante la cual la ley se aplica al caos y a la vida sólo a condición de devenir ella misma, en el estado de excepción, anomia, vida y caos viviente” (107-108).

Todo el triunfo de *Adiós a Tarzán* en tanto registro que documenta un imaginario que se exhibe al mismo tiempo que se realiza, radica en su disposición a no resolver estas

contradicciones y, si cabe, hacerlas aún más explosivas al omitir un relato sobre ellas. El desorden de las intervenciones, la exagerada teatralidad del soberano, y la anarquía de la bacanal encuentran su cohesión y fuerza no en una narración sino en esta extraña mezcla de un estado de cosas que, a propósito de una excusa fúnebre, de pronto deviene “anomia, vida y caos viviente”. En otras palabras, discurso primitivo de la falta.

Una segunda escena a destacar es la procesión de homenaje que rinden los deudos a Tarzán, prefigurado en el supuesto féretro de Weissmüller. Y digo 'supuesto' porque no hay cuerpo alguno en el cajón: se trata en rigor de un cenotafio, un ataúd vacío alrededor del cual se reúnen los fieles de Tarzán-Weissmüller, cuyo cuerpo ha desaparecido en el fragor de mil batallas. Aun así, el ataúd es levantado y cargado en hombros para llevarlo al río que recorre la ciudad, donde será depositado al arbitrio de las aguas (fotogramas 7 y 8).





Fotogramas 7 y 8

Imposible no pensar en Pompier durante este recorrido. Pero no sólo en él, sino también en la enunciación colectiva del trabajo de memoria realizado en Chile bajo el *iustitium*. Como ha dicho Nelly Richard en “Roturas, Memorias y Discontinuidades”, la falta de sepultura “es la imagen *-sin recubrir-* del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese sentido en una versión inacabada, transicional”, de donde se desprende la “condición metafórica de una temporalidad *no sellada*” (énfasis del original, 13). En efecto, la imagen sobreviviente se hace presente en estas secuencias no sólo en tanto fantasma errante, cifra de un significante indestructible, sino también en tanto trasunto de otros rituales sin sepultura que, como el de los detenidos-desaparecidos (o el de Polinice) buscan su tumba desde la pura pertenencia al signo.

Las imágenes de exterior urbano en el film no dejan de evocar, de hecho, la tradición de los funerales de cama vacía que realizaban en la Grecia antigua los familiares de los combatientes de las guerras del Peloponeso, quienes de este modo honraban a los soldados cuyos cuerpos nunca habían sido recuperados tras la batalla. En la ceremonia, los dolientes recorrían la ciudad llevando en alto una cama vacía, un cenotafio que hacía

de lugar de reposo simbólico para los que vagaban sin sepultura, según lo ha referido Martine Déotte citando a la helenista francesa Nicole Loraux. Más elocuente aún: el acto debía obedecer a ciertas cláusulas de disciplina urbana: “Existe en Atenas un nexo paradójal entre el rito funerario y lo político: para que la ciudad se mantenga en orden, se perpetúe sin discontinuidad y para que los ciudadanos no se desgasten en el llanto, el *pathos* ... debe ser contenido” (Loraux ctd. en Déotte 95).

Esto implicaba, por cierto, diseñar los recorridos de la marcha, asegurando así la tranquilidad de la administración de la ciudad para evitar todo contagio tumultuoso con sus habitantes. Es lo que ocurre también en *Adiós a Tarzán*. Por debajo de su aparente incoherencia narrativa, el film se apoya en esta tensión donde las manifestaciones de carnavalización se confrontan con la ceremonia del cenotafio durante su paso contenido por los bordes de la ciudad, imagen sobreviviente de otros cuerpos desaparecidos y reclamados. Bacanal y contención operan aquí como polos de oposición semántica en las imágenes polarizadas y caóticas de *Adiós a Tarzán*, ofreciendo la más lograda y acaso fiel de las representaciones posibles del país bajo estado de excepción. Desprovisto de toda nostalgia, como dice De los Ríos, “la mirada de Lihn está imbricada con el presente, aunque se trate de un presente plagado de fantasmas” (55).

Previo a la procesión callejera, el velatorio es la ocasión propicia para explotar las contradicciones del disfraz y el uniforme. Nadie es nada en estas tierras donde domina la ley tachada, y en el momento de mayor crisis anómica un Sargento vestido de boy-scout (Francisco Zañartu) apela al orgullo militar para arengar a los suyos en una apoteosis de la ambigüedad: *¡Sursum corda, arriba los corazones!*, clama a viva voz, remedando a los líderes del *iustitium* en la época de los Césares (*Adiós*, 23:37).

La arenga interrumpe una interpretación de la *Marcha fúnebre* de Chopin, con el maestro Oscar Gacitúa al piano, y dispersa a los deudos que minutos antes han desfilado en silencio ante el ataúd para despedir a Tarzán, o quien sea que ocupe su lugar en el féretro. Enseguida el ataúd es llevado por los bordes de la ciudad al compás de un tema de los Rolling Stones, interrumpido por una cítara oriental. Al acercarse a los bordes del Mapocho, la imagen se carga por una única vez de cierta épica del adiós, mientras los cargadores se las arreglan para no tropezar entre las piedras y llevar el ataúd hasta el borde del río (fotograma 9).



Fotograma 9

Al igual que en otros segmentos, la escena admite varias lecturas: desde la inversión de los signos autoritarios hasta la profusión de máscaras con que se representa la ‘ley de la selva’, verdadero protagonista anómico del film. No mucho después, Lihn escribirá en el poemario *La aparición de la Virgen* (1987) los versos de “Limitaciones

legales”, suerte de profecía refleja sobre el estado de excepción:

*Un preso independiente se arrodilla ante los muros de su celda*  
*En acción de gracias*  
*Brilla ante él la claridad de la Ley*  
*Que hace innecesaria la invocación de su espíritu*  
*El espíritu de la ley brilla por su ausencia en la claridad de la Letra. (11)*

La ley, en efecto, o más bien la legalidad del *iustitium* y su transgresión, son el tema obsesivo y recurrente que ocupa a la sociedad y la cultura en Chile desde que el Estado naturalizara su propia necesidad a través del plebiscito constitucional de 1980, por lo que la ceremonia del adiós en el último cuarto del film admite también esa doble significancia: anomia social y duelo ante una república periclitada, a la vez que celebración flagelante y paródica de una comunidad tachada por la excepción. Todo ello está presente en *Adiós a Tarzán*, y de una forma que difícilmente podrían alcanzar los filmes documentales de denuncia política directa o los de aquellos que, obligados por modos de producción industrial, debían ajustar sus imágenes a una narrativa verificable.

Se trata aquí, en cambio, de un no-cine, en sintonía con las premisas estéticas que Lihn elabora sobre el “cine primitivo” en breves textos teóricos que anuncian lo que más tarde buscará poner en práctica. El más sugerente de ellos, “Lección de cine primitivo”, recogido en *Textos sobre arte*, manifiesta el rechazo de Lihn a la narración novelesca y realista como principio de construcción mimética, para declararse en cambio seguidor de los que “creen en el futuro del cine primitivo (...) un cine que recupera su vocación por lo imaginario” (317).

Su vínculo con la vanguardia europea es explícito y tiene héroes mudos: Dada, el *Ballet Mécanique* de Leger, los puzzles lúdicos de Paul Leni, el 'arte degenerado' de

Hans Richter, los expresionistas alemanes Conrad Veidt, Werner Krauss y Emil Jannings. De todos ellos, sin embargo, es el intermedio filmico *Entr'Acte* el que guarda mayor familiaridad con este cine de lo imaginario, donde las relaciones entre los objetos son tan relevantes como las que se establecen entre los personajes. Dirigido por René Clair en 1924 a partir de una idea original de Francis Picabia, quien desarrolló los escenarios y el guión, el film es musicalizado por Erik Satie, actor natural junto a Duchamp, Man Ray y el propio Picabia, quienes dan vida a este mediodrama de 20' en blanco y negro, ideado para servir de intermedio visual al ballet vanguardista *Relâche*, obra asimismo de Satie y Picabia presentado ese año en París. Considerado por Jean-Jacques Lebel “the mother of all experimental cinema” (140), *Entr'acte* es un funeral paródico que atraviesa las calles de la ciudad llevando un féretro tirado por un camello, y seguido por una multitud de personajes mundanos, desde burgueses con sombreros Pompier hasta mendigos, incluido un minusválido que viaja en un carro de ruedas tras el cortejo<sup>26</sup> (fotogramas 10, 11 y 12).

---

<sup>26</sup> No hay evidencia de que Lihn haya tenido como referencia el film *Entr'acte* al momento de escenificar *LIHN&POMPIER* el año 77-78, pero es claro que la cita a Picabia y su carronato de lisiado forman parte del inconsciente lúdico del performance: una célebre fotografía del propio Picabia lo muestra en 1922 montado en un coche de ruedas como el que utilizara Pompier al salir de escena (*Francis Picabia* 324).





Fotogramas 10, 11 y 12

Parodia de los *film-action* que comenzaban a inundar las salas comerciales en el mismo período en que *Tarzán of the Apes* iniciaba la carrera del buen salvaje en Europa, *Entr'acte* es imagen-juego de una cámara que corre tras un ataúd enloquecido. De manera tan notable como sorprendente desde una lectura comparativa, *Entr'acte* cierra su carrera frenética por las calles de París cuando el féretro cae al borde del camino, la tapa vuela por los aires y desde el interior del ataúd emerge un director de orquesta vestido para el concierto de esa noche, y del cual el film hace de intermedio. Premunido de una batuta mágica, el personaje, que ha recorrido en fuga los escenarios de la ciudad como un deseo sobreviviente, se yergue sobre sus pies y *se hace desaparecer*, es decir se (auto)ejecuta con un toque de su batuta ante la consternación y asombro de los que han llegado al lugar. De este modo, el féretro del romanticismo vuelve a abrirse al final del trayecto de *Entr'acte*, dejando escapar al difunto que las vanguardias del siglo han querido enterrar sólo para verlo resucitar otra vez (fotogramas 13, 14 y 15).



Fotogramas 13, 14 y 15

La ‘central eléctrica’ de la parodia no funciona de manera distinta en Lihn, aparte de las muchas familiaridades que unen sus *wild projects* con la obra de Picabia. Contrario a reproducir, en el cine como en cualquier otro arte, una técnica naturalizante pero útil para representar los contenidos del 'ser nacional', Lihn alienta la experimentación y el cruce de los soportes, la pobreza de medios locales y la riqueza inventiva de una cámara que declara su verdad artificial con humor y desparpajo. El cine primitivo es, para Lihn, un arte mnemónico dedicado a olvidar para quién trabaja. Al mismo tiempo, quiebra las reglas de representación, pero sobre todo reacciona contra la escuela de la resignación. Escribe: “El cine comercial de bajo costo oculta la pobreza que lo traiciona. Ella es su inconsciente ... Un cine pobre puede hacer de la pobreza un recurso: trabajarla, obtener de ella su medio, su procedimiento y, en cierto sentido, su finalidad” (*Textos* 309).

De lo que se trata, en suma, es de oponer a las técnicas narrativas los principios de la invención poética. Esta búsqueda, a la vez, se entiende como ampliación del territorio de lo posible a través de procedimientos que delaten la realidad del medio y de las técnicas utilizadas, para que sean estos los que “constituyan ... en un cierto sentido, el

mensaje” (*ibid* 316).

En este no-cine que practica Lihn el ingenio del *bricoleur* se impone sobre el genio formal de quien se aplica a una técnica industrial y económicamente validada. A diferencia del especialista, del ingeniero que crea herramientas específicas para fines específicos, el *bricoleur* es el hombre orquesta, el mago que se pone de pie y deshace la narrativa de *Entr’acte* con un toque final de su batuta-todo-terreno, el maestro chasquilla de esa sobrevivencia primitiva, the *jack-of-all-trades*, como podría traducirse en inglés, una definición que sin duda habría agradado a Lihn. No por nada, el término apunta al alto nivel de sofisticación de las sociedades primitivas, y debe su fama al uso productivo que la antropología estructural de Lévi-Strauss hizo del *bricoleur* en su estudio del pensamiento salvaje. Y si este *bricoleur* refiere a trabajos manuales caseros y no profesionales, el *bricolage* a su vez es “una metáfora”, como nos lo recuerda Bartra, en el sentido de que permite suponer que los elementos constituyentes “funcionan como signos lingüísticos o como operadores en un sistema informático, de modo que las piezas que son ensambladas en forma contingente transmiten un código que permite construir una estructura sin necesidad de que exista un plan previamente diseñado” (*Territorios* 117). De esta forma, dice Bartra, cuando el *bricoleur* ensambla sus piezas, cada una de ellas opera como un signo: “entonces el mito, parafraseando la conocida expresión de Lévi-Strauss, se piensa en el artesano sin que éste se de cuenta” (*ibid*).

Celedón, quien trabajó con Lihn en la edición final de *Adiós a Tarzán* luego del registro del *happening*, recuerda que la etapa de armado se realizó durante dos semanas en jornadas diarias que se prolongaban “hasta la madrugada”, lo que da cuenta de un trabajo toma a toma en el tratamiento de la imagen. “El propósito de Enrique era lograr

una historia circular, sin comienzo ni fin, donde no existiera un hilo conductor preciso, como tampoco transiciones con fundidos o efectos especiales ... privilegamos los planos secuencia como estilo narrativo para apoyar la estructura del video” (entrevista de investigación).

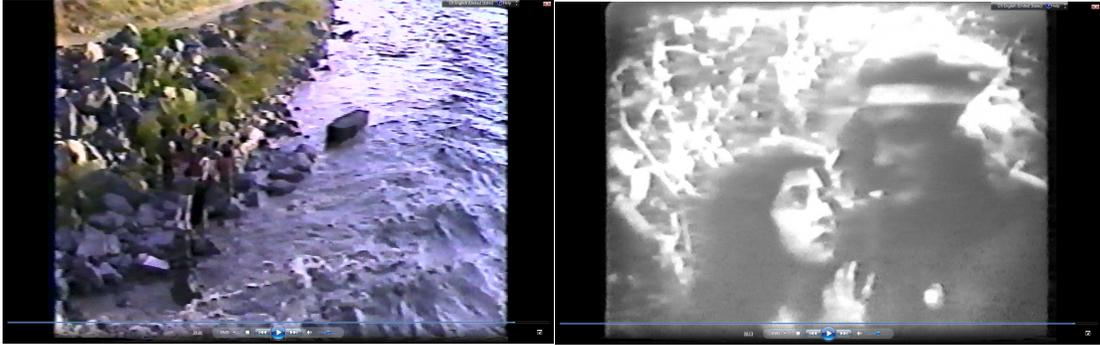
Adicional a este cuidado por evitar la tentación de una factura formal, el propósito era lograr una edición que retuviera la viveza rudimentaria del *happening*, transmitiendo así lo que había ocurrido una sola vez y para siempre, sin posibilidades de repetir lo que era acontecimiento. Menos era más, explica Celedón, quien recuerda a Lihn llegando a la sala de edición con la música preseleccionada que deseaba utilizar, cuestión que sería de gran ayuda al momento de ordenar los materiales. Este procedimiento general de edición, sin embargo, no buscaba tanto predeterminar un enunciado como sembrar posibilidades para que sugiera la imagen insumisa del cine primitivo que buscaba Lihn, o mejor una lectura de esa imagen en tanto aparición autónoma en el decurso más o menos narrativo del montaje, ya que como ha escrito Didi-Huberman, “une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle ... nous sommes devant l’image comme devant un temps complexe ... Cela signifie en clair que *le temps de l’image n’est pas le temps de l’histoire en général*” (39).

Es también la complejidad que solicita el cine antinarrativo de Ruiz, de quien Lihn fue un atento seguidor y comentarista, cuando explica que “ciertas imágenes, no todas, tienen la capacidad de provocar, de producir ficciones, las cuales, apetentes de otras imágenes, desencadenan un proceso que provisoriamente podemos llamar ‘orden generativo’, por oposición al orden de las peripecias narrativas” (Ruiz 323).

Esta apetencia, que es deseo y falta en las imágenes del no-cine de Lihn, no sólo se hace presente en la sobrevivencia de Tarzán/Weissmüller cuando es llevado en andas por la ciudad al interior de un féretro donde se adivina a Pompier, sino que excede al mismo film. Su imagen final inquieta de un modo difícil de precisar. Hay muy poco de narrativo en ella, y cumple en todo con los propósitos de su creador en cuanto a privilegiar el primitivismo de la composición. Pareada con una imagen de archivo de Tarzán en blanco y negro, y la voz en off del propio Lihn, el conjunto suspende y configura de súbito un tiempo propio, un paréntesis entre dos movimientos en donde el fantasma de Pompier deja de respirar y Tarzán respira más intensamente que nunca en la imagen de archivo que autonomiza su aparición junto a Jane. Y es que de pronto todo el pre-texto del film tiembla al hacer explícito que no es Weissmüller quien es trasladado imaginariamente en el féretro, sino la sobrevivencia de Tarzán, significante indestructible del discurso primitivo que protagoniza este funeral.

En efecto, al observar la imagen de archivo que Lihn inserta al final del film, montada a continuación del ataúd en el río (fotogramas 16 y 17), es posible notar que ésta difiere en el tiempo del sonoro “aouauuuuuu” proferido por Weissmüller en 1932, y en verdad pertenece al actor Elmo Lincoln en su interpretación del primer ‘Tarzán de todos los tiempos’, *Tarzan of the Apes*, dirigida por Scott Sidney en 1918. El detalle desbarata la cronología y el pretexto del duelo, y viene a decir que Weissmüller en verdad sólo es el duplicado simbólico de su antecesor en la serie. Lo evidencia el hecho de que la imagen utilizada por Lihn sea una toma del film de 1918 (fotogramas 18 y 19), cuando Tarzán

iniciaba su debut en la pantalla y Weissmüller aún ni soñaba con dar un grito que paralizara la selva y el cine de su época<sup>27</sup>.



Fotogramas 16 y 17



Fotogramas 18 y 19

No se trata de una licencia poética sino de una elección por el significante puro, el ‘Tarzán de todos los tiempos’ que debuta con Elmo Lincoln en el rol del gigante fabuloso. *Adiós a Tarzán* encuentra su imagen en este deslizamiento, ya que la voluntaria acronía independiza los acontecimientos y desplaza el discurso hacia un tiempo propio. Después de mucho andar, de la bacanal y de los homenajes esperpénticos, el féretro ha encontrado finalmente su tumba en el lecho del río. Ahora ambos, Pompier y Tarzán, se

<sup>27</sup> La primera película sonora en la historia del cine comercial fue *The Jazz Singer*, dirigida por Alan Crosland en 1927, y contiene, de acuerdo al sitio web de wikipedia, apenas dos minutos de diálogo con sonido sincrónico, en gran parte improvisado ([https://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_sonoro](https://es.wikipedia.org/wiki/Cine_sonoro)).

confunden en la memoria con el paso de un cenotafio que ha cruzado la ciudad llevado por los deudos. La tribu deposita el ataúd allí donde las aguas puedan hacer su trabajo. El río es sucio, gris, casi un basurero purulento de los residuos de la ciudad. Alguna gente vive allí, sobre todo niños callejeros y borrachos sin techo que han hecho del río su casa. Algunos libros, novelas y cuentos, han imaginado o narrado ese río para paseantes y lectores improbables. Fusilados y suicidas han navegado sus aguas en tiempos turbulentos. El río a veces se ha hecho mar y desbordado sus cauces e invadido la ciudad en momentos de terrible cólera y tormento. Luego el río se ha quedado quieto, vacío. El río es un espacio de tránsito líquido entre dos figuraciones sólidas y estables cuando son divisadas a gran distancia o desde el aire: la ciudad y la montaña. No hablo del mar, allí termina el río y se dispersa, se vuelve olvido. La superficie del río es incierta como el deseo que nunca vuelve a casa, y acaso por lo mismo la tribu deposita allí los restos de Pompier/Tarzán, buscando hacer de esa tumba de agua la morada de la imagen sobreviviente. Ahora ya todos saben que regresará. Y lo hace de inmediato.

“Salud entonces!”, dice Lihn al cierre, sobre la imagen crepuscular de un Mapocho más desangelado que nunca bajo los acordes de una música de bandoneón porteño. Los amigos vitorean y la escena cambia a la sala de cine donde se anuncia la proyección del film *Adiós a Tarzán*, en una puesta en abismo del registro documental que hace el nexo con el núcleo imaginario y ficticio del film. Estamos de vuelta al comienzo. Concluyente, la VO de Lihn recita las palabras finales al pie de este funeral que no termina de ocurrir, y que conviene reproducir en toda su extensión aquí:

Johnny trabajó a concho para mantenerse vivo en nuestra memoria, esa película de un solo espectador que termina con la palabra muerte. Jane lo

ayudó a conseguir ese éxito; los pezones mojados de Jane, la buena natación y el oportuno grito de alarma siempre tranquilizador. Más tarde, se recluyó en su mansión de Acapulco, jubilado de las lianas para no defraudar a sus admiradores de mañana que cumplimos ayer medio siglo. Su quinta esposa asegura que Johnny no tuvo problemas siquiátricos. Se creía lo que era: Tarzán en persona. Gritaba: ¡¡¡auuuuu!!!, para defenderte Tarzán, de la muerte, seguro ese bueno de Weissmüller, de su doble inmortalidad. Gracias a él, sabemos que el hombre blanco es negro, y que no hay mejor lugar para vivir que la selva cuando se dispone, positivamente, de su ley. Muchas gracias señoras y señores monos. Ha transmitido el Canal Selva en cadena (*Adiós*, 30:51").

Como se ve, apelando a la fórmula rutinaria del *iustitium* para comunicar sus bandos en cadena nacional a través de la televisión -medio privilegiado de los mensajes oficiales en los años 80- el funeral sedicioso de Tarzán gana la partida haciendo del disfraz su uniforme. Lo hace en estricta obediencia a la ley viviente que promueve el espectro de la autoridad, cuando, imaginariamente al menos, desata la unidad de los contrarios cuando el Rey de la Selva yace en posición horizontal.

## 5.2. Una cena y dos películas

Surgido de la revitalizadora experiencia de *Adiós a Tarzán* un año antes, *La (ex)cena última* (1985, 51:10") es un proyecto inconcluso de Enrique Lihn que convocó a amigos, colegas, amantes, parientes y técnicos cinematográficos por igual. Mucho más ambicioso en su propuesta, con exteriores cambiantes y colectivos de gente en escenas de

interior, el proyecto incluye una narrativa abigarrada que mezcla a personajes muy distintos entre sí, y sin aparente vínculo dramático. Aun así, el film da vida a una historia que alegoriza la toma y ocupación de una 'casa de ninguna parte' y que, en su voluntario desorden constituye la expresión misma de la anomia doméstica con todos sus signos de época: violencia, caos, confusión, fiesta, gratuidad, saturación, incoherencia paródica, primitivismo escanciado y utilizado hasta en sus formas más elementales para dar imagen a la ley viviente que gobierna la casa.

Con Celedón en el rol de productor encargado de buscar un financiamiento que nunca llegó, y el cineasta Carlos Flores al mando de la cámara, el film apenas tuvo un libreto esbozado sobre el cual sostenerse, por lo que su realización siguió el modelo del teatro de pintores de *Adiós a Tarzán*, con las diferencias que ya señalaré. Felipe Alliende, profesor, amigo y colega de Lihn en el Departamento de Estudios Humanísticos en la Universidad de Chile, y colaborador suyo en los proyectos audiovisuales, recuerda que para la filmación de *La (ex)cena última* “Enrique se sobrepasó: quiso ser guionista, director, iluminador. Quiso hacerlo todo, y con muy pocos medios económicos y poca experiencia cinematográfica. De modo que el resultado es más bien pobre aunque con algunos aciertos. Lo más notable de esto fue la realización” (63-64).

Oscar Sarmiento, quien recogió la entrevista a Alliende en su libro *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn* (2001)<sup>28</sup>, recoge una impresión semejante de la actriz Andrea Lihn, hija del escritor, quien recuerda que durante el rodaje

---

<sup>28</sup> Concebido y realizado como un volumen de entrevistas a amigos, pares y cercanos de Enrique Lihn, el texto de Sarmiento es una abanico diverso de opiniones y también de revelaciones sobre un aspecto esencial del ‘último Lihn’: su práctica cultural, que junto a la compilación de Daniel Fuenzalida *Enrique Lihn. Entrevistas* (Santiago: J.C. Sáez Editor, 2005) y *El circo en llamas* (Santiago: Lom, 1997), ofrecen el más completo compendio de un ‘Lihn oral’ desde el registro testimonial.

nadie parecía estar al tanto de lo que hacía: Lihn improvisaba como director en base a una historia o trama general, y a partir de allí los personajes entraban y salían de escena. Este caos daría paso a un trabajo continuo y sin horario en los interiores del teatro El Trolley, con un cantante de ópera esperpéntico y una novia que corría con su vestido ensangrentado. “Eran situaciones aisladas que después iban a configurar una historia completa. Todo empezaba de manera muy normal, pero luego se iba transformando y adquiriendo un tono orgiástico” (72).

A lo anterior Andrea Lihn agrega un detalle importante que permite sumergirse en el desafío de ilegibilidad que plantea *La (ex)cena última*, ya que según ella “en el fondo era como estar haciendo una protesta” (73). Esto explica no sólo la participación solidaria, gratuita y desinteresada de actores, artistas y técnicos para acudir a la convocatoria de Lihn, sino que ilumina de paso un aspecto importante de las tensiones que cruzan las imágenes del film. Y es que si *Adiós a Tarzán* es la impresión en positivo de un cine que se niega a serlo, es decir que se resiste a naturalizar sus artificios y reivindica en cambio los poderes primitivos de la imagen discontinua, suspendida en su devenir espectral, *La (ex)cena última* es el negativo de este programa de trabajo (un negativo que todavía está por revelar, habría que precisar, ya que el corte disponible es transitorio y el film mismo quedó inacabado). La paradoja es que si *Adiós a Tarzán* quería ser un *happening* y se transformó en una película, *La (ex)cena última* quería ser una película y quedó en un *happening*.

Me anticipo a decir, en cualquier caso, que ambos proyectos se constituyen en cara y cruz del discurso primitivo, ya que si *Adiós a Tarzán* es un cine que se niega a *ser lo que hace*, por su parte *La (ex)cena última* es un cine que *hace lo que no es*. Hay una

dialéctica negativa imbricada siempre en los proyectos de Lihn, y su cine no escapa a este rasgo ya destacado por Travis en un capítulo anterior. Desde esta perspectiva, *Adiós a Tarzán* es el no-cine de Lihn, y su triunfo es el de la negación: piensa contra sí mismo y logra lo que se propone. Tiene éxito no *a pesar* de utilizar las mediaciones del relato audiovisual para representar la teatralización de un funeral paródico, sino *porque* utiliza estas mediaciones en la escenificación del *happening* de una imagen sobreviviente, su tema y modo propiamente. Ésa es su fuerza y su imán inalterado a pesar de los años. Se trata de un cine que escapa del cine, y que no por casualidad ha sido incorporado a las colecciones de arte de la Fundación Getty: su estatuto conserva el valor de ambigüedad de una obra que no es performance, no es pintura, no es teatro, no es danza ni video, sino una detención fronteriza entre medios y soportes donde reina la parodia, en cuya máquina de demolición la intermedialidad se ejerce amplificando las posibilidades de roce y contagio entre uno y otro lenguaje.

Por el contrario, *La (ex)cena última* es un cine fallido que reúne a su tropa para hacer una película argumental cuando en verdad se trataba de registrar un *happening*. Deliberadamente caótico y de espaldas al formalismo, no puede sino fallar en su intento de articular una historia con varias líneas de relato, unos personajes enfrentados a un conflicto central, y unos obstáculos a superar en procura de un desenlace que resuelva de algún modo no tanto el argumento como las tensiones sembradas con los principios constructivos con que trabaja. Para Lihn -es bueno recordarlo- la imagen opera sin mañana, autónoma en su virtualidad, “como los cuadros figurativos que cuentan algo, nunca se puede afirmar qué” (*Textos* 482), según dirá en referencia al cine de Ruiz. De allí que *La (ex)cena última* sea toda ella un esperpento que narra sin creer en los

principios generales de la narración, esto es: identificación con los personajes, verosimilitud, y unidad de la trama. Allí donde Lihn triunfaba porque la imagen se cargaba de *pathos* y tiempo en los límites que se imponía a sí mismo, allí también falla en su ambición de 'abrir' la imagen a una historia cinematográfica que alegorice la anomia doméstica y social del período.

Pero en este caso fallar no quiere decir fracasar, necesariamente. A veces se trata de abundar en la falta. Si para Lihn un film no es nunca un espejo de la realidad, sino “el espejo de sus presupuestos” (*Textos* 307), el fracaso sólo puede ocurrir cuando el proyecto deja de cumplir con esos presupuestos, no cuando los exagera, lucha contra ellos y los desnaturaliza como parte de esos mismos presupuestos. El cine fallido lo es porque desbarata el verosímil que se impone a sí mismo, haciendo narrativamente opaco el relato y reforzando, por otra parte, la fijeza de un funeral que se repite como imagen sobreviviente, pero de la cual no hay nada que esperar ni intención alguna que colmar.

“Las supervivencias no prometen ninguna resurrección (¿acaso podría esperarse algún sentido de un fantasma que resucite?)”, explica y se pregunta Didi-Huberman en un fragmento que podría servir de cartel de anuncio a *La (ex)cena última*. Y agrega: “[las supervivencias] (N)on son sino resplandores pasajeros en medio de las tinieblas, pero en modo alguno el advenimiento de una gran 'luz de toda luz'. Porque nos enseñan que la destrucción no es nunca absoluta ... las supervivencias nos dispensan, justamente, de creer que una 'última' revelación o una solución 'final' sean necesarias para nuestra libertad” (Didi-Huberman ctd. en Garramuño 9).

El film arranca, en efecto, en un tono de redención invertida: la primera imagen es la de un Cristo pintado en el piso, presidiendo un símil de la última cena. Luego un grupo

de mendigos se interpone y pasa lentamente cubriendo con sus harapos la imagen del Redentor. Corte, y vemos a un sacerdote (Felipe Alliende) tañendo campanas. En vez de revelaciones, del cielo caen panfletos y el cura los recibe recitando unos latines barbáricos. La introducción revela de inmediato su parentesco con las liturgias humorísticas citadas por Bajtin en su estudio sobre la cultura popular en el Renacimiento, con lecturas de doble sentido y *parodias sacras* inspiradas en las Escrituras, “de las letanías, de los himnos religiosos, de los salmos, así como imitaciones de las sentencias evangélicas” (19). Bajtin evoca la *Liturgia de los bebedores*, la *Liturgia de los jugadores* y *La cena de Cipriano* como antecedentes de esta risa autorizada por la tradición religiosa, siempre presente en el carnaval del medioevo, con su propensión a destacar “*el principio de la vida material y corporal*: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual” (23, énfasis del original).

Pero acá la familiaridad con la edad de oro del grotesco popular y su sentido vital y regenerativo se rompe en la escena siguiente: una fiesta de casamiento en el jardín de una casa de clase alta degenera en una bacanal de las delicias al estilo de El Bosco, donde se confunden mendigos y burgueses, señoritas castas y damas licenciosas, diálogos copiados de las teleseries y actuaciones naturalistas. La degradación, un elemento indispensable en el realismo grotesco de la parodia medieval que según Bajtin “cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento” (25, énfasis del original), da lugar aquí a un torcimiento que atenúa la risa y acentúa el sarcasmo como antesala del ya mencionado “grotesco de cámara” que acusara Bajtin como ecuación diferenciadora de la modernidad. Unos caracoles suben por las botellas de Chivas Regal y devoran la torta de matrimonio. Surgen unos seres vestidos con trajes de ratones Mickey y los comensales,

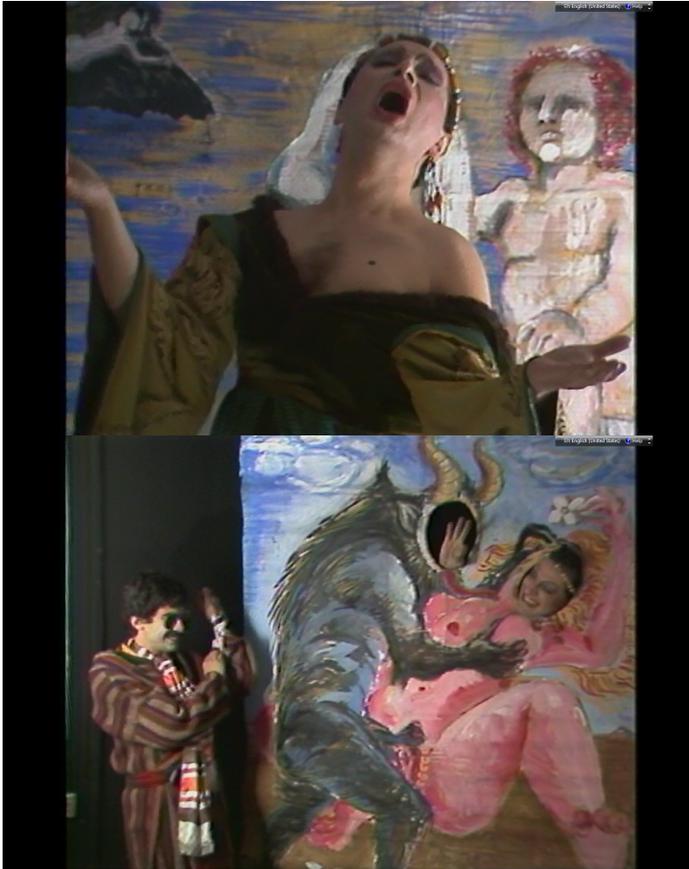
entregados a los goces de la carne, arrancan a encerrarse en la casa. Una casa que, anotemos de paso, nunca estuvo en *Adiós a Tarzán* porque su escenario era una selva de palmeras chilenas e intemperie urbana. Esta otra, en cambio, será el núcleo alegórico del relato en donde los Mickey invaden los espacios interiores y apalean a sus moradores, recluyéndolos en celdas individuales de tortura e interviniendo el funeral oficiado por el cura. Una película acaba de empezar, y en la serie de acontecimientos que le siguen, *La (ex)cena última* intentará ser una 'película de la realidad' al mismo tiempo que 'la realidad de una película'.

Respecto de la primera, la narración multiplica los espacios y conflictos haciendo de la violencia su continuidad. Una pareja discute en el interior de un apartamento a oscuras y la voz en off de la mujer (Lía Maldonado) reprocha a su marido Fenelón (Gregory Cohen), arquero de fútbol caído en desgracia, su nula capacidad de llevar una vida normal y aportar el dinero necesario al sustento familiar. La mujer entonces abandona a Fenelón llevando consigo a la hija de ambos, en un micro discurso de la falta: a su lado, le dice ella, no hay trabajo, sentimientos, ni futuro. Llegan luego los mendigos a hacerle compañía y tras estos los Mickey irrumpen en el departamento y destrozan a Fenelón. La escena es tremebunda, casi ilegible. Corte.

La escena siguiente se desarrolla en un teatro clandestino en algún lugar de la ciudad. Un portero (quien esto escribe) hace entrar de forma subrepticia y azarosa a los transeúntes para que asistan al espectáculo de un travesti (Tito Bustamante) que interpreta *La donna é mobile* del *Rigoletto* (1851) de Verdi, sobre un escenario a mal traer. La audiencia aplaude de un modo febril, y enseguida el portero y el travesti se divierten haciendo dinero mientras invitan a los asistentes a posar en unas maquetas de estilo

grotesco que representan a un macho cabrío y una mujer en el acto sexual (fotogramas 20 y 21). Tras esto, una anciana ingresa a una habitación y se instala a ver imágenes de la televisión que muestran a los Mickey invadiendo una propiedad. De pronto, los ratones ingresan a la habitación de la anciana y destrozan el aparato de TV, interrumpiendo la transmisión y la propia representación de los Mickey (fotograma 22).

La escena es una película al interior de la película, y el espectador alcanza a entender que el arte documenta el arte porque es lo único real que *La(ex)cena última* puede mostrar en esta serie encadenada de eventos sin aparente continuidad. La película de la realidad (el grupo parapolicial de los Mickey) ha invadido la realidad de la película y sus medios de realización (el televisor de cartulina, la anciana que observa una imagen trucada en un marco de pluma-vit, las esponjas que visten a los propios Mickey). Esta duplicación permite desbaratar a la vez la narración naturalizante tanto como excusar la inverosimilitud de la historia filmada, que a través de este procedimiento hace consciente su naturaleza fallida.



Fotogramas 20 y 21



Fotograma 22

Lo que Lihn entiende por 'realidad de la película' es “la puesta en escena de los procedimientos filmicos de un cine pobre, que intenta ... utilizar sus propias deficiencias en un sentido productivo; cancelándolas, pues” (*Textos* 328). A su vez, la 'película de la

realidad' es “la imagen preconstituida y residual que hombres, mujeres y hasta niños ... proyectan en el campo de lo real, donde son ... 'filmados' por las convenciones que los inhiben, los estereotipos sociales/antisociales, por el conjunto en suma de los códigos que cifran a un hombre dado en un medio determinado” (*Textos* 329).

Cine situado, entonces, que saca provecho de su precariedad para llegar a los límites de una imagen de cine primitivo hecho con sacos cocidos a mano, esponjas y máscaras de papel maché para representar un nuevo funeral sobreviviente. Lo anterior se revela al espectador en el velatorio de Fenelón, que reposa en su féretro vestido de futbolista y dispuesto a encontrar su tumba ante la mirada atenta de la viuda y los deudos que han llegado al lugar (fotograma 23).



Fotograma 23

Pero ya se sabe que este muerto no tiene tumba, es el fantasma indestructible de la falta y el deseo que se ha introducido de un cuadro a otro en el discurso primitivo como un tufo del romanticismo. A su alrededor hay velas encendidas y presencias fúnebres que

lo despiden mientras el cura dirige el sermón funerario en un latín de puerto: *Capitanus mortus est / Vas in cancha / Rudete, pateate, fornicate*, proclama el cura ante los futbolistas que se han congregado a despedir al arquero del equipo, función atribuida al último hombre en la jerga del fútbol, el que se juega la vida en cada pelota. Irrumpen entonces los ratones Mickey y se roban el cadáver en medio de una gresca descomunal, evocando las marchas al cementerio que los opositores al régimen solían hacer en homenaje a sus caídos en el mismo período<sup>29</sup>.

La irrupción de los Mickey es referencial de la casa y de la ley viviente no sólo por su reiterada presencia a lo largo de la 'película de la realidad', sino por el lugar que ocupa esta escena concreta y particular en el montaje de *La (ex)cena última*. En efecto, tras el espanto y la anomia generalizada que provoca la irrupción de los Mickey en el funeral, un nuevo corte inscribe a modo de comentario la escena ya referida en el garito clandestino, donde el Mago advierte a sus compañeros de reunión sobre la imposibilidad de “cambiar la ley ni transgredirla” (36:09”), predicamento que es resaltado por el plano recortado de la cámara que ahoga al trío de conspiradores en los sótanos de la ilegalidad. No se puede cambiar la ley sino sólo servirse de ella hasta volverse indiferente, asegura el Mago, en tanto se trata de una ley barrada y excepcional del soberano, la ley del Cóndor (Francisco Zañartu), que al igual que otros personajes del film son identificados esta vez con nombres propios y ficticios según sus funciones en un reparto a todas luces teatral.

Ante el disfórico discurso del Mago, las réplicas del cura y de Pompier (Javier Maldonado) no se dejan esperar. “Yo soy adivino y demócrata”, dice el cura, pero el Mago lo interrumpe para apuntar sobre Pompier o su trasunto sobreviviente, a quien

---

<sup>29</sup> Un episodio emblemático del período fue la muerte del sacerdote poblacional André Jarlan, asesinado en una protesta del año '84 en la población La Victoria, y cuyo funeral se transformó en una batalla campal cuando la policía intervino el cortejo fúnebre.

identifica y desenmascara: “Usted es un caballero francmasón [definición que calza con el origen primero del personaje]; sé que usted lo es” (37:15”), dice el Mago en tono acusativo, lo que tiene por efecto neutralizar de inmediato el conato de funeral sedicioso que los ha reunido en el garito. Y es que, una vez desenmascaradas las identidades de los confabulados, el complot deja de serlo, ya que por definición el complot supone una conjura y un secreto que debe ser mantenido en el anonimato. Como dice Piglia en un escrito dedicado a esta figura de la novela y de la política, el complot “postula la secta, la infiltración, la invisibilidad ... El complot implica una política basada en la debilidad extrema y en la amenaza continua de ser descubierto. Su política es una política basada en la inminencia de una derrota y en la construcción de redes de fuga y de repliegue” (*Teoría* 19).

Aquí la derrota o su amenaza no provienen sin embargo del exterior sino que es autoinfligida, ya que una vez revelada la identidad de Pompier nada serio puede esperarse de un complot, y así también lo entiende el argumento filmico que enseguida muestra a los tres personajes saliendo de cuadro para dar por terminado el ‘gran encuentro’. Esta figura del complot es relevante por cuanto todo el film se presenta como una narración donde la ley interviene a través de los Mickey para frustrar las reuniones colectivas y la propia soledad de los personajes malogrados, como cuando Fenelón es abandonado en su departamento y muerto a palos. La ley viviente, representada aquí por el Cóndor y ejecutada por la Capitana (Roxana Campos) al mando de los soldados Mickey, exige la anomia, el caos y la confusión, y recela tanto del individuo aislado como del ritual comunitario en el funeral que nunca se consuma. Es decir, es el *iustitium*, la ley

excepcional, quien tiene a su cargo el rol desarticulador en la cadena de acontecimientos que se relatan.

Desarticulada la conjura del Mago, el cura y Pompier, el complot queda entonces del lado de las fuerzas del orden, dedicadas a promover lo que Piglia llama las “ficciones del Estado”, y en donde es el propio aparato burocrático-policial el que cuenta y *se cuenta* historias sobre la realidad para poder dominarla, una vez superado el momento de la violencia de los cuerpos sobre los cuerpos. Piglia cita a Valéry para explicar este carácter político de las ficciones de la autoridad paradójicamente soberana en su derecho a narrar la realidad: “Una sociedad asciende desde la brutalidad hasta el orden. Como la barbarie es la era del hecho, es necesario que la era del orden sea el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden por la sola represión de los cuerpos por los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias” (Valéry ctd. en Piglia 22).

Si, como concluye Piglia, el Estado no puede funcionar por la sola coerción de los cuerpos, y en cambio “necesita construir consenso, necesita construir historias, hacer creer cierta versión de los hechos”, a su vez la literatura y el arte construyen historias alternativas a esas ficciones. Son los contrarrelatos, como los llama Piglia, en donde “la verdad tiene la estructura de una ficción donde [es] otro [el que] habla” (37). O, como dirá luego en su *Teoría del complot* y de un modo más radical: en la ficción, la política se hace presente “bajo la forma del complot” (*Teoría* 17).

Tal parece ser, en efecto, la inscripción que guía a los Mickey de *La (ex)cena última*, donde se deja ver que las historias que el Estado tiene para contar en un período excepcional son cuentos de control y castigo. Y es que la ficción del *iustitium* es, antes que cualquier otro desarrollo, una ficción del terror. Esa sería su política y la forma

protagónica que asumiría el complot en *La (ex)cena última*. Esto explica el rol disruptivo y perturbador que los Mickey desempeñan en el film. En este sentido, tienen una misión pre-ficcional, de sometimiento de los cuerpos a través de irrupciones (para)policiales y torturas que ejecutan sin narración mediante: es decir *obligan a decir*, siguiendo el aserto de Barthes según el cual una lengua así concebida, en palabras o en imágenes, no es progresista ni conservadora; es simplemente fascista, “car le fascisme ce n’est pas d’empêcher de dire, c’est obliger à dire” (14).

El contrarrelato que surge de esta situación de forzamiento del discurso no es nada evidente, como lo prueba la respuesta del Mago en la reunión clandestina. Contra el complot de la política de los cuerpos sobre los cuerpos y de la ley viviente que narra su necesidad, hay que desbaratar la respuesta y la política; llamar a la inacción, sumarse a la ley sin dejar la falta, desenmascarar a Pompier y desactivar su pulsión a recortar distancia con lo real, recordarle su origen en tanto hecho de palabras y su no-destino en tanto imagen sobreviviente, su inautenticidad para representar otros valores que no sean los de la falsificación simbólica.

La importancia de este deslizamiento 'fuera del área de complot' y hacia una esfera de autonomía del discurso no constituye, sin embargo, una renuncia, y sólo puede ser medido al considerar las relaciones del complot con la vanguardia. En el texto citado, Piglia asimila el espíritu de la vanguardia a la idea de trasladar al seno de la sociedad “un modelo conceptual de acción política” (18), cuestión que la vanguardia forzaría “con su política de secta, de intervención localizada y secreta, con su percepción conspirativa de la lógica cultural y de la producción del valor, como una guerra de posiciones. El modelo de sociedad es la batalla, no el pacto; es el estado de excepción y no la ley [liberal]” (18).

En suma, un complot contra los sistemas de validación del Estado moderno, y en particular contra las formas de construcción de valor en la sociedad liberal que se legitima a través del pacto, el consenso social, la representación política y la visibilidad del espacio público, todas nociones que actúan como formas de esclavitud solapada para la vanguardia histórica. Para esta vanguardia, y tal como lo señalé respecto del contraste que se establece con la Escena de Avanzada y su publicitada canonización en Chile, no valen las ficciones ni las historias, sino los sistemas de creencia. Su consigna es irrumpir y construir una nueva mirada, no una nueva obra artística, razón por la cual se ocupa más de los saberes ya existentes que dan y quitan valor, no de los resultados y promociones. Dice Piglia: “Ahí se define la política conspirativa de la vanguardia. Se trata de actuar sobre esas condiciones que van a generar la expectativa y a definir el valor de la obra. Se termina con la noción de que el valor literario reside en la obra misma y se empieza a insistir sobre la idea de que ese valor es una intriga social” (19).

La amplitud del tema escapa a los alcances de este trabajo, pero es claro que Lihn adhiere a estos postulados formulados tempranamente ya por Baudelaire cuando definió al artista como “un espía en territorio enemigo” o un “agente doble”, como lo recuerda Piglia en relación al complot (18). Lo que no es evidente es cómo se traduce, para la mirada de la vanguardia tardía del siglo XX, esta disposición crítica hacia las formas de validación del liberalismo en una situación periférica y de excepción autoritaria. En *La (ex)cena última* esta interrogante se verifica como una tensión entre el discurso del complot que domina la 'película de la realidad', por una parte, y la indiferencia lúdica de la falta que conduce la 'realidad de la película', por la otra. Ejemplifico lo dicho con las imágenes sobrevivientes de Fenelón, primero, y la aparición del Cóndor, después, quien

se presenta como “Comandante en Jefe de los Escuadrones de la Muerte, Ejército de la Paz Victoriosa”.

Respecto de Fenelón, quizá nunca estuvo mejor resuelto el enigma del espectro que busca su tumba: en efecto, la imagen lo muestra solo y extraviado por las calles, largo y desarmado mientras camina errante entre los niños que lo siguen como a un fantasma de carne y hueso recién escapado del féretro, imagen latente del *nachleben* que por sí solo otorga estatuto de discurso al significante encarnado por Cohen, arquero muerto a palos pero indestructible como signo de la falta. Parodia también del registro cristiano/utópico que Lihn identificaba en la poética redentora de Zurita, a Fenelón no se le volverá a ver sino por analogía en la escena final, donde un cuadro de doce figuras humanas reunidas ante un largo mesón acompañan al Cristo de los caídos ubicado al centro de la escena. Un primer plano destaca la naturaleza muerta/viva de un plato con cabezas de pescado listas para servir, cerrando con este saludo sin causa ni efecto reconocibles, la edición del material: nada que ver con nada, la arbitrariedad de las cabezas de pescado colman el plato de la última (es)cena.

La impresión que deja es de infinitud: al igual que un *happening*, la 'realidad de la película' no tiene duración, se expande en un tiempo propio e indefinido, sin límites narrativos, inscribiendo imágenes muy distintas entre sí, no necesariamente concatenadas a un relato. La 'realidad de la película' es, así, y al menos en términos imaginarios, la falla de un funeral que nunca ocurre, la de un fantasma que anda suelto por las calles, la de un Cristo que resucita antes incluso de probar su cena.

Por otra parte, la 'película de la realidad' sigue la línea argumental del complot sin abandonar la hechura primitiva que despliega, cuidando la narratividad de sus peripecias

y dejando que la artesanía de las imágenes hable por ellas mismas. El episodio de Sigfrid, el piloto caído en tierras del Cóndor, apresado y llevado ante su presencia, es ejemplar al respecto (fotogramas 24 y 25).



Fotograma 24



Fotograma 25

Las imágenes, al contrario de ocultar su pobreza de medios, utilizan la precariedad en beneficio propio para dejar 'la película a la vista': el avión del piloto

(Nemesio Antúnez) está hecho de cartón, lleva la cruz gamada pintada en la cola y enseguida arderá con los bastidores que lo sostienen sin importar la trastienda<sup>30</sup>. Hecho prisionero y llevado en presencia del Cóndor, el piloto sostendrá una conferencia estilo 'Reyes del universo' en un potrero chileno donde se ha levantado una tienda de campaña como casa de acogida, especie de palacio de juguete donde el Soberano recibe noticias de sus súbditos. No en vano, la escena recuerda las *Impressions d'Afrique* (1910) de Roussel, primero entre los primeros vanguardistas del siglo.

Texto histriónico donde los haya, y donde el sentido novelesco pierde toda jerarquía para ubicar las acciones del lado de una lengua imaginaria, las *Impressions...* ya habían sido mentadas por Jorge Edwards para referirse a *El arte de la palabra*, por lo que no es descaminado conjeturar que el Discurso Pompier tenga acá otros trasuntos y disfraces desde los cuales manifestarse. La ambientación es del todo 'africana', sin que esto aluda a ninguna base territorial sino más bien simbólica: una carpa en medio de la nada donde el Cóndor oficia rodeado de pajes y guerreras ligeramente desnudas. Las actuaciones son torpes, toscas, desprovistas de intención realista y verosimilitud narrativa. Lo que domina en cambio es una estética de trazo chillón que refina el grotesco, con el entramado de la carpa a la vista y las máscaras desplazadas de los rostros para acentuar el descuido del conjunto.

“La tierra es hueca”, declara el piloto como conclusión de su aventura, mientras el Cóndor, monarca de un sitio eriazado protegido con plásticos de colores, olvida su parlamento y tropieza en la dicción de su discurso. En esta suerte de incoherencia

---

<sup>30</sup> El modelo, un caza Messerschmitt de la Luftwaffe, tendrá por lo demás una cita en el tiempo con el aparato que sobrevolará el centro de detención La Peña en la novela *Estrella distante* (1996), de Roberto Bolaño, donde el poeta militar Carlos Wieder escribirá en el cielo de Concepción un anuncio de muerte y resurrección en latines intrigantes.

actuada, la 'realidad de la película' vuelve a dispararse lejos de la 'película de la realidad', haciendo de cada nueva costura de la imagen primitiva una fisura inserta en la cadena narrativa. Dicha tensión obliga a releer la figura central del complot en *La (ex)cena última* como una operación que ocurre en el espacio de la propia representación, en el sentido de narrar internamente otra historia distinta a la que vemos, haciendo de las fallas y exageraciones en el discurso filmico una ficción primitiva de la falta de objeto. Es lo que el propio Lihn anotó, en un comentario de 1977 sobre la obra de Pedro Millar, como el *ars memorandi* de aquellas manipulaciones “consagradas a decir una forma en términos de claridad y oscuridad, [y que] forman una técnica mixta primitiva, si se limpia la noción de primitividad de los significados adventicios y vicarios de ignorancia, torpeza, ingenuidad” (*Textos* 292).

De manera elocuente, Lihn señala aspectos tales como la “costosa pobreza” de la que se sirve este arte para una escritura ideográfica de sus objetos, con palabras aisladas e imágenes clave como las utilizadas en la impresión y reimpresión de los Evangelios en los siglos XV y XVI. Lihn habla de las técnicas de los xilógrafos medievales como una enseñanza que Millar asimila con total “abstinencia mimética”, cuestión que para él está en la base, por paradójico que parezca, del *ars memorandi*. Más importante aún, todas estas operaciones refieren para Lihn a una sobrevivencia que encuentra en las técnicas primitivas y sus manipulaciones una vía de acceso a la verdad de la obra, ya que “el acto de la producción forma parte del sentido, la huella del trabajo forma parte del trabajo mismo, [ambos] 'hablan', de y en tanto *ars memorandi*, desde el acongojamiento de un memento: conmemoración de difuntos en una tierra límite donde sólo caben los extremos

de la vida y la muerte, y en el marco común del sufrimiento, se tocan y se resuelven en cosas imborrables” (*Textos* 292).

Si la 'película de la realidad' hace de *La (ex)cena última* un cine fallido en su opción por desnaturalizar la narración y desencadenar al mismo tiempo su relato, la 'realidad de la película', en cambio, deja en pie el *ars memorandi* que el film teje internamente haciendo de la precariedad y de la factura primitiva su argumento. Es a través de estas manipulaciones que la opacidad del film cobra sentido, en efecto, aunque no lo tenga para el cine centrado en el mimetismo y la verosimilitud.

“Aaahh, ahhh... El mundo es chico como un cuarto de tortura”, gime el cura, encerrado en un cuarto de castigo ahora que la casa ha sido ocupada por los Mickey y la Capitana se sirve de ella para interrogar a los presos y adiestrar a la tropa. La escena bien puede leerse a manera de comentario final de lo dicho más arriba. Es hacia esa saturación de imágenes que cohabitan y vacilan a lo largo del film que se dirige el lamento del cura, y cuya tensión interna acompaña hasta el último momento la exposición de una narrativa que es contigua y a veces contradictoria con la poética que elabora. Así sucede también en las imágenes finales, que incorpora una larga secuencia de Roberto Parada saliendo entre aplausos de un caserón que puede confundirse con el edificio del Congreso Nacional u otro inmueble patrimonial<sup>31</sup>. Es un instante único, porque sólo por esta vez el film acoge la imagen documental en su representación, retratando a Parada en tanto actor natural cuyo oficio es, precisamente, actuar, y lo hace de acuerdo al arquetipo realista y

---

<sup>31</sup> La toma está realizada a contraluz y sólo al bajar las escaleras es posible reconocer al actor de teatro Roberto Parada, padre de José Manuel Parada que un mes antes había sido asesinado por la policía militar junto a otros dos miembros del Partido Comunista, en lo que se conoció como 'el caso degollados', de marzo de 1985.

naturalizante de su personaje, con bastón y un jockey calzado sobre la cabeza (fotograma 26).



Fotograma 26

Luego viene una serie sin ilación aparente: mendigos, gente en el mercado de La Vega Central, el cura que es torturado por una mujer que lo seduce, un hombre es atacado por los Mickey en un sitio eriazado, más gente en La Vega, pobreza, papeles rotos. Hasta que la imagen encuentra la tumba que andaba buscando: es un Cristo vestido de futbolista que preside una mesa donde se mezclan personas reales, máscaras, maniqués, y cabezas de pescado (fotogramas 27 y 28).



Fotogramas 27 y 28

Se trata, por cierto, de un decorado de *parodia sacra* como las referidas por Bajtin al inicio de este apartado. El plato de pescados al frente, cual naturaleza muerta, hace honor al teatro de los pintores y despide ‘la realidad de la película’. Lejos, en su palacio de plástico y papel, El Cóndor, la Capitana y sus súbditos estudian el mapa de la ciudad tras capturar la ‘película de la realidad’. “Ahora es una jaula sin rejas”, dice la Capitana.

### 5.3. Un bajativo *camp*

En abril de 1985 Enrique Lihn escribe a Rigas Kappatos: “La situación política en Chile es asfixiante, como todo el mundo lo sabe, y el país, un callejón sin salida. Sé que este escepticismo debe ser mal visto por los hombres de acción política y/o por la gente de fe, pero es la única perspectiva en la cual puedo continuar con mi trabajo literario” (ctd. en Sarmiento 85). Traductor al griego de Neruda y Vallejo, y amigo de Lihn en Nueva York, donde se encontraban cuando éste viajaba a esa ciudad, Kappatos intercambió una significativa correspondencia con Lihn durante los años 80, quien en la misma carta citada le habla de su necesidad de expresarse “desde el extrañamiento o bien reelaborando una y otra vez la misma antiutopía a la que he dado lugar en mis novelas ...

Mi último trabajo inconcluso al respecto es un video, *La cena última* [sic] que pienso completar. Filmaría una película si tuviera medios económicos para hacerlo, bajo un cielo sin aire” (*ibid*).

El financiamiento nunca llegó y la película, como se sabe, quedó inacabada. Aun así la experiencia dejó no sólo abundante material armado y con un corte provisional del film, sino también un 'desecho visual' que Lihn tituló *Basuras* (1985, 07:53") y Celedón se encargó de editar. “La idea era crear un promo de la *La cena última* para reunir fondos de producción. Finalmente no nos ganamos las becas a las que postulamos y hasta allí llegó el proyecto. Enrique me dijo que, si quería, hiciera algo con el material grabado. Así fue cómo surgió *Basuras*” (entrevista de investigación)<sup>32</sup>. El cartel de anuncio acredita lo dicho por Celedón (fotograma 29).



<sup>32</sup> Como quedó dicho, se ha respetado aquí el título final de *La (ex)cena última* en función del armado que realizó Carlos Flores Delpino, quien trabajó con los varios títulos propuestos para el proyecto y finalmente se decidió por este último. El origen de *Basuras*, por otra parte, es referido por Lihn en la transcripción fragmentaria de una entrevista archivada en el Centro Getty, y en la cual aclara que “diferencias de criterio en la realización” de *La (ex)cena última* determinaron que Celedón se quedara con el material rodado en la galería de arte para crear el corto *Basuras*, mientras Lihn se concentraba en el film original (Archivo, *Papers* 42).

## Fotograma 29

Desde el punto de vista formal, el corto utiliza las técnicas del reportaje noticioso para representar una inauguración de obras del pintor José Balmes en una galería de arte asediada por la presencia fantástica y fantasmática de los pordioseros que merodean por el lugar. Con actores naturales del mundo de la pintura -el propio Balmes y su mujer, la artista Gracia Barrios- en donde se mezclan críticos y comentaristas -Ernesto Galaz, David Gallagher- así como amigos y colegas de Lihn que adoptan roles específicos -es el caso del artista y dibujante Oscar Gacitúa, que hace de reportero y entrevistador de Balmes- en *Basuras* se habla de arte y se representa la miseria que lo circunda como síntoma de alienación de la realidad. “En el centro de una comarca de gran riqueza agrícola, las basuras de origen doméstico y desperdicios de sustancias alimenticias han encontrado múltiples usos entre sus habitantes”, advierte la voz en off de Enrique Lihn al comienzo del film, inconfundible en su registro paródico. Del cóctel característico de las inauguraciones de pintura, con copas de champaña y canapés servidos en bandeja por unos mozos hieráticos, la imagen se torna de más en más imprecisa luego de las palabras de Balmes sobre su obra. “¿Quiere usted denunciar en su pintura el paso necesario de la sociedad de consumo a la sociedad del desecho?”, pregunta Gacitúa con grabador en mano. “Claro, hay algo de todo eso en lo que yo trato de hacer”, responde Balmes. “El ser humano aparece en esa situación de resto, de basura, de lo que se ha consumido. Ha sido víctima de muchas cosas; de la represión, del crimen ... Ese es el sentido terrible de mi trabajo” (03:17”).

Irrumpe entonces ya no un discurso sobreviviente amparado en la imagen espectral, sino la supervivencia material de los mendigos que invaden el salón del arte y

el arte mismo con sus desechos físicos, ante el espanto y huida de los asistentes (fotogramas 30 y 31).



Fotograma 30 y 31

Si el público retrocede atemorizado, los pordioseros por su parte avanzan esperanzados y alegres de encontrar en el camino al artista Balmes, que es reverenciado y tocado cual animita milagrosa en una imagen ya fantástica por su ruptura con el marco noticiero del comienzo. Es lo que Richard denomina con propiedad las “estéticas del desecho”, surgidas “en las orillas más deshilachadas de la trama ético-narrativa del género testimonial valorizado por la sociología chilena como *documento*” (28, énfasis del original). Abundando en su análisis más allá de la verdad documental de las voces populares -“(C)uerpos sin residencia ni pertenencias, sujetos sin interioridades ni contenido”, dice de ellos Richard (29) - lo relevante para esta crítica es que las estéticas del desecho no buscan “rellenar los huecos de identidad con palabras de consuelo”, sino al contrario: desean instalar protagónicamente “la falta de todo, la carencia, y reestetizar esa carencia como *des-figuración* del todo” (28, énfasis del original). Por lo demás, ya no se trata, como observa Richard, de una *masa* donde se representa lo colectivo, sino de un

*flujo* de seres que vagan por los bordes de la cartografía urbana, llevando como en este caso sus bolsas de basura en abierto contraste con el lustre de la galería.

La proximidad de estas imágenes con las manifestaciones del grotesco moderno, entendido como “el mundo en estado de enajenación” (Kayser 309), adquiere mayor intensidad al considerar la invasión de 'esta otredad de uno mismo' en el salón del arte, que se hace miserable en las estéticas del desecho al poner en evidencia que esa 'otredad' y ese 'uno mismo' designan tanto el vacío del arte como el espacio protegido donde éste se despliega. Un efecto semejante, pero centrado esta vez en la falsificación, resulta del performance ya reseñado de *La (ex)cena última* (fotograma 20), donde un fragmento del *Rigoletto* es interpretado a partir de la mímica del actor travestido y adornado para la ocasión, mientras la música se deja oír en el galpón abandonado. Son los derroches de exhibicionismo de las puestas en escena del deseo, según las califica Richard, donde estos desechos humanos son recortados por el arte y reensamblados en busca de un nuevo retrato social bajo los efectos del milagro económico: “Apariencias lujosamente recargadas por la técnica del suplemento estético configuraron estas identidades-simulacro que adornaban el castigo chileno de la falta con la superabundancia del exceso” (29).

Que una casa del arte sirva de refugio a los pordioseros, aun en la estampida de sus ocupantes 'naturales' que huyen del contagio de esta miseria que se vuelve propia, constituye una revisita por parte de Lihn a signos que le son familiares, y evoca en particular la exposición *Desagravio de los artistas chilenos a los vendedores ambulantes: artes e industrias de la supervivencia*, realizada en la galería Época en 1983. En la ocasión, una cincuentena de artistas expusieron sus trabajos en el suelo del patio trasero

de la galería, imitando de esta forma a los vendedores ambulantes que invadían el Paseo Ahumada con sus mercaderías. En clara alusión al lado oscuro del milagro económico voceado por el régimen, el origen de la muestra se relaciona con el evento anual que por esos años realizaba la dueña de la galería, Lily Lanz, consistente en la exhibición de obras realizadas por artistas que, según relata Gacitúa, “concretaban una relación que se establecía con alguna empresa ... proceso que culminaba con una exposición ... y que para los participantes significaba un sueldo que la empresa auspiciadora pagaba durante un período de algunos meses” (entrevista de investigación).

A cambio del patrocinio, el empresario guardaba para sí la obra del artista en cuestión, modalidad que también fuera utilizada por Paulino en el comentado proyecto *Autorretrato: envío postal*, donde la intervención de Lihn se resolvía en un puzle para siempre extraviado. La exhibición anual en la galería Época llevaba por título *Artes e Industrias*, a la cual Lihn propuso agregar el apellido ‘de la supervivencia’, en homenaje a los vendedores de la calle. Ese mismo año '83, Ediciones Minga publicaría su poemario *El Paseo Ahumada*, donde Lihn planteaba de un modo radical la sobrevivencia de los artistas emparentada con el trabajo de la mendicidad, escribiendo su poema “en el estilo paroxístico que se impone, por sí solo, a autores, moribundos o vendedores ambulantes” (*Paseo* 76).

Los mendigos de *El Paseo Ahumada*, como los pordioseros de *Basuras* y los vagabundos de *La (ex)cena última*, son para Lihn “sus semejantes, sus hermanos” (*ibid* 77). Ellos llevan en sus hombros el féretro de Tarzán y en una lengua inarticulada se pasan la voz de lo real, como advertía Kittler. Sobre todos ellos recae un *ars memorandi* asociado a las técnicas del *bricoleur* y se hace manifiesto un grotesco de la falta sobre

cual pretendo volver, al abordar el discurso callejero de Lihn y, en particular, al hablar del Paseo Ahumada, la calle, como unidad urbana, gráfica y verbal, simbólica en suma. Por ahora, subrayo el hecho de que *Basuras* constituya una coda visual a la trilogía del discurso primitivo examinada en este capítulo. Y antes aún: desde la auto-ejecución del autor desconocido en *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el*, pasando por el *happening* de *Adiós a Tarzán*, hasta llegar a las costuras irresueltas de la película que no es en *La (ex)cena última*, dicho discurso dibuja un arco claro de propuestas, intenciones y procedimientos donde la ‘central eléctrica’ de la parodia despliega una tensión que se hace espectáculo, acontecimiento. Desde allí, Lihn niega, nombra, desbarata y se mantiene fiel a los presupuestos de buscar en lo irreal lo real y de encontrar en el imaginario su verdad.

Dicho esto, una última toma de *Basuras* sirve para cerrar este segmento del catálogo con una observación sobre el *kitsch* y *el camp*, caracterizaciones que asoman de manera irregular en cada uno de estos proyectos, y que intencionadamente eludí para incorporar al cierre del análisis. En la imagen final, un mendigo literalmente se deja caer en el piso de la galería y permanece allí, inmóvil entre sus bolsas, imagen latente del arte mismo que lo suspende y lo fija al piso cuando ya no queda nadie en el salón (fotograma 32).



Fotograma 32

En sus *Notes on Camp*, Sontag resumió bien qué hay en esta imagen, como en otras muchas que desfilan de un modo semejante en el discurso primitivo de Lihn, y que llaman la atención por su desnudez y su exceso a la vez, su carácter irónico y liberador, intensamente teatral y artificioso, desprovisto de grandilocuencia y sofisticado al mismo tiempo: *It's beautiful because it's awful*, observó Sontag. La definitiva declaración *camp*, dice Sontag, afirma que algo es bueno porque es horrible (343). En este *dictum* hay para Sontag una experiencia radical sobre el gusto, en donde se verifica “la delicada relación entre parodia y autoparodia del camp”, elemento que Cánovas remarcó tempranamente en Lihn y que éste practica como distintivo respecto a las estéticas más duras y herméticas del período, ya que, como dice Sontag “el camp reposa en la inocencia. Esto quiere decir que el camp desvela la inocencia pero también, cuando puede, la corrompe” (332).

Obsérvese, si no, a Lihn devenido Pompier en un carrito con forma de ataúd en el

performance de 1977-78. Allí la autoparodia hace íntima su relación con el *camp* cuando no se pretende ingenua sino deliberada, intencionada aun en su pretensión de ingenuidad, ya que, según Sontag, el *camp* es “o bien absolutamente ingenuo o bien plenamente consciente” (*ibid*). Por otra parte, las reglas del *camp* pueden cambiar, ya que “el proceso de envejecimiento o deterioro permite la necesaria emancipación de espíritu o despierta la necesaria simpatía ... El tiempo libera a la obra de arte de relevancia moral, entregándola a la sensibilidad *camp*” (334).

*Adiós a Tarzán, La (ex)cena última y Basuras*, la trilogía primitiva de Lihn, son ejemplos claros de esta detención refractaria a la búsqueda mimética o formativa de la alta cultura: para el *camp* todo reposa en el carácter porque no hay destino en la historia, en el estilo porque no hay sentido en el arte, en el efecto que adopta la forma al eludir el juicio porque es el tiempo quien ha liberado a las imágenes de sus primeras intenciones edificantes.

Curiosamente, por otra parte, el propio Lihn y sus críticos (De los Ríos 91) han atribuido a los modelos del *kitsch* la utilización de ciertos procedimientos paródicos en estos proyectos, sin duda en referencia a los formatos del mal gusto televisivo que dominaron durante los 80 “el desacuerdo esencial entre la cultura y la dictadura, entre la mala política y el arte” (*Textos* 398). Pero se trata de una interpretación inducida por las perversiones ideológicas incluidas en las tesis de Greenberg, que Lihn cita, y donde el crítico norteamericano, además de trazar la genealogía del *kitsch*, vincula su uso y propagación con una funcionalidad política en los regímenes autoritarios. En efecto, en la medida que el *kitsch* se define como el arte del mal gusto, de carácter industrial y operado según fórmulas de consumo para el gran público, “the encouragement of kitsch is merely

another of the inexpensive ways in which totalitarian regimes seek to ingratiate themselves with their subjects ... *Kitsch* keeps a dictator in closer contact with the 'soul' of the people. Should the official culture be one superior to the general mass-level, there would be a danger of isolation" (19).

En tanto experiencia vicaria del arte, el *kitsch* admite una familiaridad con los discursos falsamente dramáticos que asoman en los proyectos filmicos de Lihn, pero se trata de vínculos episódicos que resultan irreconciliables al considerar que el modelo falsificador del *kitsch* obedece, más que a cualquier otro propósito, a la regla de oro subrayada por Greenberg: "*Kitsch* pretends to demand nothing of its customers except their money -not even their time" (11). Por el contrario, las performances de Lihn y sus representaciones filmicas carnavalizan las fórmulas del *kitsch* y operan en sentido inverso a las "fake sensations" que acusa Greenberg, gatillando la descomposición de los modos naturalizados de recepción artística. Lejos de ser productos *kitsch*, y antes que todo lo anterior, el cine de Lihn no es *kitsch* porque no es cine; esto es, se diferencia de las imágenes del *kitsch* en que no articula identificación alguna y con ello deja *atrás* el modelo, lo abandona para ir en búsqueda de los "efectos de realidad" que sugiere el cine y que hace posible explotarlos críticamente, interés que lo acerca aún más a las propuestas del *camp* y su gusto por el artificio, la teatralización, el exagerado pánico de sus imágenes y su rechazo a los desarrollos realistas. Como dice Sontag, el *camp* trabaja contra la sinceridad de los sentimientos e impone el estilo, "que lo es todo". Las ideas no importan tanto como la forma en que "son ostentadas". El *camp*, "es la experiencia del mundo consistentemente estética. Encarna una victoria del 'estilo' sobre el 'contenido', de la 'estética' sobre la 'moralidad', de la ironía sobre la tragedia" (338). El *camp* es "el

amor a lo exagerado, lo *off*, el ser impropio de las cosas” (327), e “introduce un nuevo modelo: artificio como ideal, teatralidad. El ‘camp’ propone una visión cómica del mundo ... Si la tragedia es una experiencia de la hiperimplicación, la comedia es una experiencia de la infraimplicación, del desprendimiento liberador” (338).

Y otra cosa: igual que el fantasma sobreviviente, el *camp* está corrido de su posición en el discurso. Habla fuera de cuadro para crear una tercera sensibilidad, ni clásica en su vínculo con la moral ni vanguardista en relación a los extremos del *pathos*, sino abierta a un doble sentido bajo el cual asumir lo real, y en donde no se trata, como advierte Sontag, de construir “un significado literal por una parte y un significado simbólico, por otra”, sino más bien de construir “la diferencia entre la cosa en cuanto significa algo, cualquier cosa, y la cosa en cuanto puro artificio” (329-330). La imagen final del *camp* es hermosa porque es terrible, y es terrible porque está suspendida de una anamorfosis, de un significante que brilla y puede ser cualquier cosa. Sobre ella, la voz en *off* de Lihn despide *Basuras* con una cabeza de pescado olvidada en el plato de *La (ex)cena última*: “Quiero señalar que lo que hemos visto hasta ahora, es sólo una escena de nuestra historia, pues ésta realmente comienza en la fábrica de gas, ubicada en el muelle cerca de la ciudad, donde el científico Walter Hellers realiza sus experimentos” (07:41’).

Efectivamente, lo que está por verse es otra historia: Lihn dejará de hacer películas que no son, y volcará su energía en el histrión que es: escribirá teatro, montará sus obras, y en ocasiones actuará en ellas en perfecta sintonía con las estéticas del *camp*: hacer irrisión de lo serio, glorificar el carácter, ser artificioso en el arte e insincero en la comedia como lo es Pompier en el discurso.

## CAPÍTULO 6

### Discurso desbaratado, Lihn nomoteta

Antes de ingresar formalmente a una sala de teatro en tanto dramaturgo y actor para representar con sus propias obras el grotesco de cámara que acusaba Bajtin en la obra de los modernos, Lihn ha pisado la calle, desafiado a la crítica oficial, provocado la polémica, agitado las aulas y hecho detener por la policía un par de horas como broche paródico a su performance de lectura poética en el paseo Ahumada de Santiago. No se trata de un arrojo cualquiera. La lectura refleja de su trabajo anterior a los años 80 evidencia que la calle nunca fue ajena a ese “enfrentamiento con la situación” que exigía Lihn de la poesía, la crítica y el performance.

Según Matías Ayala en su texto “El mendigo, el travesti, la televisión. Teatralidad urbana y espectáculo en la poesía de Enrique Lihn”, lo que está en juego en esta relación entre el poeta y la ciudad es ni más menos que la política de Lihn, *su política* en la producción del campo literario. “La teatralidad es el espectáculo social y político del espacio urbano y televisivo” (35), observa Ayala, buscando reorientar así la lectura lírica del sujeto poético lihneano hacia “una figuración de lo colectivo en el espacio urbano” (34). Y cita a Samuel Weber en su elogio de la indeterminación como rasgo central de la teatralidad, cuando la proclama un “lugar de disimulo y engaño, de auto-disimulo y auto-engaño” (ctd. en Ayala 35). Para el investigador, en la poesía de Lihn “el espacio público de la ciudad -veredas, calles, bulevares, estaciones del metro- toman el lugar de escenarios en donde personajes se exhiben a la mirada colectiva del público ... (y) ostentan un exceso visual que elude la normalidad y normatividad” (35).

No hay teatro -o aún no lo hay en el sentido formal del término- en los ejemplos a los que acude Ayala, a saber: el poemario *El Paseo Ahumada*, los versos libres de *La aparición de la Virgen*, y los textos que acompañan las fotos de Luis Poirot en la edición póstuma de *La Efímera Vulgata* (2012). En ellos no hay sala, cuarta pared ni texto dramático que representar, sino más bien *exceso* e *intemperie*: deseo puro que escapa de la norma y se enuncia desde el no-lugar del excedente, haciendo de la palabra un espectáculo en sí mismo, de la polémica crítica una provocación, del desplante público un arte situado, del ojo que mira un voyeur mezclado con la multitud. Ese *exceso* es “el Gran Teatro de la Crueldad nacional y popular” aludido en el *Paseo Ahumada* (76), y donde, como señala Francisca Lange en “Algunas notas sobre el *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn”, la poesía situada “va de la mano con las ideas que Lihn propone en sus artículos, así como también en su crítica de la cultura y los discursos contruidos a partir de la contingencia” (8), y donde quien habla “se instala como protagonista en una escisión del sujeto que construye la crítica social desde sus propias precariedades, como habitante y también como sujeto lingüístico” (*ibid*).

Señalaré luego las indeterminaciones y violencias a las que se expone el sujeto poético en este 'salir afuera' del discurso cuando performa él mismo su exceso. Subrayo por ahora el hecho de que la teatralidad en Lihn no se limita al oropel escénico de la situación (mendigos, agentes policiales, travestis callejeros) sino que se despliega desde la mirada del fantasma. Es decir no es una política de los fines sino de los medios en el orden del deseo. A ella se sujeta y de esa mirada depende en tanto discurso, porque es siempre el espectro y su *exceso* quien se agita y se pierde en los intermedios de lo real y lo imaginario. Al respecto resulta ejemplar el caso de *La Efímera Vulgata*, donde el

hablante del discurso inscribe al fantasma como sujeto de la teatralidad y de los efectos especulares que transmite el poema:

*Él es su Visión: el fantasma ve, así, por el ojo del otro el momento en que  
éste se mira en él  
Ve a una reina algo anticuada  
de la noche, en el carnaval de Sitges  
demorando todavía ante el espejo, en su sórdida pieza de hotel  
el momento de salir a la calle (40)*

Escritos en 1981 a partir de la honda impresión que produjo en Lihn el encuentro con las fotografías de Luis Poirot sobre las “mariposas efímeras” capturadas en Sitges durante una fiesta pagana de los travestis del lugar, los textos son también un indicio del año cero que se apronta a vivir Lihn luego de ser hospitalizado en Barcelona a raíz de una crisis cardíaca. Como se verá de inmediato, el sujeto biográfico y el poético se contagian mutuamente en la instancia crítica de la enfermedad, cuyo epítome final será el poemario póstumo *Diario de muerte* (1989). Superado el incidente coronario, Lihn visita a Poirot y encuentra las fotografías que éste mantenía guardadas sin un destino claro. Poirot recuerda que Lihn miró las fotos en silencio, y luego se dejó fotografiar él mismo. “En sus ojos asomaba el temor de la cercanía de la muerte provocada por un reciente infarto” (8), escribe Poirot en el “Prólogo” del libro póstumo de *La Efímera Vulgata*, con un retrato de Lihn perteneciente a esa serie.

Tras la (auto)aniquilación del autor desconocido en *LIHN&POMPIER*, el autor parece llevar la muerte en su propio retrato. El sereno espanto de quien se ha quedado solo con su rostro neutraliza la aparición de una máscara que lo sustituya o lo represente, antesala de aquel otro retrato ausente en la exposición de Inés Paulino ya comentada. El

detalle es relevante pues señala una frontera: allí donde el sujeto poético escindido se muestra en posición de agente del discurso y espera ser representado por un significante (el  $S_1$  de las estructuras discursivas lacanianas), lo que surge sin embargo es la *falta* en toda su radicalidad, como señala Žižek respecto de aquel sujeto que 'ya no puede ser quien es' pero tampoco puede ser 'otro distinto del que es' (*De lo trágico* 69), momento de no parecerse a nada porque el sujeto ha llegado a ser precisamente su *falta* de toda representación. Es el grado cero del sujeto poético. La mirada se hunde en un pavor que delata la carencia de máscara ante una muerte que ocupa el rostro, y quizá no haya mejor registro de lo que hasta aquí he llamado el ~~sujeto-barrado-Linn~~ que la paradoja de este retrato *desnudo* en la portada del libro póstumo. La luz pálida, casi velada sobre la piel y el semblante, contrasta con el grotesco desplegado al interior del volumen en esos rostros indecibles que ya no son rostros ni máscaras sino intermedios emplumados de bisutería. El empalme (fotografías 1 y 2) recuerda el instante de transfiguración de Pompier en la mariposa de terror *caligo prometheus*, efímera como ésta, pero que aquí se suspende de un lujo indeterminado que quema la mirada del fantasma.



Fotografías 1 y 2

Un mes después de la visita a la casa de Poirot en Barcelona, Lihn enviará desde Nueva York los textos de *La Efímera Vulgata*, con una nota explicativa donde confesaba que “las fotografías ... no dejaban su cabeza” (8). Es el año cero de Enrique Lihn. Algo en él se ha vuelto *póstumo*. En marzo estará de vuelta en Santiago: el poeta que nunca salió del horroroso Chile por mucho que se alejara, vuelve a casa dispuesto a demolerla.

### 6.1. Simulacros biográficos

El año cero de Lihn no es cronológico sino analógico, es decir se extiende a hechos unidos por una relación de semejanza que permite agruparlos bajo una atribución de pertenencia común. En este caso, dicha atribución abarca tres años, desde 1980 a 1983, y lleva el signo de la crisis bajo la especie del discurso amoroso, como espero demostrarlo enseguida. O más bien: de la *crisis de la falta* en tanto discurso amoroso, para ser más preciso. Tras este intervalo, su obra se desplegará en objetos discursivos muy diversos, de lo cual da cuenta, en un brevísimo período de tiempo, la publicación de

la polémica *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois* (Ediciones del Camaleón, agosto 1983), el poemario *Al bello aparecer de este lucero* (Ediciones del Norte, noviembre 1983), el performance urbano *El paseo Ahumada* (Ediciones Minga, diciembre 1983), y las intervenciones públicas en el Encuentro de Poesía Chilena en Rotterdam y en el Congreso de Artistas y Trabajadores de la Cultura (abril y diciembre 1983, respectivamente). Una actividad frenética, en suma, que coincide con el estallido de las primeras protestas masivas contra el régimen en las principales ciudades del país, “algo que había resultado inaudito hace dos o tres años, hasta hace un año atrás”, escribe con sorpresa él propio Lihn (*Querido* 104).

¿Qué ha pasado, qué ha podido pasar entre 1980 y 1983 para activar semejante despliegue de energía y combatividad literaria, incluido el fatídico paréntesis de 1981? Lihn advertirá el fenómeno de manera retrospectiva y con inquieta ironía en carta a su amigo Pedro Lastra desde Madrid, en 1987, tiempo antes de morir: “¿Crearás que echo de menos Chile o algo que me pasa allí? O la decisión de volver crea ese espejismo. ¿Y esa decisión de dónde sale? ¡Nunca salí del horroroso etc!” (*Querido* 94).

La respuesta a este enigma del desarraigo excede los márgenes de un tiempo específico, pero una inflexión importante se marca en este período. Coincidente con la crisis cardíaca en Barcelona, su derrotero personal conocerá un vuelco sin adjetivos con ese otro infarto -sentimental esta vez- que trae consigo la separación de Adriana Valdés, su compañera de viaje y poesía. La correspondencia recuperada es elocuente al respecto. Lihn navega por aguas tormentosas. Enamorado de una mujer casada y 25 años más joven, una noche recibe un ataque de puños por parte del marido celoso que ha estado rondando su departamento. En tono de reproche, Lihn decide escribirle: “Si de algo te sirve saberlo,

estoy bastante molido con tus patadas y tus puñetes, no sólo porque me tomaste de sorpresa sino porque evidentemente estás varias veces mejor preparado que yo para los actos de violencia”, acusa, y pasa revista a una futura citación en el Juzgado del Crimen y a un “pistoletazo” con arma de fogeo para amedrentarlo, todas situaciones que no hacen más que reafirmarlo en su amor por Claudia (Donoso), ya que, dice Lihn, “no se trata de una aventurilla fácil ni para mí ni para ella, (ya que) todos hemos sufrido en distinto grado” (Archivo, *Papers* 8).

El remitente lleva la dirección Marcel Duhaut 2935, pero en verdad escribe la carta desde la calle General Salvo 87, en los altos de una casa donde recibe a poetas jóvenes y otros de más edad para grabar un video que desea llevar en su próximo viaje a Nueva York. Continúa haciendo clases en el Departamento de Estudios Humanísticos, pero sospecha lo peor: en carta a Pedro Lastra relata una visita de la Central Nacional de Informaciones, CNI, la policía política del régimen, al decano de la facultad “para decirle que se me seguía un proceso por escribir un poema insultante contra el Ejército” (*Querido* 68). Y se da por despedido de la universidad: “Creo en verdad que debo salir de Chile” (69), concluye.

Pero nada de todo eso ocurrirá. En cambio, se queja amargamente de la suerte de sus libros que no están en ninguna parte y continúa escribiendo a sus amigos en procura de un puesto de escritor visitante en los Estados Unidos. ¿Dónde está Lihn, en realidad, y dónde vive entonces? ¿Qué ha pasado con su poesía que orienta la tradición y sirve de ejemplo a los más jóvenes? Y sobre todo, ¿qué ocurrirá enseguida, tras la primera crisis de otras muchas que seguirán con su nueva pareja? En agosto de 1982, escribe a Rivas Kappatos: “Mi vida debió llegar a un punto crítico. Me he quedado otra vez viudo o

huérfano de las mujeres y con una total incapacidad para tolerar la soledad que proviene de esa fuente. Jugué, perdí y me arruiné emocionalmente, así es que no tengo ningún proyecto, salvo el de escribir por inercia. A veces pienso en lo bueno que habría sido quedarme a vivir en Nueva York, pero también tengo medio borrada esa película” (*El otro* 80).

Menciono estos pormenores no con el propósito de incluir un apartado biográfico sentimental en el catálogo, sino porque proporcionan antecedentes únicos sobre la crisis y desinstalación que escinden a Lihn y radicalizan enseguida sus posturas en el despliegue del discurso callejero y contracultural que comienza a exigirse a sí mismo. Una vez y otra vez, ante terceros íntimos y lejanos, se refiere a la separación de “Adriana” con obstinada culpa mientras desplaza hacia “Claudia” el impulso de unas ansias reencontradas y luego desencantadas. Sus cartas del período esbozan de hecho un discurso específico que podría calificarse de epistolar o incluso documental, si se considera que su autor guardó copia física de la mayoría de ellas antes de enviarlas a sus corresponsales. Una parte de dicha correspondencia quedó archivada en la Biblioteca Nacional, de donde surgió el volumen *Querido Pedro* (Das Kapital, 2012), y otra parte –abundantísima, multiforme y sin duda la más lúcida y radical cartografía del período- se conserva en el Getty Research Institute de Los Angeles, donde se encuentran ordenadas por folios según los nombres de sus destinatarios. En su conjunto, las cartas mantienen el rasgo bifronte de exterioridad burlesca e intimidad negativa que caracterizan sus *wild projects* de los años 80, y donde Lihn hace manifiesta esa necesidad que lo asistía de “tocar el punto en que lo imaginario y lo real se confunden al punto tal que ya no pueden descomponerse sin perder, por separado, todas sus propiedades” (*Entrevistas* 180).

En efecto, identificar un discurso que documenta las relaciones del autor con su entorno inmediato no equivale a calificar dicho discurso como biográfico. Es posible y necesario pensar en este caso el discurso epistolar como un documento inscrito a la vez en el imaginario y en lo real. Si por un lado la biografía comparece como búsqueda de respuesta a una situación de carencia e incertidumbre personal en el marco de la excepción que vive el país, con su carga deceptiva y agitada al mismo tiempo, con sus fugas y arraigos buscando abrir caminos para una obra mal leída dentro del país y casi desconocida en el exterior, por otro lado el imaginario despliega un discurso amoroso que reitera el desajuste padecido en sus relaciones reales con las mujeres. Particularmente significativa resultan al respecto *Las Cartas de Eros*, volumen de cartas imaginarias seleccionadas por Andrés Florit a partir de la revisión de los archivos de Lihn en el Instituto Getty de Los Angeles.

Fechadas dos de ellas en septiembre de 1982, “es muy probable que todas hayan sido escritas alrededor de la misma fecha”, refiere su compilador (*Cartas 53*), quien explica que estas fueron mutando de destinatario, con nombres que fueron tachados en el curso de la escritura hasta encontrar su *imago* definitiva. “En una versión, por ejemplo, Beatriz está anotado a mano luego de probar con Paula y Brenda; Teresa tuvo antes el nombre de Trinidad y Pía; Consuelo se llamó Constanza” (53). La única excepción es la primera carta, que no lleva encabezado a pesar de que “Ariel” es nombrada por el sujeto del texto una única vez. “La vida no tiene el sentido que quisiéramos darle. Es absurda per se”, escribe tras verla partir en el sueño y la realidad. “Me he puesto a pensar en las muchas cosas por las cuales los papeles se invirtieron: la edad, la falta de táctica, una debilidad de mi parte por sobrellevar solo el discurso amoroso, exagerando o crispándolo,

en lugar de esperar la respuesta y afiarse a ella: pasando y pasando” (10).

Protagonista singular de esta correspondencia es Eros, “el maestro del sufrimiento” lo llama el hablante, que a lo largo de las seis cartas mantiene un mismo diapasón verbal, íntimo y reflexivo a la vez, mezcla irónica de decepción y profecía autocumplida. En cada carta, este sujeto deja caer una acusación sobre sí mismo, acusa la falta que lo habita, se agita en busca del objeto perdido, desenmascara su condición de fantasma y desnuda su biografía sin casa, como cuando se dirige a Consuelo:

Te dije que estaba solo. La larga, larga atención que me había prestado a mí mismo en nombre de la literatura era la causa de este aislamiento: matrimonio fallido, incompetencia paternal, amistades dispersas, amores provisionales o irrecuperables, nunca una casa de verdad, esterilizante abundancia de 'ocio creador', de tiempo libre, nunca niños ni obligaciones reales ... Es decir, te conté la fábula de la carencia. (19)

Contaminadas en partes iguales por la biografía personal y la fantasía de la imagen femenina que debe ser desmontada para hacerse real, las cartas establecen relaciones verbales que tienen la extraña cualidad del trasunto carnal. Incluso en aquella dirigida a Gabriela, por Mistral, única de las seis que ya había sido publicada previamente -en *El circo en llamas* (1997)- y escrita veinte años después de la muerte de la poetisa, el remitente habla “de una relación erótica entre mi cuerpo y el tuyo -ambos verbales- porque estamos hechos de palabras. El uno para el otro” (*Cartas* 29). Las situaciones son cerradas, sin futuro, dominadas por el monólogo que se pretende dialógico en el examen de unas pasiones que no escatiman en detalles domésticos ni en sus violencias. A Adelina, por ejemplo, le dirige una suerte de acusación al nombrarla, cuando dice que

“prefiero no inventar nombres propios que, como se sabe, no significan nada. Por eso vuelvo a emplear uno que existe y que podría, perfectamente, ser el tuyo”, inscribiendo de paso la duda documental en la ficción epistolar al proclamar que la suya es “una carta imaginaria dirigida a alguien que, en alguna parte, es de verdad y aquí una ficción, un simulacro, una figura de papel” (37).

El discurso amoroso, imaginario por definición, es aquí el del fantasma que toma la palabra del autor nominal. La voz del espectro llena las páginas del libro con su quieta sobrevivencia, a la vez errante y suspendido como lo está del objeto amado que prolonga su falta y feminiza su espera, ya que como bien apunta Barthes en sus *Fragments d'un discours amoureux*, históricamente el discurso de la ausencia ha sido sostenido por la mujer. “La femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur; la Femme est fidèle (ella attend), l'homme est coureur (il navigue, il drague)” (20). Esta posición de 'escucha de la ausencia del otro' determina a su vez la estructura del discurso amoroso, ya que “dans tout homme qui parle de l'absence de l'autre, *du féminin* se déclare: cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminisé. Un homme n'est pas féminisé parec qu'il est inverti, mais parce qu'il est amoureux” (*ibid*).

A la vez -y este hecho hace la singularidad de *Las cartas de Eros*- es posible reconocer en esta disposición hacia el Otro la figura del Amo en la función dominante y ocupando el lugar del Agente de este discurso. En efecto, volvemos a reencontrar aquí el Discurso Amo como gesto fundacional del lazo social una vez que pronuncia su palabra, aun cuando esta palabra tenga el signo de una espera que se hace reclamo amoroso. Así lo muestra el matema de la figura 1.

**Discurso Amo/roso**  
(*Las cartas de Eros*)

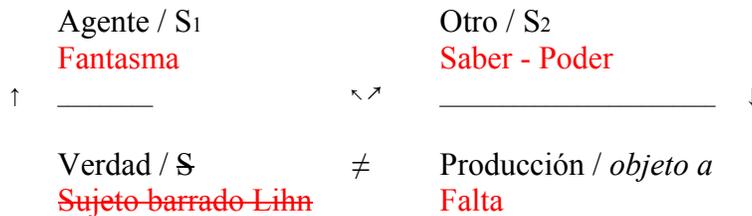


Figura 1

Es decir, desde el punto de vista del orden interno de los cuatro discursos lacanianos, y a los cuales vuelvo aquí en función de la legibilidad de la estructura del catálogo, es el significante fantasma S<sub>1</sub> -en tanto que *efecto* de significado del ~~sujeto barrado Lihn~~- quien hace la espera y el reclamo dirigido a un Otro que se desea. La producción de este discurso, por su parte, queda radicada en la falta, pequeño *objeto a* que goza su exceso dirigido en diagonal hacia la dominancia del disfraz. La situación antecede a la constitución de lo que llamo aquí discurso desbaratado, y ya veremos cómo esta ecuación se actualiza y encaja.

Por ahora, me importa destacar que es la actividad de la falta la que vuelve productiva la estructura del Discurso Amo/roso, que en su anhelo de posesión recorta una imagen de la ausencia para su exclusivo dominio en el reino de lo imaginario, sabiendo por otra parte que otra cosa muy distinta es lidiar con la existencia: “Existes, y eso hace las cosas, a veces, un poco difíciles”, escribe el hablante de Lihn a Beatriz en la última de las cartas, donde confiesa su resignación ante el juego de aparecer/desaparecer con que ella despierta su deseo, primero, y su falta después. Esto, una vez que ella descubre su amor por él “y una necesidad imperiosa de hacerte desear -sólo eso- por otros hombres

para cumplir así con una ley de la que te habías escudado hasta ahora” (47) . Y cita a Bataille para designar a la prostituta en potencia que habita en cada mujer que se propone como objeto de deseo a la atención de los hombres. Pero no se trata aquí de hacer el retrato de una neurosis sino de incluir una estructura susceptible de convertirse en un valor cultural autónomo. Barthes lo advierte en las palabras de introducción a sus *Fragments*, donde busca entregar a la lectura “une place de parole: la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amouusement, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas” (7).

La situación clave del Discurso Amo/roso ha sido enunciada: un otro silente sale de cuadro y se mantiene en perpetua despedida, invisible presencia que abre el espacio de la ausencia en el discurso -ausencia de interlocutor, ausencia de reciprocidad, ausencia del objeto en fuga-, lo que da paso a la privación de este objeto y a la producción de su falta. En una transposición libre y fragmentaria de las tesis expuestas en el *Seminario 4*, donde Lacan trata la relación de objeto y el esquema de la falta, Barthes interpreta esta Ausencia en mayúsculas que produce el objeto amado como la figura eminente de la privación en el discurso amoroso tradicional. Su argumento resume con singular claridad lo que están en juego en cada situación discursiva:

La frustration aurait pour figure la Présence (je vois chaque jour l'autre, et pourtant je n'en suis pas comblé: l'object est là, réellement, mais il continue à me manquer, imaginaiement). La castration, elle, aurait pour figure l'Intermittence (j'accepte de quitter un peu l'autre, 'sans pleurer', j'assume le deuil de la relation, je sais *oublier*). L'Absence est la figure de la privation; tout à la fois, je désire et j'ai besoin. Le désir s'écrase sur le besoin: c'est là le fait obsédant du sentiment amoureux (22).

En apariencia, *Las cartas de Eros* operan de acuerdo a este último principio. “Te escribo para jugar a tu aparición, para hacerte desaparecer, por mí mismo, en el papel, y burlarme de ti”, comienza diciendo el hablante a su amada Beatriz (43). Es decir, se dirige a una mujer ausente que se trae a la presencia mediante la escritura en primera persona. “Tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi)”, explica Barthes respecto de esta polaridad presencia/ausencia. “Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile: un pur morceau d'angoisse” (22).

Una disyunción aparece, sin embargo, en la forma singular en que el hablante de Lihn hace uso del soporte en *Las cartas de Eros*, donde el efecto compensatorio y de mediación implicado en la carta se dirige principalmente a constituir la presencia del fantasma erótico y no a reparar una ausencia real. Es decir, es a un *simulacro* a quien se dirige la escritura de las cartas y no a Consuelo, Teresa, Adelina o Beatriz, todas unas perfectas desconocidas para el fantasma que las llora. *Las cartas de Eros* no son cartas de amor sino de simulación, y esto en el sentido exacto en que pretenden ser algo que no son. Como dice Horacio Amigorena en un texto significativo pero de escasa difusión, que lleva por título precisamente *L'amour du fantasme*, lo abominable del otro es que siempre nos ofrece o nos retira la (in)felicidad de amar, y por tanto nos obliga a elegir entre sublimarlo o arruinarlo. “Nous sommes son hôte dans l'évènement amoureux et son otage dans le fantasme” (19).

En efecto, si en el padecimiento amoroso somos anfitriones de la espera y la ruina del objeto (es decir del penoso aislamiento y la *discontinuidad individual*, en el sentido que Bataille le da a esta expresión), en el erotismo de los cuerpos somos rehenes de un simulacro (es decir de nuestra *continuidad en la muerte* y del goce del espectro, según el

mismo concepto trabajado por Bataille en la “Introducción” a su texto fundamental *El erotismo*, 15-30). De allí que no haya espera real en el hablante de esta correspondencia monológica, sino astucia: “El dominio del erotismo está abocado sin escapatoria posible a la astucia”, escribe el mismo Bataille en el prólogo de *Madame Edwarda*: “El objeto que provoca el trance de Eros se presenta siempre como otra cosa que la que verdaderamente es” (30).

El matema del Discurso Amo/roso (figura 1) así lo confirma en su perversa simulación de los términos del problema, donde la astucia es justamente la barra que escinde al sujeto que se hace representar por el disfraz de un fantasma. Por lo demás, si la privación pertenece al amante real que se duele y sufre ante el vacío dejado por el objeto amado, por su parte la Falta se corresponde con la facultad del imaginario que captura todos los simulacros en uno a través de ese gran simulacro que es el Discurso Amo/roso. Los simulacros atenúan la falta, escribe Amigorena, “et sous ce sombre déguisement le fantasme devient un pur événement, celui de l'interpénétration de tous les simulacres” (15).

Tal parece ser también la función que cumple esta correspondencia imaginaria: atraer hacia el hablante todas las presencias idas o presentidas para poder alejarse a su vez. “L'amour du fantasme construit la femme en la démembrant” escribe Amigorena. “Elle arrive en partant. L'homme la rejoint en s'éloignant” (61). Lihn lo dirá con sus propias palabras al despedirse de Consuelo: “Inventa que te inventa, me parece que nunca voy a ponerme de acuerdo conmigo mismo. La novela de mi vida y la filosofía de mi existencia recorren trayectorias divergentes, impajaritiblemente” (*Cartas* 20).

## 6.2. Crisis de la falta

Ambas líneas, lo fabulado en la biografía y lo real que se imagina, confluirán sin embargo hacia lo que llamo aquí la crisis de la falta durante el año cero de Lihn. Dicha crisis incluirá tanto su trabajo literario e intelectual como sus relaciones personales y su desinstalación en un campo carente de todo estímulo. Hacia fines de 1982, coincidente con el período de escritura de *Las Cartas de Eros*, Lihn se lanza en busca de contactos y fondos para crear una revista de periodicidad mensual dirigida por él mismo y diagramada por Oscar Gacitúa, urgido por la necesidad de actuar e incidir sobre una escena cultural apagada y deprimida, cuando no subsumida en el temor al castigo, las miserias de la censura y la aún más angustiante sociosis de la autocensura. Su corresponsal y amigo en Estados Unidos, Pedro Lastra, recuerda que Lihn había invitado a un grupo numeroso de intelectuales y artistas a su departamento para echar a andar la idea de una publicación de amplio espectro que diera cuenta de la actividad cultural, por escasa que fuera. Entrevistado por Oscar Sarmiento, Lastra cuenta que un tema novedoso y unificador de la iniciativa era la noción de *gusto*. “¿Había un gusto chileno? ¿En qué consistía? ¿Cómo se manifestaba en la arquitectura, en la plástica, en la creación musical, en las letras, en la moda? Se ofrecía también la posibilidad de esbozar una historia y una sociología del gusto. La idea nos pareció buena a todos, y nos propusimos de inmediato algunas tareas para una reunión próxima” (*El Otro* 37).

Sin embargo, al llegar diciembre de ese mismo año, Lihn escribe de vuelta a Lastra en tono deceptivo, tras fracasar el proyecto que iba a servir de puente interdisciplinario para artistas e intelectuales diseminados fuera y dentro del país. “El

asunto *Mesa Redonda* falló ... A mí me siguen llegando colaboraciones de todos nuestros amigos dispersos por el mundo; pero como el próximo paso sería pedirle, personalmente, permiso al ministro del Interior, no lo daré; renuncio a todo proyecto colectivo, clausuro la etapa ingenua de los parece que está pasando algo, algo hay que hacer, etc. Sobre Chile pesa una lápida que durará muchos, pero muchísimos años (*Querido* 73).

Para Lastra, la muerte natural y prematura del proyecto no hizo más que reflejar las precarias condiciones del trabajo artístico e intelectual en el Chile de los años 80. Aún así, el episodio revelaría, como dice Lastra, “el poder de convocatoria de Enrique Lihn, que fue capaz de reunir a personas con ideas e intereses muy distintos, y en algunos casos decididamente antagónicos, y convencerlas de la urgencia de realizar una tarea común” (*El Otro* 38). Apenas un mes más tarde, en enero de 1983, Lihn vuelve a la carga y escribe a Roberto Hozven en Washington sobre un libro tentativo que piensa titular *Homenaje al Autor Desconocido: teoría y práctica del arte de la palabra*, con colaboraciones de Cánovas, Yúdice y otros más, junto a un performance *à la Pompièr* que prepara en el restaurante Platóhondo. Y propone a su corresponsal que haga llegar un texto de ocasión “que documente el ¿problema? de vivir por partida doble dentro y fuera de Chilli [sic]. Yo haré de presentador y maestro de ceremonias” (Archivo, *Papers* 1).

Para Lihn la máscara del fantasma es una compensación frente al aislamiento. Si hay bipolaridad y vida doble para Hozven durante su estadía en los Estados Unidos, Lihn lleva a su vez una triple fractura: vive en Chile bajo estado de excepción, calza el disfraz de la autocensura para desarticularla, y despliega un discurso literario que tiene escasa o nula cabida en el campo propio. Dice a Hozven:

Yo espero de ustedes que me sitúen y se sitúen con esos trabajos y todo lo

que hagan en el espacio que nos corresponde, pero en lo que a mí respecta cunde el desánimo. En Chile no pasa nada conmigo, me rechazan como colaborador diarios y revistas (el sueldo en la universidad pide a gritos un segundo oficio); los contactos con el exterior traen, cuando no llegan, la interferencia del ruido y la borradura; hay que tener, para mantenerlos, constancia y caradura (Archivo, *Papers* 1).

En abril de 1983, Lihn acude a Lastra en busca de apoyo para irse de Chile definitivamente. No quiere seguir “dando la hora, lejos de todo lo que me gusta ... Aquí no pasa nada en eso aspectos. Ningún proyecto ha prosperado en los últimos años ni nunca: la revista, los fascículos, el libro [*Mirómetro*] con Cacho [Gacitúa], mis colaboraciones para revistas, nada. Sólo tengo la Universidad con un sueldo devaluado hasta la pobreza, en el país de la cesantía y la miseria, que se perpetuarán por decenas de años” (*Querido* 81). Ese mismo mes asiste al Encuentro de Poesía Chilena en Rotterdam, donde cierra su intervención con un diagnóstico lapidario: “Vivir en Chile no ha sido nunca, culturalmente hablando, vivir bien; en el día de hoy significa quizá la ruina. Las reducciones han llegado al límite. Un solo crítico, ninguna revista, dos salas de conferencia, un lugar de reunión, nada” (*Circo* 165).

Tres meses después, la crisis se hace terminal y anuncia a Lastra su decisión de emigrar en diciembre a Nueva York. La carta tiene un indesmentible sabor a derrota que suma las frustraciones profesionales a los pesares afectivos. Escribe, hacia el final:

Mis asuntos personales, que siempre estuvieron, como sabes, llenos de incertidumbre, van de mal en peor camino a la cancelación; pero además vegeto en la Universidad por un mal sueldo, estoy literariamente quemado

aquí y el Chile de hoy será el de siempre o cada vez peor. En estos días haré gestiones para ver si me dan la Fulbright ... ¿Y si intercambiáramos de trabajos por un semestre? Esa sería otra movida posible. Deseo presentarme al mercado de profes, ¿es en diciembre, en qué fechas? Y probar suerte en eso. Escíbeme lo más luego que puedas. Estoy mal. Un abrazo de, Enrique Lihn (*Querido* 82).

Un punto de quiebre asoma en esta secuencia: entre la novela de la vida que repite la ficción de una carencia, y el imaginario de lo real que reinventa la vida en una palabra impedida cuando no vacía, el sujeto poético se escinde y se barra. Lo hace a conciencia, pero ya no como astucia de una sobrevivencia discursiva sino como crisis de ella misma, como desgracia del simulacro y de la falta:

*Tarde por la mañana se hizo ver  
a mi puerta qué ángel más terrible  
esa misma muchacha a quien amé  
en silencio hace cosa de cien años (Al bello 15)*

Tal es el primer verso del primer poema de *Al bello aparecer de este lucero*, publicado por Ediciones del Norte en septiembre del año '83 y que Lastra saluda diciendo de él que “es, en un cierto sentido, un primer libro de Enrique Lihn” (7), en referencia a su ingreso al ámbito hispanoparlante de los Estados Unidos. La novedad de esta aparición lírica, por otra parte, es puesta en duda nada más abrir el poemario, como acabamos de ver, y acaba en frustración al cerrarse el mismo poema que hace de umbral al volumen:

*Natural fue que nada resultara  
La indecisión se apoderó de mí  
y de ti, por rimar, la decepción*

*Herido y muerto del amor que huía  
en el momento mismo de su aparición (ibid)*

Desde el punto de vista del Discurso Amo/roso en su modalidad de simulacro y falta, *Al bello aparecer...* es una ironía: realiza un recorrido lujoso por los tropos del abandono, la *imago* del objeto amado y la fugaz felicidad de los amantes, hasta agotarse en Eros y lograr la separación definitiva. *Leo estos versos como si fueran de otro/ que nació y murió en mí por unos meses / de eso hace ya tan poco tiempo* (106), reza el poema final “Post data”, despejando cualquier duda sobre las intenciones de este hablante. El sujeto poético dibuja así un ascenso, una suspensión y una caída donde, como señala Lastra en la “Noticia preliminar” que sirve de introducción al libro, “el hablante distancia la experiencia propia remitiéndola a textos ajenos que lo devuelven a ella y lo inscriben en la dilatada escritura de la poesía amorosa” (12), haciendo de las intertextualidades reflejas su instrumento de dominio.

Al interior de esta estrategia, y para extremar el procedimiento de la remisión, el sujeto se borra a sí mismo en un poema de Fernando de Herrera del cual procede el título del libro, *Al bello aparecer de este lucero*. Allí devela, de paso, el procedimiento del extravío en la falta, circunstancia de la cual da cuenta el poema que lleva el nombre del autor de esta coartada del distanciamiento, “Fernando de Herrera. 1534-1597” (26). Allí el 'principio de Ausencia', que en el modelo de Barthes aseguraba la figura de la privación en tanto núcleo enunciativo del discurso amoroso, es desmantelado gracias al expreso reconocimiento que hace la amada, Leonor, a “su dolor escrito”, el del sujeto poético, reconocimiento que opera como premio al poeta en función de la negación que le sigue, y que es “*el precio de ese premio: la omisión ulterior / del más mínimo contacto*

*verbal como no fuera en público*”, según se declara en el poema de marras:

*Fernando de Herrera -mariposa viva y  
carbonizada- sobrevivió a doña Luz  
y a su esposo  
e intentó, en forma felizmente inútil, desviar su  
pluma  
a la empresa de escribir -manuscrito extraviado-  
una “Historia General del Mundo”. (27)*

Se anuncia aquí el desgraciamiento del Discurso Amo/rosa, no su reinención o reaparición (*Soy una desgracia que les ha ocurrido a todos ustedes*, reza el primer verso de “Ay infelice”, 30). Premunido del distanciamiento necesario y de las intertextualidades que ofrecen amparo a la experiencia del presente, el hablante se despide del ilusorio “equilibrio de las atracciones” (*Cartas* 10) como de una mala hierba que entorpeciera su definitivo alejamiento. Sujeto y objeto se barran mutuamente en el delito amoroso que escenifican los textos, y donde la figura de un tercero, de un esposo que es ley territorial del deseo, retorna una vez y otra para recordar la transgresión mal concebida:

*A medias me rompieron la cara en tu nombre,  
a la vuelta de la esquina (69)*

*Me costarás, lucero, un ojo de la cara:  
Por ti he perdido a la mejor de las mujeres del mundo  
por ti husmea mi rastro un enemigo peligroso (72)*

*Los celos que enceguecieron a mi rival lo han  
convertido en un agente de Seguridad (88)*

El poemario se lee entonces como el rastro íntegro de una (auto)negación amorosa, cuyo modelo es la renuncia de Fernando de Herrera, que ha decidido trocar a la bella Leonor por la escritura del mundo, o su proyecto. Así, también él, el hablante ~~barrado~~ que implora a mitad del camino: *Que alguien, no importa qué, me devuelva al sujeto / al verbo transitivo, y, por fin, a la cópula* (64), será capaz de admitir, junto a su héroe, y al final del recorrido que le espera en esa escritura del mundo, el tamaño de la deuda que ha contraído con la falta. A ella le debe, en efecto, su dispersión y despliegue discursivo. No otro parece ser el sentido de su confesión, cuando se autodesigna: *yo, quien 'al bello aparecer de este lucero' hice de mi escritura el rastro de Leonor de Milán* (71).

La crisis de la falta alcanza su anticlímax en el poema “La desaparición de este lucero”, que antecede al cierre del volumen y donde se niega el verosímil del simulacro, haciendo estallar la propia coartada y provocando el desgraciamiento del discurso:

*No era siquiera una mujer fatal  
bella, sí, pero espuma del oleaje  
un simulacro de la Diosa ausente  
Ni de pie sobre el mar: en la bañera  
ni espuma: algo de carne, algo de hueso  
....  
En la ciudad más fea de la tierra  
se hizo humo a la hora de los quiubos  
Era fulana, y eso, simplemente  
y yo, el imbécil que escribió este libro. (82)*

En *Al bello aparecer...* todo conduce a la crisis. De hecho, instala al sujeto en la crisis de la falta y bajo un incierto umbral de salida. Pero entre la fábula de la carencia

biográfica que traza una barra sobre el sujeto, y el amparo de un significante poético capaz de alienar al hablante en una totalidad intertextual, Lihn elige la situación. O de manera más exacta, elige la situación de excepción de la ley: se decanta por una política y opta por desbaratar el discurso como forma superior de la astucia al interior de una ley negativa. No da por superado el conflicto, sino que lo *irresuelve*. El resultado es todo lo contrario del simulacro doméstico, a pesar de que en su salida al mundo aparezca revestido de simulacro multiplicado a su máxima potencia. Es decir, el sujeto está barrado pero ya no se parece a nada distinto de su propia tachadura. Es lo que Barthes, al concluir sus *Fragments*, llama “Sobria ebrietas”, o sea virtuosa ebriedad, serena disposición deseante hacia un nuevo conocimiento, con un carácter clásico y moderno a la vez –desde el judío Filón de Alejandría al Nietzsche de la muerte de Dios- y que encuentra su expresión discursiva en la fórmula del N.V.S. En francés: *le Non Vouloir Saisir*, 'no querer tomar'. Barthes dice de él que es un sustituto o un sucedáneo retornado del suicidio. “Ne pas se tuer (d'amour) veut dire: prendre cette décision, de ne pas saisir l'autre (...) Le N.V. S. n'est pas du côté de la bonté, le N.V.S. est vif, sec: d'une part, je ne m'oppose pas au monde sensoriel, je laisse circuler en moi le désir; d'autre part le l'accote contre 'ma vérité': ma vérité est d'aimer absolument: faute de quoi, je me retire, je me disperse” (276).

Si no puede amar ni ser amado en los dominios del simulacro, Lihn se dispersa, se barra a sí mismo, se promete a un significante que haga la falta en el mundo donde el sujeto existe y persiste en condiciones de excepción. Dominado por la falta y abismado en ella, se desbarata. Entonces sale a la calle vestido de parodia: performa un discurso sin rostro, de máscara vacía. El sujeto barrado, recordémoslo, es el hombre de los lobos, de

orejas enhiestas y marcado por la V de las entrepiernas de la muchacha sin pene, “el sujeto *par excellence*”, dice Zizek, ya que su existencia “implica la duda radical y el interrogatorio; todo su ser se sostiene sobre la incertidumbre de lo que es para el Otro” (*Irak* 193). Su despliegue inscribe por lo mismo un Discurso Histérico en el esquema lacaniano, caracterizado por la pregunta y la inestabilidad del lugar que ocupa en el lazo social, y cuya lógica es para Zizek “la protesta y la resistencia de las peticiones ... porque *ce n'est pas ça*” (*Irak* 194). En verdad nunca lo será, no habrá satisfacción, ya que el reclamo es, como ya vimos, un simulacro: “la petición de X no se trata 'realmente' de X”, apunta Zizek (*ibid*).

Lo destacable aquí es que Lihn no lamenta la carencia, esa fábula sobre sí mismo, como le escribe a Consuelo, sino que la completa a través de la parodia, género imitativo por excelencia de un original ausente, y en el cual a mayor severidad del originalidad se corresponde una burla más hiriente y profunda de la copia. Travis ha interpretado dicho decurso como la dialéctica negativa propia de Lihn: “In other words, it is the specific *lack* of totality and presence of fragmentation, which lends a new perspective to a work of art” (19), escribe, lo que pondría este discurso desbaratado en línea con el pensamiento crítico representado por Benjamin y Adorno, para quienes el verdadero arte lejos de reflejar la sociedad busca refractarla, “pursuing moments of true consciousness” (20) en un esfuerzo de resistencia permanente a las alienaciones de todo lenguaje, incluido el de la poesía. Pero esta “true consciousness” no es un lugar desde el cual el sujeto poético pueda organizar el mundo y ordenarlo, sino que es más bien un destello de la negación que lo ha capturado y lo barra. Esa es la situación de Lihn bajo el *iustitium*. En ella, la “true consciousness” de la modernidad crítica encarna a la vez la periferia y su excepción; es a

la vez resistencia y alienación, fuga y contagio, puntadas sin hilo del arte de la palabra y movimientos deseantes que se libran al discurso escindido de un sujeto sin lugar, o cuyo lugar ha quedado suspendido de la falta.

En su texto “La poesía: Santiago, París, Manhattan”, Adriana Valdés analiza esta experiencia paradójica y exacerbada del hablante lihneano en tanto extranjero de las ciudades, y cita a Avital Ronell en una definición del trauma y la experiencia de la modernidad consignada por Ulrich Baer, donde se dice que “(E)ste hombre ha estado en un lugar que no hay, este hombre conoce una memoria que no logro integrar a mi propia experiencia y un conocimiento catastrófico que yo no puedo comunicar a los demás” (Ronell, ctd. en Baer en: *Remnants of Song-trauma and the Experience of Modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan*, ctd. en Valdés 52). A lo que Valdés agrega que, tal vez, “el tono propio de la poesía de Enrique Lihn tenga que ver con una particular relación con un trauma que no es sólo personal” (53).

Es lo que hace útil y plausible la recuperación del esquema de la crisis de la falta dejado en suspenso más arriba, para formular desde allí una ecuación capaz de representar la nueva situación discursiva de este *Non Vouloir Saisir* donde viene a depositarse la negación activa del sujeto poético. Propuesto así, el discurso desbaratado sería resultado de una falla en la estructura del simulacro que representa el Discurso Amo/rosa, falla que diría relación con sus propios límites y en beneficio del N.V.S. del artista que retorna del suicidio. Lihn quedaría entonces en posición de Agente del discurso y de cara al mundo en tanto ~~sujeto-barrado~~ en función dominante, apoyado críticamente en la verdad de un *objeto a* que lo excede y lo sujeta, y donde la situación se dirige a un disfraz que ya no está más y es sólo sobrevivencia, *nachleben* y Fantasma, tal

como se muestra en la figura 2.

Así, el discurso desbaratado que inscribe el matema lo sería por esto mismo, en cuanto el sujeto se barra a sí mismo y el discurso se desmorona en su negativa a cumplir la función de lazo social que le es inherente. Un no-libro, una no-obra despunta en la lejanía de este quehacer que deshace. Parafraseando la célebre definición de Pompier, la ecuación del discurso desbaratado, del discurso de las puntadas sin hilo de Enrique Lihn, sería entonces el simulacro menos la falta más la astucia de parodiarla, haciendo de ella el Significante primero de la estructura discursiva.

### Discurso desbaratado

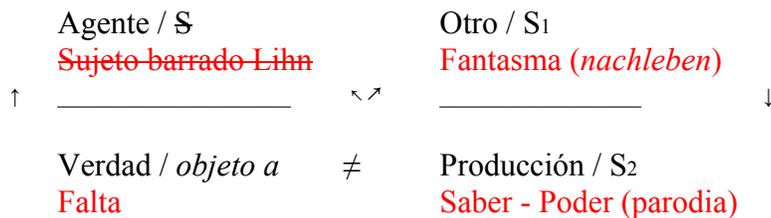


Figura 2

El discurso histórico designa aquí al sujeto artista por excelencia. Y agreguemos el adjetivo moderno. Es desde esta posición, como ~~sujeto-barrado~~ que sin embargo no se deja representar sino por su propia falta, que Lihn desplegará un discurso callejero a la vez catastrófico y político, teatral y literario, crítico y situado, discurso que hará de él un modelo a seguir imposible de imitar, convertido en el nomoteta del período, es decir en el legislador por excelencia de la autonomía del campo literario que busca parodiar.

### 6.3. Lihn nomoteta

Adopto en este apartado la noción de *nomos* y su derivado, el nomoteta, de acuerdo al uso que Agamben y Bourdieu le otorgan en sus análisis sobre el *iustitium*, el primero, y sobre la constitución de la teoría del campo literario bajo el régimen dinástico de Napoleón III en Francia, el segundo. Ambos enfoques ayudarán a exponer y esclarecer el rol que desempeña Lihn al interior del campo con el consiguiente despliegue del discurso callejero que he buscado graficar más arriba.

Expongo para empezar algunas definiciones útiles. Si por un lado el *nomos* es el código de hábitos y costumbres socialmente construido que rige un determinado espacio o jurisdicción, el nomoteta es por otro lado el legislador de ese código, el que hace las leyes no escritas de un campo determinado. De acuerdo al *Diccionario Akal de Filosofía Política*, para Aristóteles el nomoteta es el hombre clave de la política, por encima mismo del político y del filósofo, por cuanto “en sus manos están depositados los medios para hacer de los ciudadanos [seres] virtuosos” (“Política” 64), siendo la excelencia su propia virtud. El nomoteta es el legislador del lenguaje, su primer creador. Y por supuesto, cada período tiene su propio nomoteta, porque son las condiciones particulares las que cuentan y hacen la excelencia de su intervención.

Alcanzamos aquí un primer punto de bifurcación de estas definiciones, donde se da por entendido que el *nomos* y el nomoteta se constituyen por oposición al *anomos*, que designa el estado de anomia y desorden social en los asuntos de la ciudad. Sin embargo, tal como se expuso antes, para Agamben lo que inscribe la noción de falta en la *ley* barrada del *iustitium* es la identidad entre el soberano y la anomia, pero inserto en el

código normativo que define al *nomos* en tanto orden virtuoso. Lo anterior señala una “indecidibilidad” crónica al interior de esta coexistencia de contrarios en la cual, siempre según Agamben, “el soberano es un *nomos* viviente” donde “anomia y *nomos* coinciden sin reservas en su persona”, y cuyo resultado práctico es “una concepción de la soberanía desligada por completo de las leyes, y sin embargo, fuente ella misma de legitimidad” (103). Es lo que, en definitiva, justifica y regula la excepcionalidad misma de la situación. “El *nomos empsychos* (ley ‘viviente’ y jerárquicamente superior a la *gramma*, o ley escrita) es la forma originaria del nexo que el estado de excepción establece entre un fuera y un dentro de la ley ... El soberano, en cuanto es una ley viviente, es íntimamente *anomos*” (104).

Es a partir de esta distorsión que opera en la excepción, y del trabajo deconstructivo que necesariamente plantea en la elaboración del código normativo correspondiente, que el *nomos* del *iustitium* inscribe una variante importante en la noción de campo trabajada por Bourdieu en *Las reglas del arte*.<sup>33</sup> Se trata de un '*nomos* anómico' que encuentra su fuerza y justificación en la ley viviente que lo sostiene, por lo que su incidencia en el campo bajo estado de excepción es, pleonasma mediante, excepcional.

Evito extenderme demasiado en los planteamientos teóricos que realiza Bourdieu, para enfocar el análisis en lo que denomina la “subordinación estructural” del campo literario a los mecanismos de poder y validación -mercado de bienes, salones literarios, instituciones culturales, etc.- (82). Bourdieu hace ver que, en la fase crítica de constitución de un campo autónomo que reivindique el derecho a definir los principios de una nueva legitimidad (es decir de un *nomos* propio), el cuestionamiento de las

---

<sup>33</sup> El estudio de Bourdieu es una ampliación detallada del texto *Le champ littéraire*, publicado en 1982 y que aquí utilizamos en su versión original en francés.

instituciones literarias y artísticas proviene de las posiciones más diversas, y vincula a sus impugnadores en torno a una producción que se sitúa en las antípodas del poder o del mercado, procurando formular desde este antagonismo los nuevos cánones. El premio no es económico, como podría pensarse de acuerdo a la teoría general de Bourdieu, sino político, o más bien biopolítico: transformar la ruptura en el principio de existencia del artista en tanto tal artista, instituyendo un código nuevo de funcionamiento del campo que sea indicativo de esta transformación. Sobre ese artista modélico, Bourdieu anota que:

Si, en esta empresa colectiva, sin propósito asignado explícitamente ni líder designado expresamente, se tuviera que nombrar una especie de héroe fundador, un *nomoteta*, y un acto inicial de fundación, sólo cabría pensar evidentemente en Baudelaire y, entre otras transgresiones creadoras, en su candidatura a la Academia Francesa, absolutamente *seria y paródica a la vez*” (*Reglas* 100, énfasis nuestro).

Estamos en la fase heroica del *nomos* moderno, al decir de Bourdieu, quien advierte la incidencia que tuvieron los hechos políticos del período, “con el fracaso de la revolución de 1848 y el golpe de Estado de Luis Napoleón Bonaparte, y después la dilatada desolación del Segundo Imperio” (96), sucesos que afectaron de forma decisiva la visión desencantada del arte por el arte que es propia de Baudelaire, y que su generación elabora como “el último recurso de aquellos que se niegan a someterse o dimitir” (*ibid*). Aun así, el principio de una nueva legitimidad nunca se impone de inmediato ni goza de reconocimiento general, y las más de las veces entraña exclusión literaria, castigo social y estigmatización. Para Bourdieu dicha situación se prolonga hasta tanto “un nuevo régimen estético no se ha instaurado en el campo y, más allá, en el

campo del propio poder” (102), eventualidad que, diferida en el tiempo, hará de Baudelaire el representante de “la posición más extrema de la vanguardia, la de rebeldía contra todos los poderes y todas las instituciones, empezando por las instituciones literarias” (105).

El modelo es útil para examinar el rol que desempeñará Lihn en la conformación del nuevo código de la literatura chilena bajo condiciones de autoritarismo, clausura de espacios y autocensura, características que también acompañaron la constitución heroica del *nomos* moderno en la Francia del Segundo Imperio. En efecto, y guardando todas las distancias de una comparación entusiasta, no resulta exagerado decir que, al igual que su héroe iniciático, Lihn ocupará un rol central en la dificultosa autonomía del campo cultural en el Chile de los años 80: contra la censura y a distancia de la denuncia militante del contexto autoritario, Lihn se erige, tanto por sus acciones de intervención urbana como por el discurso literario que encarna, en el *nomoteta* de la autonomía del campo y de su situación de excepción. Y si, tal como dice Bourdieu, Baudelaire presentó su candidatura a la Academia Francesa en un contexto de fuerte confrontación con las instituciones culturales y políticas de la época, haciendo de este gesto “un atentado simbólico” de máxima irrisión contra el orden literario establecido, Lihn hará otro tanto al convertir el Paseo Ahumada, paradigma urbano del milagro económico del régimen, en el escenario esperpéntico de una nueva academia donde leer a viva voz su poesía callejera.

Para Lihn, el Paseo Ahumada epitomiza los nuevos códigos del neoliberalismo que se imponen en los años 80. Allí se habla el idioma favorito de la revolución neoliberal impuesta a las estructuras productivas, con sus costos asociados de un país

mendicante que llama a la parodia del proyecto original, en el entendido de que el Paseo “iba a ser la fiesta para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana”, según escribe Lihn en el “Epílogo” del poemario publicado en 1983. ¿No es acaso el poemario *El Paseo Ahumada*, escrito sobre hojas sueltas y agrupadas en formato de cuadernillo, una dramatización *à la lettre* del impacto de esas reformas en la experiencia de la ciudad y de la propia palabra poética, que se hace mendicante a su vez y abraza como suya la nueva visualidad urbana de la limosna? Lihn escribe a mano en la contratapa del facsímil, a la manera en que lo hiciera sobre las hojas finales de *Derechos de Autor* cuando iba en busca del autor desconocido, “ese venerable esperpento”. Esta vez, sin embargo, no hay familiaridad sino una negra ironía de quien escribe “con las manos amarradas” y en verso libre:

El Paseo es el pabellón en que se exhibe el quiebre del modelo económico  
 ... El paseo -siempre en el orden de los negocios- es la dura escuela en que  
 impedidos de toda clase, especialmente ciegos nunca antes vistos aquí en  
 tal cantidad, se ven forzados al autofinanciamiento. Son razones de  
 economía las que han convertido el Paseo, construido con objetivos  
 menos interesantes, en el Gran Teatro de la crueldad nacional y popular,  
 donde se practican todos los oficios de la supervivencia, desde los más  
 espectaculares hasta los más secretos, sin que ninguno de ellos escape a la  
 publicidad. El trabajo se ha convertido en un arte en el Paseo Ahumada y  
 la mendicidad, en un trabajo altamente competitivo (28).

No es el caso ir en busca de un análisis textual de *El Paseo Ahumada* ya realizado por algunos de los principales comentaristas de la poesía lihneana (Foxlex 1995, Correa

Díaz 1997, Polanco 2004, Galindo 2005, Travis 2007, Ayala 2012). Basta aquí con extraer la revulsión de su propuesta, y citar acaso el comentario de Bongers, para quien este trabajo constituye “(Un) lugar distinto de memoria y de resistencia en la escritura de Lihn” (*Arqueología* 265), y en donde la fragilidad del formato, su falta de paginación interior y las modalidades de impresión en papel periódico, son tan relevantes y dignos de considerar como las características textuales. Un enfoque similar es el que desarrolla Lange, para quien *El Paseo Ahumada* “es un texto que por forma y fondo intenta responder al cripticismo de las propuestas de arte de la época, por eso es callejero, por eso es un diario, por eso juega con las precariedades de la impresión y por eso también lleva imágenes que le anexan un valor en tanto el lector ... también puede convertirse en un voyeur” (*Algunas notas* 7).

Pero hay más: *El Paseo Ahumada* no es en rigor un poemario. Tiene poemas, es cierto. Pero también dibujos de un grotesco surreal estampados en el encabezado de cada texto donde su personaje, el Pingüino, es llamado a comparecer por obra de Germán Arestizábal. Y fotografías de un quietismo sangrante, realizadas por Paz Errázuriz y Marcelo Montecino, que acompañan al texto y viceversa, como ocurría en *La efímera vulgata*. Y así como hay imágenes de cine en el no-cine de Enrique Lihn, aquí también hay palabras y frases ordenadas verticalmente sin que por ello puedan leerse sólo como tales versos. De hecho, su autor nunca los leyó así: más bien los performó, es decir los declamó en el paseo público homónimo antes de ser detenido. Para Foxley, su discurso está poseído de “una hibridez inquietante” donde se espera que el lector “reconstituya los presupuestos cognoscitivos e ideológicos implícitos” que plantea *El Paseo Ahumada*. “El relato que se va hilvanando busca reconstituir la coherencia de una situación delirante y

desquiciada, cuya ley es el contrasentido, una ley ‘antidialéctica’ se dice en el texto, y ésta es la clave de la historia que ‘falta ser contada’” (244).

La historia que 'falta ser contada', por cierto, no es otra que la de la falta misma, o de la casa que falta. Casa que también aparece ‘tomada’, y en este sentido es posible leer la advertencia de Bongers sobre *El Paseo Ahumada* como “un lugar distinto de memoria y resistencia en la escritura de Lihn”, perspectiva que hace de esta obra un emblema: el de la casa y de la falta bajo la ley viviente y anómica del *iustitium*.

Citando a Mario Praz (*Estudios de emblemática. Imágenes del barroco*, 1989), Foxley recuerda que el emblema ‘es testimonio de un tipo de representación que quiere excederse a sí misma’ en su intento para que las cosas sean ‘dichas y representadas a la vez’ y así potenciar la imagen visual a través de la audición.

En los textos de Lihn la palabra imita la representación gráfica del emblema, a la vez que se transforma en una especie de voceo de lo dicho, que hace ver con los ojos de la imaginación y escuchar con el oído lo que se oculta bajo la superficie (...) El paseo Ahumada... es el emblema de una situación de miseria generalizada y esperpéntica que caracteriza un momento histórico; los chorros de las fuentes de agua que delimitan y abren la entrada al paseo son el objeto emblemático que ilustra el poder represivo del sistema urbano y social; y el Pingüino es el personaje emblemático que permite imaginar la situación de sobrevivencia alienada de la población, la indiscriminada bobería que la lleva a bailar al son de cualquier ritmo, a tamborilear ‘sin son ni ton’ un ‘sonsonete baboso’ perceptible en el golpeteo de la mano de ‘palmípedo engarrotada’

del Pingüino (244-245).

Por lo mismo, tal como se planteó al comienzo de este capítulo, lo que está en juego en esta relación de intercambio radical con el código de la ciudad no es la sobrevivencia de la lírica sino una política, un *nomos* y una nueva legitimidad discursiva en la producción del campo. *El Paseo Ahumada es toda la política* que cabe hacer en ese momento preciso del campo; crea y desarrolla una mendicidad en el texto y fuera de él, desbarata el género que lo sostiene “a través del uso de personajes e imágenes que confunden sus planos”, según explica Lange, y “propone este discurso que cuestiona todos los otros como una posibilidad de comprensión de lo real” (*Algunas notas* 7). Esta incorporación de registros ajenos al hablante, que infiltran el discurso y crean la imagen de “un sujeto desposeído, privado de un lugar propio para la significación”, apunta Foxley (248), es clave para comprender la inhabitabilidad que plantea el texto en tanto lugar de la falta.

No hay lugar para ‘construir, habitar, pensar’ en el lenguaje ... Los espacios están intervenidos por los lenguajes ajenos y la ocupación ha segregado a sus habitantes, los ha separado y desconciliado a la vez de escindir el lugar por el que pasan múltiples y heterogéneas voces, como la de los personajes que transitan por el paseo Ahumada, miserables y enmascarados actuando el espectáculo de la recesión. (249)

Es a este propósito de insubordinación al que se debe atender. Siendo así, no resulta nada de extraño que, como plantea Lange, la reedición de *El paseo Ahumada* emprendida por las ediciones UDP en 2003, con su mesurada asepsia y eliminación de zonas grises, neutralice “buena parte del complejo acto político y literario que conlleva el

formato de la primera edición” (*Algunas notas* 8), y sea leído, limpio de exceso y de falta, como un 'blanqueamiento textual' del revulsivo original y 'agenérico' que despliega Lihn.

Una situación semejante ocurre con *La aparición de la Virgen. Textos y Dibujos de Enrique Lihn*, opúsculo de hojas de poemas y dibujos ensamblados y publicados en 1987 por los Cuadernos de Libre (E)Lección, y con el folleto crítico *Sobre el Antiestructuralismo de José Miguel Ibañez Langlois*, publicado por Ediciones del Camaleón en 1983. En ambas publicaciones la fragilidad y precariedad de la puesta en obra importan tanto como los textos. En los dos casos, no se trata puramente de poesía o de una controversia crítica, sino de documentos de época: anti-crónicas de la palabra ~~tachada~~ por la propia excepcionalidad en la que se inserta.

Si, como expuse antes, *Al bello aparecer de este lucero* es la renuncia al simulacro amoroso del fantasma que decide depositar su rastro y extravío en la escritura del mundo<sup>34</sup>, ese mundo escrito no podrá por otra parte ser poseído ni habitado, sino sólo refractado en una errancia tanto o más problemática que el lugar de enunciación, tal como se lee en el primer texto de *La Aparición de la Virgen*:

*La realidad es el único libro que nos hace sufrir*  
*La realidad es la única película que nos quita el sueño*  
*Las apariciones de la Virgen serán irreales no así la aparición de los*  
*agentes de la realidad (2)*

Otro tanto ocurre con los aciertos y excesos teóricos de los que hace gala el escrito *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibañez Langlois*, polémica pública

---

<sup>34</sup> De acuerdo al relato de Claudia Donoso (*El otro Lihn* 96), a quien está dedicado el poemario *Al bello aparecer de este lucero*, los poemas fueron escritos entre diciembre de 1981 y marzo de 1982, lo que coincide con la carta a Rigas Kappatos de agosto de 1982, incluida en el apartado anterior y donde Lihn lamenta su ruina emocional.

que forma parte del discurso crítico de Lihn durante el período, en la medida que no obedece a los protocolos del debate académico formal, sino que está salpicado de ironías y sarcasmos sobre las posiciones que asume Langlois en su doble rol de teórico improvisado del gusto literario y crítico oficial bajo el seudónimo de Ignacio Valente. En su análisis del texto, Elizabeth Hochberg acierta a decir al respecto que “the particular typographic spacing of *Sobre el antiestructuralismo* makes it appear as a collection of textual fragments, suggesting a sketch or outline, or even a manifesto, rather than a traditional essay or work of critical analysis” (*Reflections* 7). Lo que evidentemente es el caso: detrás del discurso universitario de Lihn sabemos que no hay un saber sino una proclama, un llamado a la lucha como parte de la nueva legitimidad del campo.

En cualquier caso, ambas intervenciones, las de índole poética como *El Paseo Ahumada* y *La aparición de la Virgen*, y la retórica de *Sobre el antiestructuralismo*, responden a objetivos semejantes: ambas tienen a la dictadura del gusto -esa obsesión que rondaba al proyecto de publicación frustrada en 1982- en el centro de su revuelta. Muestra de lo anterior es una rápida y somera inspección de los materiales desde los cuales se proyectan estas publicaciones (reproducciones 1, 2 y 3), las cuales, lejos de hablar de la situación, la crean y la desarrollan desde la edición de sus precariedades:



Reproducciones 1, 2 y 3

Desde el punto de vista del discurso, aquí no es tan importante lo que dice Lihn como lo que deja de decir sobre las formas de representación y la pobreza de medios que es menester utilizar. Es decir, importa lo que estos impresos manifiestan por sí mismos como excedentes del discurso callejero, performance de un deseo desplegado como precariedad y alegato flotante en los bordes de las hojas dibujadas o saturadas de palabras en el papel cartón. Se trata de dar cuenta de las condiciones de producción de la palabra escrita tanto como del objeto de arte, en lo que Ana María Risco ha denominado 'la crítica situada' de Enrique Lihn como parte de la noción de 'poesía situada', y que para el caso de su polémica con Ibáñez Langlois tuvo el acierto, según Risco, de “dar una salida política a su convencimiento estético y poético sobre la realidad del lenguaje, sin necesidad de echar mano a recursos ajenos a su propia condición de 'artista de la palabra’“(Crítica 266).

Pero el nomoteta, el nuevo legislador del código, no se hace en la heteronomía de los campos (del poder, del mercado, del arte, de la poesía y la literatura, traficando de un

salón en otro cual turista desapercibido)<sup>35</sup>, sino que surge y se impone desde el principio de autonomía que justifica su proceder, por exagerado o patético que pueda resultar. El despliegue discursivo de Lihn lleva consigo esa señal que, de paso, distingue la coherencia de una poética y una ética respecto de lo que puede discernirse como el simple fracaso del artista dispuesto a prolongar sus años de rebeldía adolescente.

Felipe Alliende, quien interpretó al personaje del Papa Pacífico Sexto en el acto de celebración del cincuentenario de Lihn, bautizado como “En el Año de la Mutualidad del Yo”, de 1979, ha referido con elocuencia el momento y el motivo que hicieron de Lihn un cómplice guía para sus contemporáneos, un maestro del desasimiento para las generaciones más jóvenes, y un objeto de desprecio calculado para las instituciones del campo y el espacio de posiciones que cada cual ocupaba en su interior. Alliende cita a Ronald Kay, Nelly Richard, Carlos Altamirano y a los miembros del grupo CADA entre los miembros más activos de la contracultura del período, quienes “incorporaron a Enrique a su grupo, pero él era un marginal dentro de tal colectividad, porque no sabía hablar de la ’texturización de la textualización’ ... Hablaba de eso, pero no lo entendía” (*El otro* 65). A cambio, Lihn se convertiría en ese líder buscado porque “hablaba el lenguaje de la valentía frente al gobierno”, dice Alliende. “(E)ste hombre que se opuso a la dictadura, que habló pestes contra el cura Valente, que defendió al Pingüino de la calle Ahumada, que lo llevaron detenido por eso, que enterró a Tarzán... Concitó la admiración de todos, porque Enrique (Lihn) puso el acento exacto donde debía” (*ibid*).

---

<sup>35</sup> Al respecto, Bourdieu distingue el principio heterónomo del principio autónomo para marcar los grados de mayor o menor autonomía del campo, diferencia donde se juega la autoridad simbólica de sus distintos representantes. De acuerdo a esto, para el principio autónomo se trata de “imposer dans le champ comme le point de vue légitime sur le champ, la loi fondamentale du champ, le principe de vision et de division (*nomos*) qui définit le champ artistique en tant que tel, comme lieu de l'art en tant qu'art” (*Champ* 14).

Sus acciones de performance, provocaciones paródicas, disputas públicas con la crítica oficial y capacidad de convocatoria para activar dispositivos de respuesta a la militarización de la vida social y cultural, atestiguan sobre esta disposición del nomoteta a instaurar su propia anomia en un campo saturado por el código del poder. Porque se trata, precisamente, de eso: desacreditar lo establecido, presionar y desenmascarar el gusto como incompetencia crítica, activar una variante respecto a la ley viviente del soberano. En efecto, la instauración de un nuevo *nomos* define el acto político que implica cruzar la línea de protección imaginaria del campo propio para ingresar en la zona de riesgo del campo del poder. Bourdieu explica este acto bajo la figura del “atentado simbólico” en el caso de Baudelaire, ya que al obligar a los miembros de la Academia a manifestar el rechazo a su candidatura, el poeta afirma su derecho, e incluso su deber, de “trastocar la tabla de valores” en tanto representante de la nueva legitimidad en el campo. Escribe Bourdieu:

Con su acto contrario al sentido común, insensato, (Baudelaire) se propone instituir la anomia que, paradójicamente, es el *nomos* de ese mundo paradójico que será el campo literario una vez alcanzada la plena autonomía, concretamente la libre competencia entre unos creadores profetas que afirman libremente el *nomos* extraordinario y singular, sin precedente y equivalente, que propiamente los define (101).

Lihn igualará el gesto, pero con un agregado singular y aún más explosivo, si cabe: buscará instituir la anomia en un campo ya distorsionado por efecto de la ley viviente que lo rige, identificando su performance callejera con la proclamación de un orden grotesco al interior mismo del '*nomos* anómico' que el soberano ha naturalizado en

su persona. Lihn, el nomoteta, lo es aquí no por fundar la modernidad de un modo heroico, sino por intentar desbaratarla en actos sediciosos. Es decir, expondrá el grotesco en las barbas mismas del maridaje que ha instaurado la indecidibilidad entre *nomos* y anomia, haciendo de la (i)legitimidad que domina el campo un espejo deforme de sus propias intervenciones, al más puro estilo de los funerales conspirativos del César.

Así se entiende entonces a qué apunta la descripción elogiosa que hace Alliende sobre Lihn, en qué consiste exactamente su valentía, y cómo interpretar sus referencias al Colectivo de Acciones de Arte, CADA, cuando los define como un grupo de gente “más formal y teórica”, con un pensamiento de oposición al régimen pero que “escondían sus ideas en el núcleo y de ahí no salían”, a diferencia de Lihn que “sí salió, y enfrentó al monstruo, todo el tiempo. Nicanor, a ratos. Enrique (Lihn) definió un modo de actividad cultural que era más efectivo ... para salvaguardar la capacidad de pensar y de reflexionar ... en un momento de opresión” (*El otro* 65).

Este modelo performativo, donde el soberano es reducido a la desnuda irrisión de una solemnidad grotesca, será declamado por un sujeto lingüístico escindido cuyo único domicilio estable será su intervención del campo, ya sea que lo despliegue en los textos de *El Paseo Ahumada*, en los filmes caseros donde interpreta a Tarzán, o en las lecturas de la Caja Negra donde dará a conocer los textos de *La aparición de la Virgen*. Es un modelo imitativo, redundante si se quiere, porque el nomoteta que es Lihn no tiene más que una certeza, y ésa es que ya no hay nada que fundar. A diferencia del poeta heroico de la modernidad, el poeta latinoamericano y periférico está desprovisto de lucimiento protagónico, y su condición ha extremado “la visión del aislamiento y la marginación del participante de la modernidad”, según lo plantea Foxley en su estudio, cuestión que

también lo distingue negativamente del *flâneur* moderno y desaprensivo ‘a lo Baudelaire’ que retrata Berman en su libro *All That Is Solid Melts Into Air* (1982). No hay videncia ni iluminación en Lihn a la hora de instituir el *nomos* del esperpento, sino un vaciamiento que provoca risa o espanto.

“La agudeza perceptiva por cuya mediación es posible acceder a imágenes excepcionales de los hechos, se desmorona”, explica Foxley (335-336). Surge entonces un retrato diferente, autocrítico y escéptico, distanciado y problematizador, “disociado del mundo y de sí mismo, fascinado por el juego de máscaras que lo vacía y transforma en un hueco ... borroneado por la superposición de la figura del poeta y de tantos otros a los que cede el lugar, el poeta de esas mil caras se vuelve entonces distante y ajeno para el lector” (336).

Ese poeta es un Don Nadie, anota Foxley, quien levanta de él un retrato antológico cuando lo ve en la calle confundido con otros hombres, indistinto y silencioso, borrado de su entusiasmo fundacional y de su singularidad. Un hombre que escribe ya sin lugar, y que:

a solas en su ‘celda de vidrio’ padece de insomnio, de crisis que lo mantienen despierto, vigilante, constatando su propia extrañeza y ajenamiento, o creando un espacio de pertenencia imaginario en el cual instaurar un emplazamiento histórico que le daría la ilusión de estar en el mundo de un modo provisorio y precario, en una situación de erradicación y destierro, pero permanencia al fin. El lugar del poeta es un espacio de apartamiento en el que se reacciona a la negatividad del mundo ... (y que) se manifiesta en conjeturas, sensaciones, sueños y deseos. Un

espacio de nada. Un espacio ocupado por la propia necesidad de significación. (336-337)

#### **6.4. Balance patriótico**

Lihn será el nomoteta de la falta, como se ha dicho ya, y no mártir de la fase heroica del *nomos* moderno. Desde allí incita a los suyos, provoca a los ajenos, llama a reuniones prohibidas, gestualiza su 'yo' literario en una auto-parodia del culto a la personalidad que el régimen ha pretendido naturalizar a través del caudillo militar, elude la censura de mil formas, la reconvierte y la recicla desde un discurso *irrecuperable* tanto para el orden autoritario como para las periclitadas instituciones de la tradición nacional que habían marcado el desarrollo de la modernidad en el país desde comienzos del siglo XX. La radicalidad no transige. Como todo buen ex comunista, Lihn desconfía de los comunistas y combate a los fascistas, polemiza con la prosopopeya nerudiana de los muertos, bebe de la antipoesía de Parra y la supera en el período crítico de la dictadura, haciendo de guía y maestro para los jóvenes poetas, artistas y escritores que deambulaban ciegos o iluminados, perdidos y entusiastas en el nuevo escenario de un régimen excepcional en más de un sentido.

En diciembre de 1983, al concluir ese año de furia callejera y frenesí discursivo, un año paradójicamente literario y político a la vez, Lihn asiste al Congreso de Artistas y Trabajadores de la Cultura para hacer oír su voz como principal agente contracultural del período. Su intervención, recogida en el volumen de cartas *Querido Pedro*, constituye su propio 'balance patriótico' (Huidobro 1925) de los diez años de excepción vividos en aquel “horroroso Chile” del que se fue mil veces y nunca abandonó del todo. Las

consecuencias de su desarraigo y escapismo quedan inscritos en primerísimo lugar durante su alocución, al acusarse a sí mismo y decir que, en tanto artistas e intelectuales, “el rol que hemos jugado en la década no tiene nada de grandioso” (*Querido* 104). A partir de allí, entre la autocrítica y el diagnóstico de situación, el texto puede ser leído como una descripción bourdieuana de las tensiones que cruzan el espacio de posiciones tanto de la cultura oficial (amante del ballet, la ópera y que apela “a los anticuarios y a los restauradores”, según ironiza Lihn) como el de oposición al régimen.

De la primera, ya está dicho que el paseo Ahumada es emblema de las tensiones y fracasos del modelo refundacional de país. De la cultura no-oficial, por otra parte, es relevante considerar lo que Nelly Richard llama “la dislocación del horizonte referencial que el pasado y la tradición habían trazado como línea de continuidad histórica” (23), lo que abrió paso a prácticas claramente diferenciadoras: sea como apelación a una tradición nacional rota que ponía su acento en la denuncia, sea como apelación a esa misma ruptura del sujeto histórico en provecho de una nueva vanguardia artística.

Lihn, apenas es necesario decirlo, no se ubicará en ninguna parte. O más bien, participará episódicamente de una y otra, y desconfiará de ambas en tanto grupos de poder que aspiran a reproducir bien o mal un modelo centralizado y reductivo de validación en el espacio del campo. Su intervención en el Congreso de 1983 es, desde esta perspectiva, un descarnado análisis de las posiciones de artistas e intelectuales donde, dice, no ha faltado la transacción económica, el contagio del modelo consumista de inserción social, “la tentación de ser héroes o santos”, y el contradictorio noviazgo entre arte y publicidad, entre otros males contraídos por aquella *subordinación estructural* que acusaba Bourdieu del campo literario en períodos de intensa ruptura

social y transformación autoritaria.

En efecto, y en oposición al análisis ingenuo de la producción y circulación de las obras, Bourdieu explica que es en su relación con el campo del poder cómo han de ser interpretadas las posiciones divergentes en el interior del espacio de posiciones del campo literario, en la medida que "(L)e champ du pouvoir est l'espace des rapports de forces entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment)" (*Champ* 6). A esta función de supremacía legitimadora por parte del campo del poder y su correlato -la siempre frágil autonomía relativa del campo cultural- es hacia donde se dirigirá una y otra vez el discurso crítico de Lihn.

El abundante registro de notas de arte, textos para catálogos de exposición y reseñas críticas publicadas a lo largo de más de treinta años dan cuenta de su progresivo énfasis hacia un discurso crítico 'situado'. En el citado ensayo de Risco sobre esta extensa producción, la autora señala que Lihn "no juzga la pertinencia de la línea o el color en la obra: reflexiona sobre el discurso de quien se vale de estos medios para adoptar una posición en el seno de la cultura" (265), que es precisamente el nervio de su intervención en el Congreso de Artistas de 1983, donde denuncia "la concentración del poder cultural en pocas manos y en el frente único de la ideología hiperdominante" (*Querido* 105) como un efecto del autoritarismo. Siendo así, no es extraño que su alegato inserte la figura ya polemizada de Ibáñez Langlois, pero ahora en su papel de crítico literario: "Proveer al régimen imperante de una superestructura cultural y de una justificación de sus actos, proporcionarle un discurso ideológico y afinarlo en sus relaciones con la *intelligentzia*, es el papel que en el campo de la crítica literaria ha jugado Ignacio Valente" (*ibid*).

La personalización lleva aquí el eco de la polémica abierta y nunca resuelta tras la publicación de *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*, pero lo destacable es que Lihn plantee el tema no como una diferencia de grado entre dos códigos estéticos que compiten al interior de un mismo campo, sino como una rivalidad y enfrentamiento entre dos campos opuestos: el del poder dominante y el de la autonomía del arte. Así se entiende, también, que Lihn nombre a Ibáñez Langlois por su seudónimo, ya que de lo que se trata es de subrayar el rol ideológico que desempeña la máscara de Ignacio Valente en el espacio de posiciones al interior del campo<sup>36</sup>.

Pero el discurso crítico de Lihn no se repliega ni busca refugio en los lenguajes especializados de la neovanguardia, como podría suponerse por la férrea defensa que hace del estructuralismo como herramienta de la literaturidad. Todo lo contrario. Si a mediados de los años 70 Lihn descubre la utilidad instrumental de las teorías del texto y la deconstrucción, este entusiasmo por los nuevos códigos no necesariamente lo acercará a la llamada Escena de Avanzada promovida por Richard y Kay, ante la cual Lihn mantiene una “ponderada distancia”, según Risco, para quien

(S)u sostenido interés por la fotografía -del que dan cuenta breves ensayos sobre Claudio Bertoni, Paz Errázuriz, Felipe Landea e Inés Paulino- o por el despliegue performático de Leppe no permite deducir, sin embargo, una

---

<sup>36</sup> Claudia Donoso resume la situación de Lihn al interior del campo literario en su rechazo a la figura dominante de Neruda, en el entendido de que “veía la cuestión social y cultural como un universo también sujeto a dinámicas autoritarias”, según dice en la entrevista ya citada de Oscar Sarmiento. “(Cuando luego) el cura Valente consagró a Zurita en su columna dominical de *El Mercurio* para instalarlo como figura de recambio en la hornacina que había dejado vacante Neruda ... de alguna manera quedaron en ese olimpo Neruda, Parra y Zurita. En ese orden .... De ahí que publicara *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*, un trabajo que da respuesta a la precariedad metodológica y supuestamente académica expresada desde la tribuna del poder absoluto que le confería a Valente este medio de comunicación omnipresente y único. Hay que pensar que Lihn emprendía estos artículos desde ninguna parte, en medio de la falta absoluta de espacio y de contexto editorial ... Para una persona como Enrique no existió un lugar en Chile que no fuera el del desmedro” (*El otro* 96-97).

reconsideración global del problema del arte en relación con los nuevos soportes y una suscripción cerrada a la tesis de la extenuación de la pintura, que subyace en el programa de la vanguardia (260).

Con los años, incluso se distanciará severamente de ella, privilegiando en cambio el ejercicio gozoso y anti-intelectual de la pintura de Eugenio Téletz, el erotismo fotográfico de Bertoni, el trazo voyeurista de los dibujos de Gacitúa, o bien volviendo sin complejos a “esa zona modesta del pasado artístico que podemos reivindicar como propia”, como lo expresara en un texto dedicado a Balmes en 1970 (*Cormorán* #7). En suma, dice Risco, Lihn vuelve sobre “la tradición del arte chileno, lo que le permite obrar sobre esa misma tradición relativizándola, y sin por ello sucumbir a la tentación de inaugurarla teóricamente a cada rato” (*Crítica* 269).

En diciembre de 1983, la situación ya era en efecto muy otra a la del refugio de los lenguajes especializados para sortear la censura y la auto-censura que ahogaban el campo al inicio del régimen de excepción. Risco destaca de Lihn en este nuevo período la “transdisciplinariedad de su escritura crítica”, que evita la especialización teórica y el “cercamiento del arte”, sacando partido en cambio de la “inespecificidad de un objeto en el que se cruzan discursos culturales diversos, para abrir sobre él una discusión amplia y desmonopolizada” (*ibid*). El resultado de esta apertura es sorprendente, ya que desde la entronización del *texto* barthesiano como espacio de producción del sentido, hasta llegar a la literaturidad de la escritura de las cuevas teorizada por Libertella, el discurso crítico de Lihn dibujará un arco de tensiones irresueltas con la vanguardia ante el dilema que propone el espacio de posiciones respecto al campo del poder. Y esto porque, al decir de Libertella, las nuevas escrituras -de las cuales Lihn forma parte activa- se asocian a un

valor y una funcionalidad que no dice relación con su valor de cambio en el mercado sino con el lugar que ocupan en una estructura. Es decir, escapan al modelo de subordinación estructural de Bourdieu mediante el desarrollo de una estructura alterna, autónoma de toda referencialidad e impermeable a un sentido ajeno al que se otorga a sí mismo como código. “La misma discusión sobre el *sentido* de los textos se localiza en tal espacio. Esto es, el problema del sentido aparece como el elemento que permite encarar *estructuralmente* la relación política-literatura, y ese problema es el que compete más radicalmente a la vanguardia” (*Nueva* 23).

Libertella admite que el derrotero de la vanguardia en esta 'operación de sentido' lleva a la ideología, es decir a una forma operativa del engaño, ya que la vanguardia se asume en otro momento y otro lugar distinto al real, requiriendo para ello de prácticas “rigurosamente *explicitadas* -protegidas- del lado de una crítica cómplice” (23, énfasis del original). Si en 1977 aquello parecía lógico y necesario, no ocurrirá lo mismo en 1983, y Lihn se encargará de decirlo:

La violencia de la censura y de la autocensura antes de ahora, nos replegó a muchos en posiciones teóricas y de praxis artístico-literarias que no tienen ya la misma validez en este período y que muy probablemente deben ser modificadas. Perpetuar ese o esos modelos como los únicos artísticamente válidos, reajustando su actualidad a través de racionalizaciones seudoteóricas en una jerga incomprensible, es una alternativa, voy a decirlo así, socialmente desagradable en este momento (*Querido* 107).

Para Lihn esa “jerga incomprensible” quedaba unida, por un proceso de evolución

natural y catastrófico en su desarrollo, al campo del poder oficial y su orden refundacional, donde el nombre de Ignacio Valente reaparece como piedra de toque al interior del campo, en la medida que, acusa Lihn, “(L)as aparentes voladas apolíticas de ese señor -su falsa independencia de criterio- hacen eco en las políticas literarias de ciertos grupos de izquierda, [con el resultado de que] las preferencias de los dominadores son recicladas como la escala de valores de los dominados” (109).

En textos posteriores, Lihn volverá a insistir en este carácter asimilado de la neovanguardia local, sancionada y validada paradójicamente por el campo del poder en un ejercicio de transferencia interna propio de los saberes, y que Lacan identificara en sus matemas estructurales con el discurso universitario. Esto es, hace del saber y de los lenguajes especializados una agencia dirigida originalmente al deseo, pero que indefectiblemente termina al servicio del poder del significante amo. Y no es por distracción. Trabado en la dialéctica del amo y del esclavo, para Lacan el saber es “el campo que corresponde al esclavo”, en el sentido de un saber hacer útil para el amo, y en donde se trata de “encontrar la posición que permita que el saber se convierta en saber de amo” (*Seminario 17*, 20), de donde se desprende la dependencia y mutuo interés entre ambas funciones. En su nota “Los cuatro discursos”, Zizek abunda en esta 'verdad' del discurso universitario que programa el embuste del Significante-Amo, señalando que: “la mentira que constituye el discurso de la Universidad es que reniega de su dimensión performativa, presentando lo que realmente es una decisión política basada en el poder como una simple perspectiva acerca del estado objetivo de las cosas” (*Irak* 188).

Por cierto, se describe aquí no el hechizo mutuo entre los lenguajes especializados y el poder del amo, sino la falacia de un saber crítico que desde la dominancia del

discurso se pretende neutral para realizar sus elecciones del gusto entre un menú de posibles. Ejemplar al respecto es el modo en que el propio Ibáñez Langlois hizo la autodefensa de Ignacio Valente en su libro *Veinticinco años de crítica*, cuando escribió que (por vejez, muerte, exilio, censura, o desaparición de los demás críticos durante el régimen militar) “me ha valido ser calificado a veces de *crítico oficial* de ese régimen” (18). Lo destacable no es la excusa doméstica de Valente, ni tampoco hacia ella parece ir dirigida la crítica situada de Lihn, sino el hecho de que una figura de poder privilegie los lenguajes especializados del saber esclavo para validar su posición de discurso en tanto Amo. Como dice Žižek al comentar esta inversión, común en el trato moderno entre amos y esclavos: “El paso del discurso del Amo al de la Universidad significa que el Estado mismo aparece como el nuevo Amo: al Estado lo dirigen los conocimientos de los burócratas cualificados” (*Irak* 208).

En sentido inverso, el discurso crítico de Lihn sitúa y desbarata ese anhelo de poder que alimenta la ilusión del *nomos*, y que en su perspectiva estará presente tanto en los discursos de la denuncia histórica-referencial como en los lenguajes inaccesibles de la vanguardia, aunque con mucha mayor intensidad en el hermetismo de estos últimos. Lihn lo dirá de forma definitiva en el catálogo que acompañó la exposición de Eugenio Tellez en 1986:

La vanguardia en Chile es una reacción contra el conformismo de un arte moderno de medio pelo volcado, en forma compulsivamente mercantil, al consumismo barato de una sociedad improductiva, donde la riqueza de los menos es de una franca inmoralidad. Es lo que le da peso a las ilusiones transgresoras de la vanguardia y lo que hace patético su aislamiento, su

casi obligado hermetismo, su hipertrofia teórica, su instalación en una tierra sin suelo, su colectivización sin colectividad (*Textos* 540).

La crítica situada que practica Lihn en estas líneas no lleva red de protección. No hay conquista plausible una vez rotas las amarras del discurso que la *illusio* sujeta a la producción de sentido, ya que, como señala Bourdieu, *nomos* e *illusio* van juntas, en la medida que constituyen la ley del campo, su derecho de ingreso, por lo que la producción del *nomos* requiere de esta *illusio*, que opera entonces como fetiche del valor de la obra: “l’*illusio* est la condition du fonctionnement d’un jeu dont elle est aussi, au moins partiellement, le produit” (*Champ* 23).

Y no es que Lihn prescinda de este universo de creencias que apoya el intercambio y reconocimiento entre los actores de un campo, sino que desinstala al sujeto y la obra para ubicarlos en un lugar *otro*, inhabitable e irreducible a las coacciones y alienaciones que desde el poder administran la vida tanto como la palabra. Esta tercera posición, que Travis ha identificado como un “tercer campo” en donde sujeto y objeto escapan del universal hegeliano que tiende hacia la síntesis, para buscar en cambio la separación del sujeto y su distinción en relación al objeto, puede ser designada como la característica central de la crítica situada de Lihn. “Rather than seek to escape through romanticism or modernism, group himself with the schools of the *vanguardia*, or claim that he might hold the answer to universal truths through the transcendental magic of poetry, Lihn made alienation -on an economic, metaphysical, and literary level- the central theme of his work” (*Resisting* 235).

Una cosa es resistir a las alienaciones del discurso y otra distinta, sin embargo, es desbaratar el discurso, arruinarlo y ya no sujetarse de ninguna *illusio* porque el sentido -

incluido el que se autodesigna la vanguardia- ha sido vencido y vaciado de antemano. A esa anti-utopía del deseo puro que se superpone a su propia falta, anomia sin rostro ni lugar como nuevo *nomos* de validación en el campo, se referirá Lihn como la realización grotesca de escribir “un texto inhabitable, una intolerable antiutopía que repita en la nada del lenguaje vacío la vaciedad de lo empíricamente dado”, según dirá en un texto de 1986 publicado en *Diario 16* de Madrid, a propósito del encuentro cultural *Chile vive*, y para sorpresa de los propios españoles. La inhabitabilidad de ese texto y su “intolerable antiutopía” neutralizan las intenciones del discurso y la falta de quien lo recibe, porque apuntan a alcanzar ese momento a la vez exultante y decadente, de dulce apocalipsis del que hablara Barthes en la *Leçon*, en el cual la literatura deja de buscar protección tanto en el saber del esclavo como auxilio en el poder del amo, momento de la máxima tensión y del mayor goce, no porque anuncie la destrucción de la literatura, sino porque señala el instante en “*qu’ elle n’est plus gardée*” (*Leçon* 41), es decir el momento en que ya no está más resguardada y puede entonces desencadenarse.

Dónde ir, entonces, sino a esta anti-utopía que no se deja habitar, y que aquí lleva el nombre de discurso desbaratado *porque* gestado para destituir la autoridad del discurso, instituyendo a cambio la anomia del esperpento. Surgido de los restos del simulacro amoroso, premunido con los ademanes mendicantes y grotescos del discurso callejero, y asentado en una crítica situada capaz de enfrentar y doblar la ley viviente que rige al campo, el discurso se desbarata y muere de risa a la vuelta del suicidio. Es lo que hace de Lihn el nomoteta del período, el anti-héroe de la casa chilena bajo el estigma de su falta. Y no es que Lihn sea el mejor poeta de Chile, ni tampoco el escritor maldito que se suele evocar erróneamente, ni el intelectual dionisiaco apartado de la ley. Ninguna de

esas definiciones periodísticas cuadraría por completo con su trabajo. En cambio, una cosa es segura: Lihn es el espíritu de una época, el más irreconciliable de todos los que inhabitaron entonces la casa tomada. Los siguientes 25 años de la literatura chilena darán cuenta de este fenómeno con largueza, en el cual Lihn no dejará de hacerse presente bajo la forma de un discurso póstumo siempre renovado, cuestión que abordo en el último capítulo.

En una estampa recogida en el volumen colectivo *Horroroso Chile*, destinado a compilar ensayos sobre las relaciones de Lihn con la política y de la política de Lihn, el escritor Álvaro Bisama propone leer sus *wild projects* de los años 80 “como la punta del iceberg de una política de los signos en descomposición de la historia republicana chilena” (23). Es esta perspectiva, precisamente, la que inclina la balanza y hace de Lihn un parteaguas, un nomoteta.

Lihn muere a la vuelta de la esquina de nuestro pasado reciente y no alcanza a verlo. Antes ha decidido volcarse hacia el presente ... Es como si en la década de los ochenta, Lihn cancelara todo futuro y se empeñara en quemarse casi de modo instantáneo, explotando en pedazos, actuando de modo viral, lanzándose al video arte, al cómic, a la crítica, al ensayo de arte sin pensar en los límites que separan cada uno de sus proyectos que terminan mezclándose, convirtiendo todo en una suerte de diario múltiple que termina de escribirse, que se corta, en el momento exacto en que los signos de la política chilena van a pactar una especie de futuro. Lihn no alcanza a escribir desde esa calma. Muere antes. (23)

La ponderación que hace Bisama es ilustrativa de la estatura que adoptará Lihn

para las generaciones que le siguen. Paradójicamente, esta autoridad no se sostiene tanto en la obra escrita como en el no-libro cosido a mano durante los años 80, la puntada sin hilo que anotó Cristián Huneus al referirse a Lihn. Qué es un nomoteta sino esto mismo, en suma: un legislador, un nuevo abogado del diablo.

## CAPÍTULO 7

### Discurso dramático, la pieza que falta

Lihn avanza en círculos alrededor de la falta que es la casa. En el capítulo anterior este recorrido adoptaba la fisonomía de una transición: si, como dijimos, las *Cartas de Eros* son un simulacro de la pérdida, dicha pantomima va dirigida a multiplicar las figuras de ausencia en una sola gran simulación dominada por un Significante Amo que designa un discurso amoroso del disfraz, y no del objeto ausente que se busca suplir al estilo de los versos de amor tradicionales. De allí el corte disyuntivo marcado como Discurso Amo/rosa, escisión donde se constituye el fantasma erótico como punto de partida o de llegada de lo que se concibe en tanto crisis de la falta.

En esta progresión, según intenté demostrar, el discurso se rinde a la derrota del simulacro en los versos de *Al bello aparecer de este lucero* y se desbarata para insertar un nuevo código de validación desde el cual desplegarse al interior del campo. Esta nueva inserción discursiva se manifiesta como propia de un “sujeto desposeído” y “privado de un lugar propio para la significación” (Foxley 248), dominado por la barra que lo cruza y escinde para performar desde allí un discurso de la falta. Su característica será la de un sujeto cero que 'no sabe lo que quiere' y está siempre en un lugar distinto del que desearía ocupar, pero que hace de esa situación el saber específico del que 'sabe que no sabe que sabe lo que quiere' en tanto respuesta singular y ejemplar a la anomia de la ley viviente.

La pregunta que se instala al cabo de este recorrido es cuál puede ser ese lugar que moviliza el deseo y lo convoca en tanto escena primordial de la errancia de ese sujeto y su discurso. Y la respuesta nos devuelve a la teatralidad que ha acompañado a la

palabra de Lihn en su recorrido desde que el Discurso Pompier se identificara a sí mismo con la auto-aniquilación del autor en la performance de 1977-78. Hipotetizamos que, a través de dicha teatralidad, Lihn se provee de un abanico de posibilidades expresivas donde “lo teatral es su propio medio”, como dice Ayala en *Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn*, donde se subraya el hecho de que, para el poeta, la articulación de un sujeto textual y visual capaz de tomar “distancia crítica de su propia emoción”, permite acceder a otros géneros literarios e involucrarse ya no sólo en las imágenes, temas, sujetos o efectos de teatralidad, sino que realizar “una incursión en ella misma” (7). De allí que la teatralidad de los performances urbanos, videos caseros, obras dramáticas y desplantes críticos del período constituyan para Ayala no un accidente ni una extensión, sino “una salida definitiva de la subjetividad [poética] hacia un sujeto (discursivo) como encarnación de crítica social, cultural, social y política con elementos humorísticos” (*ibid*).

La teatralidad asumida como discurso es la situación pura, diríamos; su puesta en escena biopolítica, es decir el de aquella existencia cruzada por la vivencia política e imantada por lo que Hozven llama, citando a Agamben, “una vida subordinada a los mecanismos y cálculos de poder” (1), y que bajo estado de excepción opera de manera intensiva y excluyente, de acuerdo al análisis que hemos propuesto sobre el período de los años 80 y las respuestas que elabora Lihn al respecto<sup>37</sup>. En “Disfraz versus uniforme”, artículo inédito que escribiera alrededor de 1983 para referir a esa vivencia obligada de la política que tacha al sujeto por partida doble desde la norma de una ley barrada (la

---

<sup>37</sup> Una lectura refleja de dicha teatralidad permite sin embargo identificar el recurso dramático en poemas tempranos de Lihn, como en “Monólogo del padre con su hijo de meses” y “Monólogo del viejo con la muerte”, de *La pieza oscura* (1963) pero también en los poemas más tardíos, como el caso de “Animita de éxito”, de *Diario de muerte* (1989) lo que viene confirmar su credo de hacer de la palabra un espectáculo con poder suficiente para enmascarar distintos discursos en circunstancias diversas.

llamada por Agamben 'fuerza-de-ley'), Lihn contrasta la presencia en Chile de un “Estado armado que fuerza a la uniformidad social, asignando roles y grados ... (mientras) desconfía del disfraz declarado que rompe el orden de los emblemas amedrentadores o de los temibles camuflajes para dar rienda suelta a lo imaginario” (*Circo* 480).

El apunte es propicio para recoger, a propósito de estas oposiciones sónicas, la red discursiva desplegada por el fantasma de carne y hueso desde su salida del escenario en un cochecito para minusválidos. Una mirada de conjunto sobre las sucesivas transfiguraciones y desplazamientos significantes que hemos procurado identificar y analizar a lo largo de este trabajo, nos dice que, al cabo de un largo recorrido por dispositivos y soportes muy diversos, el desplazamiento interno de las funciones discursivas ha vuelto a dejar al *objeto a* en posición dominante, haciendo de la falta el agente rector del discurso. Es lo que llamé antes el estadio avanzado del Discurso Pompier para referir el instante de exceso que, en el desarrollo del performance *LIHN&POMPIER*, dejaba expuesto el objeto-causa del deseo a una cercanía letal con la *Cosa*, señal de (auto)aniquilación de ‘pompier la falta’ antes de su transfiguración en mariposa de terror. El matema exponía entonces la siguiente situación (figura 1):

**Discurso Pompier  
(estadio avanzado / discurso analista)**

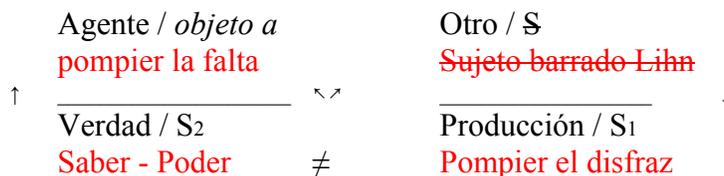


Figura 1

El discurso, como se ve, ha vuelto a 'la parte de ninguna parte' apuntada por Žizek en el capítulo 4, exposición riesgosa y sensible por cuanto el matema acusa, además de su proximidad con la *Cosa*, la radical ambigüedad del *objeto a*. Esto es debido a que su principio interno se identifica con el discurso del analista en el orden de los matemas lacanianos, a la vez que participa de un *vínculo social perverso*, como señala Žizek respecto a esta coincidencia de funciones. No en el sentido de que sean lo mismo, sino de que en los dos casos, el del analista y el del pervertido, el *objeto a* (nuestro 'pompier en minúsculas') se inscribe como Significante Amo del deseo del Otro (en este caso, del ~~sujeto barrado-Lihn~~). "En contraste con la histeria, el perverso conoce perfectamente lo que es para el Otro: un saber sostiene su posición como el objeto del goce de su Otro" (*La suspensión* 21). Esto iguala ambas fórmulas de discurso, y explica la definición que hace Lacan de la perversión como "fantasía invertida", donde el *objeto a*, inscrito en el lugar del Agente, se promueve ante un Otro en la forma de pantalla/señuelo del deseo (cuestión que se verifica en la relación 'perversa' que establece 'pompier la falta' con el ~~sujeto barrado-Lihn~~). La diferencia del discurso perverso con el Discurso del Analista se manifestará sólo en el momento en que, dice Žizek, "el agente se reduce al vacío que provoca en el sujeto el enfrentar la verdad de su deseo" (*ibid*).

De acuerdo a lo anterior, el *objeto a* en posición dominante tiene la particularidad entonces de desplegar, en tanto que exceso y falta, funciones discursivas divergentes desde un mismo lugar en donde la perversión y el análisis cohabitan sin por ello dejar de distinguirse uno del otro. El resultado es, propiamente, un teatro de discursos. Dicho teatro no busca la síntesis sino la división progresiva de sus elementos, en la medida en que el análisis busca separar y distinguir en sus operaciones lo que el deseo por otra parte

busca reunir en tanto vínculo social. Es lo que ocurre en la dramaturgia de Lihn, que escenifica en un solo movimiento dos direcciones divergentes, toda vez que el discurso hace coincidir los contrarios en un *objeto a* irreducible que domina los intercambios. Esta disposición tendrá en la fórmula Disfraz versus Uniforme su manifestación más nítida como teatralidad de una palabra colocada en situación de agente de su propia falta.

“Cuando el discurso del Poder *no nos dice nada*, se confunde con una cháchara uniforme, tiene la monotonía de la palabra vacía”, escribe Lihn en el ya citado artículo inédito de 1983, inmediatamente anterior a su estreno dramático-teatral y donde propone “poner el lenguaje en un estado de crisis” (482, énfasis del original). Se trata de restituirle una verdad a la palabra barrada por la ley y convertida en cháchara, pero esto “a condición de que abandone la pretensión de reflejar la realidad, uniformándola, y asuma [en cambio] un disfraz declarado” (*ibid*).

Se llega así a constituir una realidad verbal por sí misma, donde lo que se dice “está en lo que convoca el lenguaje y no en su lectura referencial” (*Circo* 197), como dirá a propósito del poeta Juan Luis Martínez en el texto *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, escrito con Pedro Lastra. Son las vicerrealidades o realidades puramente verbales, especialidad no sólo de la escritura de Lihn sino también de su teatralidad escénica, entendida como articulación de un sujeto cultural-discursivo y ya no sólo lírico. “Tiene que ver con la censura” explicita Lihn al concluir su texto “Disfraz versus uniforme”, y agrega: “Se podría hablar, con las debidas precauciones, de una literatura que opone al uniforme el disfraz, que, a veces, es la sátira o el remedo paródico de la palabra establecida y uniformada. Se toma esa palabra como modelo y se lo 'revienta' o pone en evidencia su carácter absurdo, llevando el modelo hasta sus últimas

consecuencias” (*Circo* 482).

La fórmula inscribe al disfraz como aliado privilegiado del deseo, y no es raro que ambos se encuentren en las tablas de un teatro a oscuras en tanto que escena original. Ese es el lugar de habitación del lenguaje en estado de crisis al que se ha referido antes. Es el *habitat* del teatro quien acoge, al término de su recorrido y bajo la forma de un discurso paródico-dramático, este desarrollo *in extremis* de la falta desplegada en una diversidad de soportes e intermediaciones. Pero si el deseo nunca vuelve a casa, como ya nos lo advirtió Lacan al hablar de las figuras de la errancia, entonces este regreso tampoco puede ser tal. O bien ya no se presenta como performance una tarde de bromas en el Día de los Inocentes, sino como otra cosa distinta y semejante a la vez; ya no un teatro de pintores sino de discursos; es decir una puesta en escena más estable y definitiva, o más prestigiosa si se quiere y si acaso esto es posible desde la experiencia del *happening*. Es decir, la teatralidad entendida como lugar de llegada de una palabra espectáculo que se despliega en la modalidad del grotesco moderno útil a las estéticas del *camp*, y cuyo código identitario, como vimos, es ser hermoso *porque* horrible.

Advirtamos que la noción de 'horrible' no se define aquí por una exterioridad escénica, o al menos no lo hace únicamente por medio de los ropajes de trapo que Lihn suele utilizar, y que en sus obras estuvieron siempre al cuidado de la artista Maya Mora. Es la condición biopolítica de esa teatralidad lo que hace horrible el grotesco del discurso dramático lihneano: lo horrible aquí es hermoso porque tras bambalinas inscribe no el regreso a casa de 'un exilio imposible' (Lihn, *A partir* 53), sino la falta de ese sujeto que nunca salió de Chile porque en rigor nunca entró. Lo que viene a decir que el discurso nunca ocupó simbólicamente la concordancia identitaria que designaba este nombre

familiar de la casa de todos: Chile, un objeto de ficción que produce la falta en tanto que agujero en lo real, y, al mismo tiempo, la ficción de un objeto que falta en el símbolo.

La vivencia biopolítica de los años de excepción en Chile estuvo marcada por esta disyunción estructural que se revela entonces en el discurso dramático. La teatralidad de Lihn, primero, y la escenificación de sus obras, después, crecieron y se desarrollaron bajo el impacto del uniforme y la necesidad del disfraz, buscando oponer al orden del Estado y su violencia un estado de crisis en el lenguaje. Una violencia subrayada por otra, en donde los contrarios no se miden en busca de un tercer término dialéctico para superarla o sustituirla, sino al contrario: se trata de mantener la tensión de estas oposiciones, distinguirla y radicalizarla en tanto “vigencia de la ley sostenida en la violencia”, para decirlo en los términos de Agamben.

De allí la particularidad topológica de este teatro marcado estructuralmente por la sociedad donde se alojó, e hizo posible que aquel sujeto tachado que nunca salió de Chile (porque nunca entró) finalmente llegara a casa a través de la falta. *O por mor de su falta*, diríamos mejor, haciendo de este último acto de mimesis y diferenciación el oxímoron por excelencia del estado de excepción. Dice Agamben: “*Estar-fuera y, no obstante, pertenecer*: esta es la estructura topológica del estado de excepción, y sólo porque el soberano, que decide sobre la excepción, está en verdad definido en su propio ser por ésta, puede ser también definido por el oxímoron *ajenidad-presencia*” (55, énfasis del original).

Visto así, desde la crisis y la situación de excepción, el teatro de Lihn se concibe entonces como la pieza que falta en el discurso de la falta, muy lejos de la anécdota y de la distracción disparatada con que se le pondera. Esta perspectiva sugiere de inmediato un

doble sentido de lectura: como función activa y necesaria para completar un ensamblaje de tipo crucigramático en el catálogo, según la definición de Hozven en *La otra casa* (2013), y como espacio de deseo capaz de incorporar con sus excesos y carencias la clave de ingreso para la habitabilidad de este discurso (anti)representacional.

### **7.1. *Merdre!***

La pieza que falta es una sala de revelado, y está a oscuras. Así también lo estaba el poema “La pieza oscura” que daba título al libro seminal de 1963. En la opacidad de su devenir, sin embargo, y a “contrasentido de las manecillas del reloj”, los años no han pasado en vano sobre la poesía de *La pieza oscura*; la casa del lenguaje ha sido demolida por el tiempo y la acción humana de representarla, expulsando al discurso de su zona de confort y alienación para dejarlo errar, deshabitado y a la intemperie, en el despliegue de sus ansias. Hasta el momento feliz de la llegada al teatro. Porque si la literatura es el lugar del deseo, entonces el teatro es la erótica del fantasma, como apunta Amigorena (55). Allí, en un escenario a oscuras que hace de lugar de revelado y experimentación, el fantasma del poema (que es el tiempo) despliega sus pulsiones de muerte y dominación, permitiendo que Lihn incursione en la teatralidad de la palabra en ella misma, en su histrionismo recuperado como dirá al hablar de su fascinación por “la presencia física de la palabra en escena” y, por extensión, del teatro como “un gusto inhibido” ante las múltiples posibilidades que éste ofrece (*Entrevistas* 219).

El paréntesis abierto por las experiencias de juventud vividas con Jodorowsky, y luego en la madurez con las performance de Pompier, darán sus frutos en el discurso dramático que seguirá a esta 'suspensión del gusto' que es propia del fantasma. En efecto,

Lihn se volcará al estímulo rememorante del teatro con absoluta conciencia escritural a partir de 1984, cuando estrene su obra *La Meka*, escrita especialmente para el grupo Imagen<sup>38</sup>. Seguirán *Niú York, cartas marcadas* (1985), *La radio* (1986), *La comedia de los bandidos* (s/fecha), *Café-Concert* (s/fecha), y *Copelius y Copelia* (s/fecha)<sup>39</sup>. El conjunto dibuja un laberinto de intertextualidades reflejas donde los personajes se repiten con variaciones e intensidades propias según el tema. En *La Meka* se habla del poder y del afán por halagarlo mediante la construcción de un delirio arquitectónico. En *Niú York, cartas marcadas* se satirizan tanto los discursos de autoridad como de los marginales, “y esa idealización insensata que se hacía de los exiliados políticos” (*Entrevistas* 220). Por su parte, *La radio* es un sombrío retrato de los fantasmas que merodean en torno a la imagen de Colonia Dignidad, recinto de inmigrantes alemanes en el sur de Chile que habría servido de centro de detención clandestina. En *La comedia de los bandidos*, una casa de reposo para ancianos encubre la lucha entre facciones rivales por hacerse del control del lugar que sirve de centro de tortura. *Café-Concert* examina el autoritarismo a partir de un director teatral que hace de tirano en el espacio de la obra, haciendo del teatro en el teatro una puesta en abismo de la realidad. Por último, *Copelius y Copelia*, obra de un acto que pone en escena a un psiquiatra y a un travesti que ha venido a matar al primero por orden de una figura siniestra y omnipresente, adquiere tintes de tragedia en la proyección de las pulsiones sexuales de los personajes.

A este puñado de obras se sumarían otra tantas aún sin ordenar ni transcribir, de

---

<sup>38</sup> “Es la novedad del año”, escribirá Lihn a Pedro Lastra en carta de diciembre de 1984, admitiendo su entusiasmo por el contacto directo con el público y el inesperado reencantamiento con Chile: “A mí me vuelven a ocurrir cosas -la *Meka* es una de ellas- que me religan al horroroso” (*Querido* 91).

<sup>39</sup> De acuerdo a Andrea Lihn, su padre habría escrito un número aproximado de diez obras de teatro. De estas, sólo *La Meka*, *Niú York cartas marcadas* y *La radio* fueron representadas en vida de su autor. Las demás permanecen inéditas (*Entrevistas* 76).

acuerdo al testimonio de Andrea Lihn, quien conserva inédito el legado teatral de su padre sin que hasta ahora haya sido publicado con un adecuado aparato de notas y referencias críticas. El discurso desbaratado de Lihn se muestra aquí en toda su evidencia material y simbólica. No sólo la mayor parte de su teatro escrito está incompleto; también la precaria existencia en la que se conserva está amenazada por el carácter fragmentario y fantasmático de sus transcripciones, y por la desarticulación interna que las mismas obras transmiten desde el punto de vista dramático. Irrepresentables es un título posible pero exagerado. En su examen parcial de algunas de estas obras, Oscar Sarmiento -quien se ocupó de pasar en limpio una versión legible de los originales *de La Meka, La comedia de los bandidos y Copelius y Copelia*- ha hecho notar el interés que adquieren estos manuscritos originales, salpicados de tachaduras, correcciones, inserciones ortográficas y llamados de atención, por cuanto “documentan el tipo de decisiones que Lihn adoptaba en el momento de escribir sus obras, y dan cuenta del fervor de la palabra teatral, cuyo guión le sirve de 'pre-texto' al despliegue de la actuación” (*IncurSIONES* 276).

La precariedad de los materiales hace sistema, por otra parte, con la reivindicación de las condiciones de producción que dieron vida a los manuscritos poéticos de *El Paseo Ahumada, La aparición de la Virgen y Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. Es decir, una pobreza de medios que opera como valor en sí mismo del tipo de discurso que viene al caso desplegar en tanto recurso de una poética situada. La inclusión del propio Lihn en el reparto teatral de las obras adquiere por otra parte esta dimensión biopolítica subrayada al inicio, donde la palabra se piensa como “un lugar de corte”, según señala Oscar Cornago, para así poder restituirla al presente del acontecimiento “desde un devenir cuerpo vivo, performativo y espacial”

(53). En efecto, haciendo frente a los imperativos del relato unitario, sean de tipo dramático, literario o político, “la escena se muestra como un acto de afirmación física” que se apoya en la resolución de 'actuar', de poner en acto, rasgo que Cornago destaca más allá del elemento histriónico puro: “Lo primero que un *actor* -no solo teatral, sino también político, social o religioso- dice con su cuerpo cuando entra en escena es un *yo-actúo*, es decir, un *yo-estoy-actuando, porque tengo esta capacidad ... 'Yo-actúo'* quiere decir 'yo puedo actuar' (54, énfasis del original).

Los afiches originales de *La radio* y *La Meka* y (reproducciones 1 y 2), pero especialmente la fotografía capturada en la lectura de *El Paseo Ahumada* (foto 1), donde Lihn se presenta con un megáfono gigante hecho de cartón, provocando un corte en la continuidad y visualidad de los trayectos del Paseo, son ejemplos claros de esta dimensión performántica de la palabra que pone en acto al sujeto del discurso al mismo tiempo que exhibe la precariedad y determinación de su intervención.



Reproducciones 1 y 2



Foto 1: Paseo Ahumada, 1984 (de izquierda a derecha): Enrique Lihn, Elvira Hernández, Hernán Meschi, Jorge Ramírez y Pablo Brodsky. Fotografía: Claudia Donoso.

Para Lihn se trató siempre, como dejó dicho Guadalupe Santa Cruz, escritora y última pareja conocida de Lihn, de escribir “desde su cuerpo, desde su experiencia - permaneciendo (al mismo tiempo) alejado del testimonio” (*El otro* 130). En su recuerdo, recogido por Sarmiento en el libro ya citado, Santa Cruz ve en Lihn a un hombre lleno de humor y risa, alguien a quien “uno lo sentía quemándose” cuando hablaba, y que de forma singular “veía la vida como escenografía y tenía una concepción teatral de la vida. Todo era construcción, puesta en escena ... Esa capacidad de enganche con tanta gente era posible justamente porque su coraza no era nada más que la coraza histriónica. Eran máscaras operáticas, máscaras que se ponía y se sacaba” (130).

El procedimiento será el signo identitario de su discurso dramático. Del corpus de obras escritas por Lihn, *La Meka* (con 'k', de acuerdo a la corrección ortográfica que el propio escritor le asignó en sus papeles) es la que ofrece entradas más productivas para el

análisis. No sólo debido a que exista un versión íntegra del texto, o al hecho de que haya sido representada en vida del autor y con funciones de temporada por una compañía profesional independiente, o al hecho de que las reseñas de la época la hayan incorporado a la circulación crítica. También inciden en la valoración sus características de sátira política y comedia grotesca sobre el poder, pletórica de dobles identidades, simulacros sexuales y juegos de lenguaje que hacen de *La Meka* una sinécdoque de este discurso dramático, una parte por el todo a la manera en que el *Ubu Rey* de Jarry condensa los cinco ciclos de la familia Ubu<sup>40</sup>. Si las intrigas de palacio en una Polonia imaginaria hacen las delicias de Ubu, en *La Meka* es el reino de Mahometamia el resumidero para las grotescas ordenanzas de El Cóndor, trasunto del personaje del film *La (ex)cena última* y aquí soberano del 'anarco-socialismo científico' que gobierna el *nomos* con la anomalía de su ley viviente. “*Merdre!*”, exclama el padre Ubu en la primera línea de diálogo al iniciarse la obra de Jarry. “Respetable público, tengo el honor de presentar a los obradores de La Meka por orden de jerarquía”, dice Corales, Jefe de Seguridad de Mahometamia, en el primer parlamento de *La Meka* (I.2).

La analogía es clara: *merdre* es a *mèrde* lo mismo que *Meka* es a *mierda*. En este mismo sentido, Ubu es a Jarry lo que Pompier es a Lihn: es decir un modelo de irrisión contra todo intento de representación naturalista que hace de la comedia negra su vehículo de expresión formal. A diferencia de lo que hace Jarry con Ubu, sin embargo, Lihn no necesita invocar a Pompier para recuperarlo: su dramaturgia inscribe de pleno al fantasma de carne y hueso en lo que Oscar Sarmiento ha llamado “la materialidad de la

---

<sup>40</sup> La publicación *Tout Ubu* (París: Le Livre de Poche, 1962) incluye *Ubu Roi* (1896), *Ubu Cocu* (1897), *Ubu Enchainé* (1899) *Almanachs du Père Ubu* (1899) y *Ubu sur la Butte* (1901), obras que en un muy breve período de tiempo cimentaron la gloria de Alfred Jarry. Por su parte, Lihn no dejó de aludir a *Ubu Rey* tanto en el intertexto de *La Meka* como en sus elogios al montaje de *Ubu Rey* en 1984, realizado por la compañía Nosotros que nos queremos tanto.

palabra teatral” en sus obras, y que presupone la representación de ésta en tanto “palabra escrita para ser proferida” (*IncurSIONES* 277)<sup>41</sup>. En efecto, Lihn procurará que en su teatro se hable de modo tan artificial como se escribe, y no al revés. Este giro no retruca a Parra sino que reinscribe el discurso en la escena original de *Pompier* en tanto insulto verbal: dicción clara y metálica, opacidad de sentido en lo que se dice, palabra recargada de efectos retóricos y desposeída de toda verdad en el afán de halagarla como espectáculo. Si *La Meka* opera como modelo del discurso dramático de Lihn es porque en ella, como dice Sarmiento, “se recurre al absurdo hiperbólico para hacer irrisión de las veleidades de un autoritarismo de pacotilla”, y donde sin embargo no opera la denuncia ni la presencia de una verdad última, sino “una 'máquina' de producir humor negro con la que se critica un modo de gobernar patético, reducido a nimiedades e intrigas de pasillo pero organizado a partir de una violencia sin fondo” (280).

En efecto, no hay aquí derrota del grotesco (Vidal 1982) sino potenciamiento de sus capacidades expresivas. Los personajes se dirigen hacia un hundimiento y una catástrofe inevitable por autoinferida, sin que por ello surja ningún *telos* histórico ni un mensaje afirmativo que aleccione al público, como sucedía en la mayor parte de las dramaturgias del período. El momento de rescate y recuperación de la memoria colectiva que signó al teatro chileno de fines de los años 70 ha dado paso a la búsqueda de un lenguaje capaz de develar los mecanismos de dominación y censura autoritarias, proceso que, como señala el estudio de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, “se complementa con la progresiva revalorización de la función del dramaturgo”

---

<sup>41</sup> En la citada entrevista a Andrea Lihn, la actriz pone como ejemplo *La radio*, donde el personaje que interpreta Enrique Lihn en escena es *Pompier* mismo, con su misma gestualidad, lo que desconcertó a muchos. “Algunos dijeron: este tipo qué está haciendo, esto es un esperpento, habla con un lenguaje demasiado literario” (*Entrevistas* 77).

(*Transformaciones* 47)<sup>42</sup>.

Como ya ha sido referido, en su texto *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*, Cánovas subrayó a su vez el surgimiento de un “pensamiento satírico” y “autoparódico” en la obra de Lihn, marcando como dice Richard, “la tendencia que reagrupó las obras más fuertemente deconstructivas surgidas bajo el período autoritario” (24). La sala a oscuras convocaba el espacio público negado entonces a plena luz, y para Lihn mismo la actividad del teatro se presentaba como una posibilidad de colaboración inmediata con creadores jóvenes que habían abrazado el montaje de obras disruptivas y desinstaladas como formato privilegiado de disidencia. “Quise dar la sensación de caos, de saturación, eso que te da la lectura de los periódicos, que van configurando todo un carnaval. La realidad chilena es un carnaval sangriento” dirá Lihn (*Entrevistas* 220) respecto de *La Meka*, tras admitir su entusiasmo por la función catártica que estaba adoptando el teatro frente, dice, a “las circunstancias irregulares que vive Chile”.

Estas circunstancias no dictarán sin embargo un modo de representación refleja sino mejor refractaria. El contraste más fuerte del discurso dramático de Lihn, en efecto, no surgirá de las oposiciones tradicionales entre dominados y dominadores, víctimas y victimarios, sino de la lógica interna del poder anómico que rige en Mahometamia bajo la ley viviente del Cóndor durante la construcción de la Meca, obra arquitectónica gigantesca e inalcanzable que convoca la trama de la comedia. Dirigida por Gustavo

---

<sup>42</sup> Entre las obras emblemáticas de lo que Nelly Richard ha llamado el período de refamiliarización con el legado cultural dislocado por el autoritarismo (24), hay que mencionar *Tres Marias y una Rosa* (1979), *Cuántos años tiene un día* (1978) y *El Último tren* (1978), todas creaciones colectivas. Entre las obras más próximas al grotresco, por otra parte, se deben mencionar *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (De la Para, 1978), *Baño a Baño* (Medicina Norte, 1978), y *Lily, yo te quiero* (Brodsky y Cohen, 1980), todas ellas surgidas de los teatros universitarios.

Meza, *La Meka* pone en escena ciertamente el grotesco de cámara que acusaba Bajtin, pero lo hace bajo una formación discursiva singular que Kayser identifica en su estudio como aquel “que conlleva la demolición completa del mundo”, y en donde el término 'demolición' designa y define “la forma interior de estas historias, ya que el código empleado es un lenguaje en proceso de descomposición” (246).

Para Kayser no resulta extraño la vinculación de estas formas de la vanguardia moderna con el *Teatro del Grottesco*, surgido de los dramaturgos italianos a comienzos del siglo XX y cuyas obras giraron en torno al desdoblamiento de la naturaleza humana como rasgo distintivo. “En el *Teatro del Grottesco*, este desdoblamiento es el principio motriz de la caracterización humana ... la noción de individualidad es totalmente abolida” (224).

Esta falta de sujeto e identidad es la que asegura la demolición interior de los personajes a partir de las palabras que ocupan, y que se vuelven contra ellos mismos, ya que de lo que se trata es de “zarandear la ingenua confianza en el lenguaje y el concepto de mundo que le está asignado” (253). El efecto de distanciamiento logra desarrollar así el carácter desfamiliarizado y extraño al interior de las relaciones escénicas. No estamos lejos acá de los cuatro discursos. Citando a Leo Spitzer y su trabajo sobre la formación de las palabras, Kayser hace ver cómo es posible crear mundos que fluctúan “entre la realidad y la irrealidad”, suscitando “al mismo tiempo la risa y el horror”, que es justamente la definición que hace Spitzer del grotesco: “(estas palabras) no poseen realidad sino en el mundo del lenguaje: su existencia se sitúa en un lugar intermedio situado entre la realidad y la irrealidad, entre el 'ningún lugar' que nos asusta y el 'aquí' que lo certifica” (Spitzer ctd. en Kayser 257).

Son las vicerrealidades a las que apunta Lihn en su texto ya citado de “Disfraz versus uniforme”, donde no por casualidad menciona al propio Spitzer cuando éste anota que las realidades meramente verbales proliferan en las épocas “en que se ha debilitado la fe en la realidad de los universales” (ctd. en Lihn, *Circo* 482). La situación promueve para Lihn el uso del disfraz verbal o físico en tanto transgresión que “libera el deseo o lo sugiere”. Y agrega: “El uniformado ve en el disfrazado a alguien que como él puede no ser lo que parece: lo supone portador de armas, no de símbolos” (*ibid*).

Lo anterior ocurre con pasmosa exactitud en *La Meka*, lugar del no-lugar del exceso y las máscaras que alientan la crítica del poder y la política, pero principalmente de la casa como *habitat* de una dominación paranoica que se vuelve cómica por sus alardes. Lo que está en juego es el orden de la casa y de la comunidad, y esta característica inscribe la obra en el discurso de la comedia, en tanto género más próximo a “la pulsión de muerte”, según señala Hozven. Vale la pena citar de forma íntegra la conceptualización de Hozven sobre los tres rasgos centrales que reúne la comedia, ya que describe con precisión la dramaturgia de *La Meka* sin referirse a ella en el texto:

Uno: la comedia implica reconciliación de opuestos comunitarios allí donde la tragedia ahonda sus antagonismos familiares (Northrop Frye)  
 Dos: la comedia pone en escena un *ello* comunitario: todas las represiones e inhibiciones clandestinas de la comunidad. Y lo hace encarnándolas en personajes que desbarajustan y despatarran los mismos símbolos que representan. Personajes orgiásticos que gozan erotizando, profanando los valores sagrados de la sociedad (Jacques Lacan). Tres: orden trascendente, enigmático, perverso (5).

La fantasía invertida que adopta la perversión en este discurso es precisamente el deseo de reventar la casa y tirarla por la ventana. La comedia, dice Hozven citando a Zizek, nos habla de un desquite dispuesto para el exceso: “no estamos solo vivos sino que también poseídos por la extraña pulsión de saltar con nuestras vidas más allá del ciclo biológico de la vida y de la muerte” (*ibid*).

Nada de extraño, entonces, que el teatro de Lihn sea propiamente la “casa en llamas” que Marín propuso como “circo” para el volumen de textos reunidos bajo la noción de “crítica de la vida”. Pero acá la fórmula se invierte, o se extiende: es el incendio del incendio el que ocupa el centro: gestos, diálogos, acotaciones y personajes arden en escena, haciendo de ella un espacio de goce donde se expresan con nitidez las pulsiones sexuales del NVS (*Non Vouloir Saisir*) de quien ha escogido hacer de los simulacros biográficos y estéticos una comedia negra. Y es que para el amor del fantasma, como apunta Amigorena, la comedia representa en efecto la posibilidad de relanzar el deseo indefinidamente: “Le sexe érotique prend dans la comédie un plaisir qui lui suffit; dans la tragédie, il quête avec désespoir un but irréprésentable qui oblige le sujet à chercher le plaisir au-delà de l'immanence des corps ... Le sexe érotique nait dans le spectacle théâtral” (66).

En *La Meka*, en efecto, no hay placer de lectura ni de escucha, y tampoco placer visual. Lo que domina es el goce, *la jouissance* que en el diccionario lacaniano es la proximidad absoluta de la muerte y el fin del deseo. También Lihn traducirá sus esfuerzos en esta dirección, cuando en un texto titulado *El arte de la palabra* y dedicado a explicar sus propias intenciones a los lectores norteamericanos, advierta la diferencia que importa mantener entre “un libro de gozo más que de placer” (*Circo* 595). Y cita a

Jorge Guzmán para explicar la brecha que separa la lectura tradicional de otra donde “no podemos confirmar los caracteres de nuestro yo, que nos son tan caros, ni mejorar nuestra dichosa pertenencia a lo que se llama la cultura. Cualquier intento en esos sentidos terminará, como predice Barthes para un texto de gozo (*jouissance*), en aburrimiento” (*ibid* 596).

Es la dificultad que plantea *La Meka*, y con ella este discurso dramático considerado como un todo que aquí parcializo por razones de espacio. Disforia y euforia, igualdad de contrarios, “fiesta y catástrofe”, dice Lihn, es el principio a aplicar siguiendo la patafísica de Jarry, su héroe histriónico para enfrentar la ley barrada de la excepción. “La inflación de un mil por ciento de la palabra no es otra cosa que la fiesta del silencio en un mundo en el que no se puede decir nada que aspire a la seriedad de un diálogo entre los poderes autoestablecidos y sus opositores ilegalmente ilegalizados” (596), escribe en el texto citado y publicado en la revista *Point of Contact*, buscando traducir sin duda el sentido empírico de la palabra *iustitium* y el trabajo de resistencia que se le impone. Como dirá en una entrevista con Ana María Foxley, “yo trabajo en el plano de la antiutopía: verifico un mundo que es insoportable. Quiero ser lo más destructivo posible. No fabrico utopías, ni ofrezco soluciones: doy a conocer las fallas” (*Hoy* #177).

De allí también la dificultad de disfrutar del discurso dramático de Lihn: donde hay demolición sólo es posible el goce, que es pavor. La sala se va a negro como un cuarto de revelado. *Merdre!*, exclama el fantasma que tropieza con los anacronismos de la memoria, otra vez perdido en la pieza oscura. Y empieza la función.

## 7.2. La Meca y *La Meka*

El teatro es la erótica del fantasma, dice Amigorena. Y esto, que parece un albur, resulta ser una huella crítica de la puesta en escena de *La Meka*. Nos situamos aquí en el estadio avanzado del Discurso Pompier, con el *objeto a* ya descrito en función dominante de un discurso del exceso que se nutre del disfraz en el lugar de la producción. Es lo que permite aquello que Kayser llama “la irrupción enajenante de lo grotesco” (228) y que se corresponde con un mundo donde no es el miedo a la muerte el que regula los intercambios discursivos sino “el pánico ante la vida” (310). De allí también el carácter altamente sexualizado y espectral que define esta aparición, ya que para Kayser, “(E)so que irrumpe queda indeterminado, es inexplicable, impersonal ... *lo grotesco es la representación del 'ello', un ello fantasmal*” (311, énfasis del original).

Dicha irrupción había sido enunciada con precisión por Lihn en el poema “La casa del Ello”, incluido en *A partir de Manhattan* (1979) y reelaborado luego bajo la figura del Super Ello en el “Colofón” de *El arte de la palabra* (1980). En consecuencia, *La Meka* retomará esta presencia de lo ominoso y reprimido, pero ahora como espacio representacional desde donde realizar la parodia de la casa inscrita tempranamente en el poema de 1979, llevando a escena el grotesco que se anunciaba en aquellos versos:

*La casa del Ello*  
*una ruina de lo que no fue (...)*  
*lugar mecánicamente abisal programado por el azar para que*  
*allí ocurra cualquier cosa*  
*a cargo de los operadores eventuales del Ello:*  
*el rapto de una ahogada, el ajusticiamiento de un niño*  
*la violación de una vaca marina. (15)*

Prefigurada por estas imágenes, *La Meka* es una obra resumidero de los discursos que despliega Lihn durante el período, a la vez que espejo de los laberintos que recorre el sujeto desde la vivencia biopolítica de los años 80. Dividida en dos actos sin separación de escenas, la historia plantea la construcción de una obra arquitectónica de características inalcanzables por su magnitud, utópica por la imposibilidad de habitarla, y demencial por el gasto asociado, además de la inutilidad de su función mnemónica y de los conflictos de poder que desencadena en Mahometamia. La construcción lleva por nombre La Meca, y es plausible que aluda al monumentalismo arquitectónico del régimen tanto como a las figuraciones imaginarias de la República Independiente de Miranda<sup>43</sup>.

Al no-lugar que es Mahometamia corresponde la indiferenciación entre máscara y rostro propio del *grotesco* italiano examinado por Kayser, y donde “si arrancamos la máscara arrancamos con ella el rostro” (226), presupuesto que se hace patente desde el primer parlamento de *La Meka*. En él, Corales introduce el primer acto como parte de la obra que se inicia en ese instante y es necesario representar sin mayor dilación, haciendo del artificio paródico el código de entrada para el personaje del Cóndor, “Nuestro Sultán, el reconstructor de la Meca Santa” (I.2). Tras esto, los desdoblamientos de identidad se multiplican en los personajes de la Primera Dama Lady Kamp, Abracadabra (Sultán de Angora), el Gran Visir Giaffar, el Ministro de Finanzas Ali Baba y su Secretario Ali Bebe, el Arquitecto, Mahomed y el propio Corales, Jefe de la Seguridad del Cóndor.

---

<sup>43</sup> Algunas de las edificaciones emblemáticas del período fueron La Llama de la Libertad -instalada en pleno Paseo Bulnes y de cara al Palacio de La Moneda- y La Casa de lo Curro, una fortaleza de seis mil metros cuadrados levantada para servir de residencia a los Comandantes en Jefe. En Miranda, por otra parte, *El arte de la palabra* se detiene reiteradamente en las características del “Hotel Cosmos” donde se hospedan los conferenciantes invitados al Congreso Literario celebrado en el lugar.

Amenazado por el ejército de Abracadabra, que ha sido depuesto y marcha hacia Mahometamia, El Cóndor y su corte se entregan a las intrigas del lenguaje más que a la representación realista de un reino en crisis, marcando con ello el modelo verbal, de palabra escrita para ser proferida, que caracteriza este discurso. El conflicto nace y muere en los equívocos de la palabra, su denotación y riesgo, como cuando Corales enfrenta al Arquitecto y ambos intercambian secretos:

ARQUITECTO: Hay una sola cosa en el mundo que usted y yo tenemos en común: La Meca. Hay que seguir obrándola cueste lo que cueste.

CORALES: ¿Por qué tan interesado en la obra? ¿Significará eso que elevar La Meca y hacer caer al Cóndor es una sola y misma cosa?

ARQUITECTO: ¿Y si así fuera, qué prefiere usted: elevar La Meca o botar al Cóndor?

CORALES: Schist. Si oyen que escucho esa pregunta, pensarán que admito que me la hagan.

ARQUITECTO: ¿No lo admite, eh? Lo conozco mosco. Usted y yo nos aferramos a un norte que se confunde con el naufragio. Y nuestras brújulas marcan La Meca.

CORALES: Brujulee menos, está haciendo literatura.

ARQUITECTO: El sartén le dice a la olla: ¿qué lo trae a mí? (I.9)

El diálogo continúa por esta vena deconstructiva, destinada a desmontar el principio de empatía hacia los personajes, haciendo caer la verosimilitud de la representación en un ejercicio de distanciamiento que hace del texto mismo una acción anti-dramática y no un punto de apoyo referencial. Si algunos de estos elementos coinciden con las posturas del teatro épico brechtiano, particularmente en relación a la eliminación de la cuarta pared y la concepción distanciada del drama en tanto que historia de ficción, lo cierto es que en el discurso dramático de Lihn hay poco de instrucción y

pedagogía, y en cambio mucho de esperpento y negatividad. Pero tampoco Artaud es su modelo a seguir, ya que, a diferencia de lo que ocurría en el teatro de los pintores donde la manifestación espontánea se conciliaba con la dramaturgia inmediata del *happening*, aquí el grotesco exige la consideración del texto y sus máscaras por sobre una concepción mágica y mística de un teatro sin lenguaje, o reducido a un espacio de percepciones, sentidos y nuevas formas de encuentro escénico.

Lo que distingue al teatro de Lihn, por el contrario, es que se vale de la ruptura de las convenciones teatrales para manifestarse, apelando al uso anti-dramático utilizado por Jarry tempranamente, y luego modulada y reelaborada por el teatro del absurdo en su largo recorrido secular por las imágenes, desde la guerra mundial al aburrimiento doméstico y desde las sillas vacías a la espera de Godot. Si, como ha dicho Chesney Lawrence citando los estudios sobre el absurdo contemporáneo de Esslin en *El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina*, la convención teatral acostumbró al público a una acción que se dirigía desde el punto A al punto B bajo la pregunta de '¿qué va a pasar ahora?', la abolición de esta norma implicó el despliegue de un patrón "que no tiene puntos de referencia" y donde la pregunta de la audiencia es ahora '¿qué es lo que estoy viendo?' (51).

Si el teatro del absurdo es crítica, y ante todo crítica del lenguaje, el grotesco de Lihn intensificará este procedimiento. La acción permanece estática, casi inmóvil, porque de lo que se trata es de fijar el uso del lenguaje, descomponerlo y si es posible, deconstruir la lógica representacional a través de un uso intensivo de sus faltas e incoherencias.

En *La Meka* no ocurre, en rigor, nada digno de mencionarse salvo la palabra:

nudosa, controvertida, al punto del sin sentido en su afasia e incapacidad para nombrar la angustia y el horror que la definen, pero libre cuando se trata de reír con los juegos que esas mismas palabras elaboran. “No llegarás al segundo acto”, vaticina el Arquitecto a Mahomed, un conspirador embozado que en verdad es el Comandante Laurel del Ejército Moro de Liberación. Pero resulta que el mismo Arquitecto es también miembro del Frente Moro de Liberación, que lo destinó a La Meca para infiltrarla. Todo es política en la obra, todo es ficción en la realidad. Así opera el discurso distanciado de Lihn: los presos de Mahometamia son liberados para morir mientras avanzan hacia el ejército de Abracadabra; la hijastra del Cóndor, Bárbara, es parte de la conspiración pero pide a su jefe en el Frente Moro que la libere de asesinar a su propia madre, Lady Kamp, y la destinen en cambio lejos de La Meca. En algún momento, el discurso acotacional explicita el artificio escénico para hacer visible el esperpento que domina las acciones de los personajes: *“(La obra queda vacía; virada. El adentro es el afuera. Empiezan a salir hombres cargados de mármoles. Gran actividad detrás de los andamios. Algunos elementos de utilería indican que estamos fuera de la obra)”* (II.52).

Es el final que se acerca. Y es la casa como utopía inhabitable lo que aparece. Destituido por las intrigas de propios y ajenos, esclavo de las figuras del complot que alienta con su ley viviente, El Cóndor es sometido por sus subalternos y conspiradores, a quien sin embargo se le ofrece la oportunidad de inaugurar La Meca por la que tanto luchó y se desangró el reino de Mahometamia. Al descorrer la tela, la inauguración revela sin embargo un montón de andamios como único fruto perdurable del poder tiránico. Espantados por la realidad de una ilusión que los ha sometido hasta entonces, y aturdidos por la inconsistencia del resultado, todos huyen perseguidos por El Cóndor todavía atado

de pies y manos por sus detractores. El absurdo discursivo, puro *non-sense*, alcanza su clímax en esta imagen. La casa arde en llamas no de un modo literal sino devorada por la incoherencia de la palabra expresamente proferida para contradecirse y parodiar la representación. Lihn incendia el teatro porque ésa es su casa, su escena. O bien quema la casa, y ése es su teatro: la demolición del poder desde el discurso del poder pero sin el poder, por el arte de la cháchara. Por eso, comenta Sarmiento, *La Meka* “se sostiene como una empresa de demolición activa cuya maquinaria lúdica insiste en que el humor de la representación se valida a sí mismo, pero no puede desprenderse del contexto incongruente que lo suscita sin aplacarlo” (283).

Por lo demás, la obra arquitectónica de *La Meca* se expande a la manera de un laberinto/espejo de *La Meka*, la obra dramática, multiplicando imaginariamente el espacio de Mahometamia pero sin desplazar su atención desde la sede del poder central de El Cóndor. Así el panóptico del control adquiere proporciones tan míticas como caóticas, haciendo imposible su invasión o destrucción externa. La confabulación interna, aunque promovida a lo largo de toda la trama, tampoco logra superar las divisiones y luchas que desencadena el complot contra El Cóndor. La única salida plausible parece ser la de subrayar la incoherencia de la obra arquitectónica *en* la obra dramática.

CORALES: Más vale un hombre leal al régimen que muchos buenos lectores. ¿Alguno de ustedes sabe leer?

OTRO: Confieso, señor, que sé leer.

CORALES: ¿Qué dice el lienzo?

OTRO: “A la mierda con la Meca”.

CORALES: Juegos de palabras. (I.23)

Un autor de la cultura, o al menos de ánimo solemne, encontraría aquí el título de

la obra: 'Juegos de palabras'. Pero hay que recordar lo que decía Sontag respecto de las categorías que dividen al arte actual: está la alta cultura donde priman los valores de “verdad, belleza y seriedad”, que es el modelo canónico y acumulativo del panteón cultural; está la cultura de la crisis contemporánea, que es aquella donde la seriedad enlaza con la angustia y el absurdo, y donde el sello característico es “la disparidad entre intención y resultado” en la ejecución de la obra; y finalmente está el *camp*, que no aspira a la seriedad ni al absurdo, sino que se propone como una “experiencia del mundo consistentemente estética” (343). A imagen de la familia Ubú, *La Meka* y el discurso dramático de Lihn articulan una categoría fronteriza, donde la excepción hace la regla que barra la obra, haciendo de ella lo que Sontag llamó los “fracasados apasionados” de ciertos artistas ejemplares.

### 7.3. Cuarto oscuro

El Ello fantasmal de *La Meka*, ruina visible de la palabra en tanto casa del sentido y proyecto utópico de (in)habitabilidad discursiva, recorre la pieza que falta del catálogo en cada una de sus reapariciones escénicas. Pero no es Pompier quien habla en este discurso dramático, sino su falta. Como ya está dicho, es 'pompier la falta', así en minúsculas, quien despliega el discurso del disfraz que Pompier produce como errancia del deseo. Y si por razones de espacio el análisis se centra aquí en *La Meka*, la alegoría de la casa como utopía inhabitable queda inscrita en el código lectivo para cada una de las obras dramáticas que le seguirán. Para muestra, allí está *Café-Concert*, donde el tirano-director deja en claro sus prerrogativas como 'dueño de casa' y anfitrión de la obra que se representa, acentuando el grotresco del *nomos* reinante:

PINOCHO: Esta no es una casa de su señora esposa. Este es mi teatro.

Aquí soy yo el que se pone eterno con la gramática y esos valores infrangibles, so....

EL: ¿Y quién soy tú, viejo de mierda?

PINOCHO: Soy un secreto que te puede hacer cantar. (5)

En *Copelius y Copelia*, por otra parte, el habitat natural es una consulta psiquiátrica sobre la cual flota la sombra ominosa de El Halcón, figura implacable y autoritaria que parece vigilar en todo momento el encuentro entre el psiquiatra Copelius y su paciente, el travesti Copelia:

COPELIA: ¿Qué pasa en esta República?

COPELIUS: Es un barrio muy peligroso, usted lo sabe. Cualquiera culpable es declarado inocente. Sospechosos somos todos. (28)

Finalmente, en *La comedia de los bandidos*, el conflicto entre el grupo de los Pumas y de los Cóndores por hacerse del dominio de un centro de tortura donde funciona un asilo de ancianos a modo de fachada, lleva al paroxismo la alegoría de la casa cuando uno de los viejos, Pedro Urdemales, escapa del lugar y da comienzo a la trama. La enfermera jefe, Linda, habla de “un viejo de mierda”, y Adolfo, director del presunto asilo de ancianos, aclara que se trata de un “pintor de domingo” que “ha llenado el comedor de horribles paisajes” (3). Es necesario ir en su búsqueda. A partir de ese momento, Pumas y Cóndores urden planes para cazar al gato y, como en el cuento de Salinger *The Daumier-Smith's Blue Period* (1952), al final la situación se invierte y Pedro Urdemales rescata a los ancianos para llevarlos lejos de la cárcel-casa donde han vivido secuestrados. La obra se cierra con una escena antológica, digna del mejor teatro del

período<sup>44</sup>, con el grupo a la intemperie buscando un lugar donde descansar, y cuyo diálogo reproduzco íntegro por su relevancia en relación a la falta como categoría central del discurso:

URDEMALES: Sentémonos todos, tengo algo que decirles.

VIEJO 1: No nos diga nada, Urdemales. Confiamos en usted. Cuéntenos un cuento mejor.

VIEJA 2: Sí, yo también quiero quedarme dormida. ¿Dónde están nuestras camitas?

URDEMALES: De eso se trata. Esas camitas ya no están donde estaban.

VIEJA 1: Tugar, tugar, salir a buscar.

VIEJA 2: ¿Tendremos que pensar en el futuro, Urdemales? Ya no tenemos tiempo para eso.

URDEMALES: Correcto, no tenemos más que el presente por delante.

Conforme. ¿Dónde vivían ustedes cuando no era así? Los llevaré a cada uno para su casa.

VIEJA 1: Escúchenme: “La casa que construiremos mañana / ya está en el pasado y no existe”.

VIEJA 2: “En esa casa que aún no conocemos / sigue abierta la ventana que olvidamos cerrar”.

VIEJO 3: “En esa misma casa, detrás de esa misma ventana / se baten

---

<sup>44</sup> A pesar de lo dicho, en vano buscaríamos la inclusión de Enrique Lihn en un repaso crítico del teatro chileno del período. Insuficiencia metodológica o distracción conceptual, lo cierto es que su dramaturgia también *falta* en la ponderación del teatro de los años 80. Un volumen recapitulatorio, titulado *Resistencia y poder. Teatro en Chile* (Iberoamericana-Madrid, 2000), bajo la edición conjunta de Heidrun Adler y George Woodyard, recorre el tema con ensayos dedicados a Wolff, Díaz, Isidora Aguirre, De la Parra, Radrigán, Dorfman y Griffero, entre los principales, sin abordar la perspectiva que escogió Lihn. Es posible que la necesidad de un registro afirmativo incidiera en la selección. Un volumen previo, *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano* (Vervuert Verlag - Frankfurt am Main, 1993), a cargo de Alfonso de Toro y Fernando de Toro, adelanta sin embargo un diagnóstico convergente con el discurso dramático de Lihn, al considerar que la noción de 'lo nuevo' en el teatro latinoamericano “se cristaliza en la fórmula ya encontrada por la poesía y la *nueva novela*, esto es, en la combinación feliz entre arte y compromiso ... entre teatralidad y mensaje, el perder finalmente la vergüenza de hacer arte teatral, sin temer al ataque de ser reaccionario o extranjerizante. Lo 'nuevo' se encuentra en la revolución y subversión del lenguaje, de la escenografía, del papel del actor, es decir, del concepto de teatro” (27), perspectiva que Lihn adoptó de forma radical para sus proyectos.

todavía las cortinas que ya descolgamos”.

VIEJO 1: No les haga caso, Urdemales. Es gente vieja. Sean cuales fuesen los significados accidentales que pudiesen tener sus palabras nunca quieren decir algo en absoluto. Cuéntenos un cuento mejor.

URDEMALES: Uno que conoce todo el mundo.

VIEJA 1: ¿Quién es todo el mundo?

URDEMALES: Ustedes, que están maduros para oírlos.

VIEJO 1: Cuéntenos el sueño de la mariposa.

URDEMALES: A eso voy. Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.

VIEJO 1: ¡Qué bien, me encanta no entender!

VIEJA 1: Yo lo entiendo todo.

(Se escuchan los inicios de una balacera -ruido que va en aumento- acompañada de luces distantes: balas y explosivos). (II, 33-34).

Es, por cierto, un final de obra para fantasmas. Un cuento de terror para niños viejos sobre la casa tomada y el no-lugar de sus figuraciones errantes. Las citas interpuestas en el diálogo corresponden al poema de Juan Luis Martínez “La casa del aliento, casi la pequeña casa del (autor)”, incluido en *La nueva novela* (1977, 1985). Ellas dan la clave sobre este discurso dramático que hace de la demolición lo que Martínez hace de la desaparición: un acto de 'escritura que habla' en el presente de su desenlace. En el citado texto de *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, Lihn y Lastra hacen notar que en el poema “La desaparición de una familia” dicho presente asegura el 'estilo fantasmal' de la locución, y “hace de la casa lo que Picabia hace de la Patria, otorgándole un derecho a muerte que, en términos fotográficos, acercaría el negativo a lo real más que el revelado” (11).

Sin incurrir en un análisis siquiera aproximado de *La nueva novela*, que requeriría un dirección distinta a la del presente trabajo, importa subrayar la intertextualidad que *La comedia de los bandidos* incorpora al diálogo que cierra la obra con Urdemales y los viejos a la intemperie. Si para Picabia la Patria es una madre inmoladora capaz de sacrificar a sus hijos, y para J.L. Martínez dicha figura “es conmutada por la casa”, como escriben Lihn y Lastra, la casa de viejos de *La comedia de los bandidos*, en tanto fachada de un lugar de tortura, se atiene por su parte a la inversión perversa del *iustitium* cuando hace del adentro (protegido) un afuera (hostil). Y viceversa, ya que tal es la topología identitaria del estado de excepción: “*Estar-fuera y, no obstante, pertenecer*”, ha dicho Agamben (55), oxímoron de un contagio que Lihn refrenda a su vez en el discurso acotacional de *La Meka*, cuando indica en un momento que “la obra queda vacía, virada. El adentro es el afuera” (II.52).

De allí también que “(T)odas las características que hacen de la casa un lugar cerrado, acotado y protector ... se espectralizan guardando sus formas”, escriben Lihn/Lastra a propósito de *La desaparición de una familia*, poema que puede ser leído efectivamente como el negativo de ese revelado a la intemperie que es el desenlace de *La comedia de los bandidos*, con Urdemales y los viejos dialogando en el descampado. El fantasma recorre la casa del Ello, que lo es precisamente porque en ese desplazamiento ha quedado girada, vuelta de revés para que en ella ocurra “cualquier cosa”, haciendo del grotesco su verdadera naturaleza. Lihn/Lastra anotan al respecto: “La casa es el mundo como lugar abierto, desprotegido y amenazante, que en lugar de sustraer de los peligros de la existencia los condensa y los especializa, señalándole a cada uno el modo y el lugar específico de su desaparición” (12).

Un enfoque similar sobre el poema de Martínez adopta Matías Ayala en su libro *Lugar incómodo*, cuyo apartado “La casa y la nación, la desaparición y la política” destaca el hecho de que los habitantes del lugar parecen ser “emblemáticos de una pérdida que puede ser interpretada como política” (186). Y a continuación Ayala describe la casa: una pieza para juguetes, un ‘living’, un segundo piso con habitaciones, etc. “Al inicio, el padre hace una descripción del tamaño de la casa, aseverando datos que en cada estrofa se hacen más improbables” (189). En efecto, la casa es o termina siendo “ancha tal vez como la aurora” y “tan alta o más que el cielo”, en una indeterminación progresiva que acompaña la desaparición de los miembros de la familia, al tiempo que estos son sustituidos por el tiempo y el espacio como únicos ocupantes. Dice la voz del padre antes de desaparecer “entre el desayuno y la hora del té”:

*Ahora que el tiempo se ha muerto  
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,  
desearía decir a los próximos que vienen  
que en esta casa miserable  
nunca hubo ruta ni señal alguna  
y que de esta vida al fin, he perdido toda esperanza. (Nueva 137)*

Ayala apunta al hecho de que el poema “La desaparición de una familia” constituya eventualmente “el centro secreto de *La nueva novela*”, o al menos uno de sus centros: “Su ubicación en la segunda página del último capítulo del libro -”Epígrafe para un libro condenado: La política”- favorece tanto su preponderancia como su interpretación política. (...) Familia y nación se unen, entonces, por su caracterización negativa ... la Patria (el Estado) inmola a sus ciudadanos, la casa hace desaparecer a sus moradores: los sujetos no pueden manejarse en el espacio” (193-94).

Pero en el discurso dramático de Lihn no es el encadenamiento simbólico de la desaparición de una familia (que nunca estuvo) lo que se inscribe como revelado final, sino la inhabitabilidad de la casa (tomada por la fuerza de ley). Centro de tortura, Meca delirante, psicoanálisis sangriento... Allí no se puede vivir ni escribir a la manera del sujeto poético protegido y hostil a la experiencia; sólo es posible fingir, representar, actuar, *hurtarse* en la mimesis de su ley o en el disfraz de su desobediencia. La casa de Lihn se revela entonces en el uso esperpéntico que adopta el discurso dramático en su enfrentamiento con las formas naturalizadas del poder. La ecuación del vínculo perverso anotado por Žižek transita entonces de la Patria a la casa y de la casa al teatro, donde la escena condensa lo que Lacan llama la relación de objeto perdido cuando se trata de la falta (*Seminario 4*).

Es, en efecto, en la figura de la falta y de la casa en el lugar de Agente del discurso donde el problema de la biopolítica y del poder alcanza su condición de revelado radical de lo real. Y esto porque cada una de las piezas oscuras del discurso dramático de Lihn trabaja con la demolición de sus fuentes, religando la inhabitabilidad de la casa y de la falta a una tradición nacional negativa más amplia que la temporalidad dramatizada en sus obras. Con ello, el discurso teatral lihneano hace sistema no sólo con la casa de Martínez sino también con los orígenes de la casa chilena en tanto lugar de doble fondo: siniestra como la casa letrada de Mariana Callejas en Lo Curro, donde la anfitriona lideraba un taller literario mientras en los pisos inferiores de la residencia operaba un sitio de tortura<sup>45</sup>; laberíntica como el sótano colonial de la casa de Catalina de los Ríos, que

---

<sup>45</sup> El episodio ha sido referido por numerosos escritores y cronistas de período, y tiene su sustento en el libro de memorias de Mariana Callejas *Siembra vientos* (Santiago: Cesoc, 1985), así como en las actas judiciales y acusaciones contra su ex marido, el norteamericano Michael Townley, ex agente de la DINA y quien hoy vive bajo el sistema de protección de testigos en los Estados Unidos.

Vicuña Mackenna describió como “manchado de todas las impurezas del cuerpo i [sic] del alma, donde la Quintrala escondía su impuro lecho i su armario de venenos” (88); monstruosa e imbunchada como las casas de campo y los lugares sin límite en el sur cercano de José Donoso; crítica y acusatoria de los hábitos aristocráticos como la *Casa Grande* (1908) de Orrego Luco, o miserables y sórdidas como las casas de cartón de Juan Radrigán en *El loco y la triste*, donde se da cita la marginalidad fundante de una 'nación callampa' de los 'sin techo', en la cual “(L)as cosas crujen, se vienen abajo” (136) y la casa recién erradicada toma la forma de una precaria ramada campesina, apenas una pieza con piso de tierra donde transcurre la acción de la obra, aunque, anota Radrigán, “en realidad se trata de una especie de cajón al que le falta un costado; es una verdadera ratonera, sórdida, agrietada” (101), haciendo del progreso económico el grotesco fantasmal que recorre el doble fondo de esta falta de lugar. O bien como la casa de gobierno, bombardeada e incendiada con el Presidente en su interior, o la Casa de Huéspedes de la Universidad de Punta Arenas, consumida por un fuego accidental que en 1990 hizo cenizas la biblioteca del crítico Martín Cerda con sus propios textos inéditos dentro, “lo que terminará por causarle la muerte a los pocos días después”, según reseña Felipe Toro en una investigación personal sobre el tópico, y donde cita a Cerda en *La palabra quebrada*, cuando escribe que la casa-fantasma “traduce la vivencia dolorosa de esas fuerzas oscuras (muerte, discordia, ruina o siniestro) que trabaja contra todo orden, minándolo, quebrándolo, reduciéndolo a escombros” (78).

Lihn nunca tuvo casa, y acaso por lo mismo la teatralidad fue su *habitus* en la carencia de *habitat*, haciendo del discurso dramático su cuarto de revelado. Su ingreso al Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, en 1972, supuso por

otra parte el único techo perdurable y paradójico que tendría en vida. Y esto no sólo por razones de continuidad y respaldo institucional, sino por las propias particularidades del mencionado Departamento, dependiente de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas en un momento de asedio y precariedad de las Humanidades al interior de la Universidad de Chile, ella misma una casa en bancarrota política y moral hacia 1980, pronta a ser desmantelada por la contrarreforma de la Ley General de Universidades. Consciente de alimentarse de los restos de una ciudad letrada que sin embargo permitía a sus profesores y alumnos articular un discurso altamente dislocado y refractario, institucional y marginal al mismo tiempo porque enunciado desde las Humanidades pero bajo el amparo tecnocrático de la Escuela de Ingeniería, Lihn enseñará durante todos esos años de derrumbe y transformación de la casa de Bello las muecas del grotesco en la morada del ingeniero, haciendo del discurso universitario otro disfraz más de formas espectrales. “En Estudios Humanísticos había una cuestión de agitación intelectual más fuerte”, dirá en una entrevista recogida por Soledad Bianchi en *La memoria: modelo para armar*. “Tenía una especie de pulsión sísmica, ¿no?, por todo lo que había sucedido en Chile ... [y allí] se articuló un discurso marginal o seudomarginal, pero dentro de la institución” (226).

Aun bajo este techado académico, la desinstalación crónica seguiría siendo para Lihn un hecho de su causa, parte de la “fábula de la carencia” que desplegará a modo de simulacro epistolar en las *Cartas de Eros*. En un retrato poco agraciado de los años de bohemia de Lihn, Hernán Valdés lo describe “sin ocupación, sin casa y sin amor” tras una primera separación sentimental en la que Valdés le presta asilo: “A veces escribe, dejando cuadernos y papeles tirados. Su humor es detestable. Como si tener un testigo de

sus desventuras aumentara su irritación. Le he dicho que puede quedarse el tiempo que quiera, pero que necesitamos organizarnos, quizá traer un estante para sus cosas. La palabra organizar le enfurece” (*Fantasmas* 194).

Estancias fallidas, situaciones irregulares, incendios sentimentales, amigos perdidos. La casa de Lihn es una lengua inhabitable que se procura la crisis para existir. A despecho de la descripción poco feliz que ofrece Valdés en sus *Fantasmas literarios*, la escritora Guadalupe Santa Cruz entrega un retrato más generoso de quien hacia el final del año '87 ha decidido recluirse en proyectos de dibujo y novela gráfica. “Hasta el final de su vida había rechazado todas las construcciones defensivas: tener una pareja bien constituida, una familia bien constituida, una casa propia. El fue siempre un hombre solo, creo que incluso en sus relaciones de pareja, porque así lo había elegido” (*El Otro* 129).

El alejamiento de las salas que Lihn vivirá a continuación, lo sorprenderá sin embargo en medio de una escenificación final de los mandatos simbólicos implicados en la dialéctica del disfraz y el uniforme, y motivada esta vez por la presencia de Superman en Chile en la persona del actor Christopher Reeve a fines de ese año '87, en solidaridad con 77 artistas chilenos amenazados por un supuesto comando de ultraderecha<sup>46</sup>. El episodio intersectaba por una vía impensada con el trabajo e interés de Lihn por los camuflajes, las falsas identidades, las máscaras sin rostro y los íconos de la imaginación colectiva como Tarzán o el mismo Pompier, y es posible hipotetizar que actuara como estímulo indirecto para la creación del cómic *Roma, la Loba* (1992; 2011), publicada

---

<sup>46</sup> La presencia de Reeve obedeció a una gestión personal del escritor Ariel Dorfman en respuesta a una solicitud del Sindicato de Actores en Chile, Sidarte, cuando en octubre de 1987 un supuesto "Comando 135 - Acción Pacificadora Trizano" amenazó de muerte a 77 artistas -entre actrices, actores y dramaturgos- vinculados a la oposición al régimen. La respuesta del Sindicato de Actores, Sidarte, fue impulsar un movimiento de solidaridad internacional con los amenazados, cuyo punto más alto fue la visita de Reeve, quien durante 72 horas dio entrevistas y asistió a actos masivos que corrieron definitivamente la frontera entre parodia y realidad de lo que sucedía en Chile a fines de ese año.

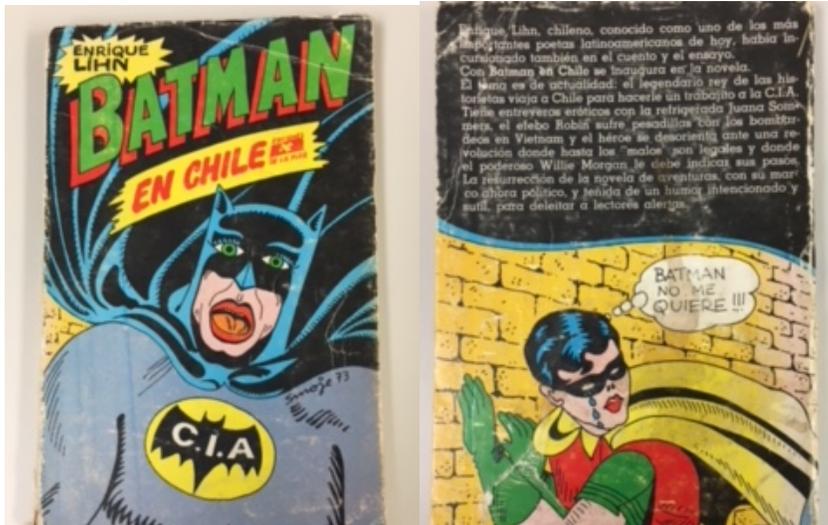
póstumamente.

Quince años antes, en efecto, Lihn ya había prefigurado, con la publicación de *Batman en Chile* (1973; 2008), la intervención de un superhéroe internacional en el conflicto político local, por lo que la presencia de Reeves/Superman en el Chile de Pinochet debió constituir uno de esos momentos epifánicos en que la realidad copiaba al arte de modo flagrante, y esta vez por la acción contraria a la imaginada en la ficción de la novela sobre el Chile de Allende. El “cortocircuito ilegítimo” referido por Zizeck en la broma de los hermanos Marx sobre los parecidos de Ravelli, se introducía aquí bajo el modo de una duplicación que extremaba la ficción de esas presencias superyoicas en el periférica realidad de la provincia convulsionada.

Parodia hilarante de la confrontación y falta de solución al enfrentamiento político en un país donde "todos eran secretos de alcoba" (*Batman* 81), la novela *Batman en Chile*, publicada en junio de 1973 por Ediciones De La Flor en Buenos Aires, nunca llegó a circular ni fue leída por sus contemporáneos, más preocupados de quemar los libros indebidos que de leer las irreverencias de Lihn en un ambiente cargado de terror<sup>47</sup>. La portada y contraportada de la edición original (reproducciones 1 y 2), son inequívocas por otra parte respecto de su intención farsesca.

---

<sup>47</sup> Al igual que el poemario *Una nota estridente* y tantos otros proyectos extraviados o inconclusos, *Batman en Chile* es un texto fantasma de la biblioteca de Enrique Lihn, que sólo será recuperado en 2008 por Ediciones Bordura, treinta y cinco años después de la edición original.



Reproducciones 1 y 2

Novela-cómic, o historieta novelada más bien, la acción de *Batman en Chile* se sitúa en 1971-72, en plena Unidad Popular, cuando Juana Sommers, funcionaria de la embajada norteamericana, recibe a Batman en secreto para sumarlo al complot que dirige la CIA para desestabilizar el proyecto de Allende. Entre escauceos eróticos, dudas existenciales y crisis ideológicas, el superhéroe vive su aventura chilena como un despistado, una caricatura de sí mismo, para terminar despojado de sus súper poderes y traicionado por los *marines* que le dan muerte cuando intenta huir del país.

A pesar de no estar incorporada al 'corpus lihneano' tradicional, la novela posee elementos relevantes que la vinculan no sólo al discurso dramático descrito en este capítulo. También su sistema signíco y algunos de sus personajes inauguran el período a modo de extraño e impensado umbral, si le concedemos una lectura refleja como la que hemos realizado a lo largo de esta investigación. Por una parte está Mincho, personaje que será uno de los anfitriones de Batman para llevar adelante el complot de la CIA en

1973, y que reaparecerá al cabo de los años en *Roma, la Loba* como el enamorado profesor universitario que vuelve del exilio y protagoniza la publicación póstuma. Y por otra parte está la presencia *novelada* del hombre murciélago en 1972, aterrizado en una realidad que contrasta en su precariedad y lejanía con los prodigios del héroe global que es Batman, circunstancia que trae inmediatamente al análisis la visita *real* de Superman en la persona de Christopher Reeve.

La situación es inversamente proporcional al enigma de Ravelli planteado antes por Žizek, en el cual la identidad nominal de Ravelli se pegaba al rostro del sujeto Ravelli que llevaba consigo dicha nominalidad, bloqueando la aparición de su significante. Aquí, en cambio, el personaje Superman *parece ser* el actor Reeve, en una asociación donde el la máscara busca su rostro para que así opere su imaginario en la representación popular. Lo trágico-cómico implicado en esta duplicación es que, ante el público local y los *media* que cubren la visita, es Superman quien se disfraza de Reeve para solidarizar con los actores en el acto público realizado en el Garage de Matucana (foto 2)<sup>48</sup>. Por descontado, la fotografía de Reeve guarda una relación escénica innegable con la de Lihn en la lectura callejera de *El Paseo Ahumada* que se exhibe más arriba y repetimos aquí (foto 3).

---

<sup>48</sup> La llegada de Reeve a Chile se materializó el 30 de noviembre de 1987, el mismo día que se cumplía el plazo de 30 días para que los 77 artistas amenazados de muerte abandonaran el país. Una recepción popular organizada en el estadio Nataniel fue clausurada horas antes del evento, y dos mil personas se trasladaron al Garage de Matucana, en Estación Central, para recibir a Superman en un acto improvisado que fue interrumpido por un abrupto apagón de luces al interior del local. La referencia más actualizada de este episodio se encuentra en el artículo de Pedro Bahamondes publicado en el diario La Tercera del 2 de diciembre de 2017, y titulado "Las 72 horas de Superman en Chile". Allí se describe el derrotero del actor Christopher Reeve en Santiago junto a entrevistas de algunos de sus anfitriones.



Foto 2



Foto 3 Fotografía: Claudia Donoso

En ambos casos, se escenifica la intervención de una *imago* ausente que sostiene la presencia real de Enrique Lihn y Christopher Reeve: en un caso es Pompier, en el otro es Superman, significantes del disfraz que en estricto rigor performa estas intervenciones desde el “cortocircuito indebido” de los mandatos simbólicos. Superman, disfrazado de Christopher Reeve, y Pompier disfrazado de Enrique Lihn, son quienes hacen hablar al sujeto del discurso para mejor ocultarse en el significante ‘interdicto’ que guía esta disrupción de lo público donde todo despliegue es político.

Pero hay más; en el poema “El poeta como Superman”, incluido en *La nueva novela*, Juan Luis Martínez transforma la figura del poeta en el prodigioso superhéroe, según la lúdica deconstrucción que hace, y donde describe la extraordinaria popularidad

del personaje de Reeve a partir de una triple identidad: “primero bajo la apariencia de un periodista, luego de un fotógrafo y por último, tras las múltiples máscaras de un inquietante y joven poeta chileno que renuncia incluso a la propiedad de su nombre” (84). La iconografía del poema de Martínez muestra la imagen de una mujer con el rostro de Rimbaud siendo rescatada por un Superman que tiene la cara de Marx, con la 'S' y la capa característica al centro del cuadro. Al pie de estas figuras se despliega la leyenda explicativa del mito, que "satisface las secretas nostalgias del hombre moderno, que aunque se sabe débil y limitado, sueña rebelarse un día como un 'personaje excepcional', como un 'héroe' cuyos sufrimientos están llamados a cambiar las pautas ontológicas del mundo" (*ibid*).

Martínez barra el nombre del poeta no sólo en atención a la desaparición de una familia y de un autor, sino también en relación a las dualidades del disfraz de superhéroe y las inversiones perversas de su discurso. Al hacerlo, recoge de paso la crisis identitaria del personaje de *Batman en Chile*, cuando la narración comenta los problemas de mercadotecnia que manifiesta Bruno Díaz en un contexto tan desafortunado como el de ese país "incomprensible y estúpido", según dice en el texto: "Yo soy otro -tendría que haber pensado. Pero le faltaba el término de comparación. Para decirlo brevemente, él era menos un productor alienado que el producto de una alienación. Y a una cosa le está negado el alivio de una filosofía propia" (92).

Si *Batman en Chile* es un cómic novelado sobre la crisis política chilena de 1973, la novela gráfica *Roma, la Loba* viene a ser el fantasma póstumo de aquella, su clausura terminal. A las situaciones inverosímiles de la primera se agregan las líneas saturadas del dibujo en la segunda. Entre una y otra median los años situados y sitiados del estado de

excepción, desde su irrupción inicial a su naturalización final. No es el caso, por razones de espacio, hacer el análisis comparado de ambas publicaciones, pero una remisión de lectura refleja extraería más de una nota productiva al examinar las relaciones entre estos dos objetos discursivos: uno fantasma y el otro póstumo, igualados ambos por la falta de lugar y el lugar de la falta –un Chile exasperado e imposible en ambos casos- que los reúne en una lejanía sin casa y los diferencia en la proximidad del acontecimiento público. En efecto, si *Batman en Chile* es el cómic novelado en medio de la catástrofe política de 1973, *Roma, la Loba* es la novela gráfica de ese fantasma que recorre la república periclitada bajo estado de excepción. De allí que no resulta descaminado hipotetizar, como ya se dijo, que la visita de Superman a Chile en 1987 despertara las sobrevivencias del fantasma de 1973 en el cómic *Roma, la Loba*, empezando por la expulsión de Mincho del lado de su amada y posterior errancia por una intemperie abierta a todas las eventualidades.

Para Lihn, en cualquier caso, ya no habrá escenificación pública que desplegar a fines de 1987, cuando Reeve visita Chile. Físicamente agotado, Lihn viajará ese verano a Los Molles con su compañera de entonces, donde dedicará sus días a dibujar *Roma, la Loba* y escribir. Al cabo de unas semanas vuelve a Santiago, donde una visita al médico le diagnostica un cáncer que resultará fulminante. Durante los meses que siguen, y no serán muchos, Lihn opondrá a la enfermedad una última demolición: el de su propia muerte, desarticulando una reconciliación imposible entre la palabra poética y la escritura del fin que practica en los versos de su *Diario de Muerte*.

*Qué otra cosa se puede decir de la muerte  
que sea desde ella, no sobre ella.  
Es una cosa sorda y muda y ciega*

*(...) una estatua yacente  
sarcásticamente maternal, sobre cuyo pecho plano como una lápida, yo, el  
bebé  
mezcla de sapo y ángel, miro a los espectadores con terror (65)*

El grabado *Totte Mutter* (Madre muerta), de Max Klinger, acompaña el poema en la écfrasis terminal del sujeto poético: un infante, “mezcla de sapo y ángel”, clava su mirada de vidrio sobre la cuarta pared de la escena para pronunciar un terror innombrable. El procedimiento hace de la écfrasis un teatro donde las figuras cumplen con la necesidad dramática del oxímoron ajenidad/presencia: estar fuera y dentro al mismo tiempo, haciendo de este recurso, como señala Begoña Alberdi, “un principio literario que tematiza lo visual como lo otro del lenguaje, poniendo en escena la relación de un sujeto que ve y que habla con un 'otro' que es el objeto visto” (25). En la écfrasis lihneana, este drama se impone a través de una figura grotesca: el niño-sapo. Y porque la vida no puede llegar a buenos términos con la muerte que ha estado acechando día a día con la violencia de su ley tachada, dice Travis evocando el 'after Auschwitz' de Adorno (*Resisting* 135), tampoco para Lihn es posible concebir el fin como una culminación reconciliada del viaje del espíritu. La muerte, escribe Travis, “could no longer be understood metaphysically as ‘conformable’ with life” (238) una vez negativizada su relación en la biopolítica.

Por ello, y ya descartada la posibilidad de una síntesis entre elementos filosóficos y metafísicos con una verdad que se alza desde su miseria material hacia la idea, el discurso se vuelve sobre sí mismo para enunciar el límite. De lo que se trata entonces es de articular el espacio de la muerte en el lenguaje, y saber de antemano que aquello no será posible. Ni los nombres ni las palabras tienen existencia fuera del lenguaje y de la

estructura que les provee la situación donde se insertan. Reconocer este límite es trabajar con él y aceptar el incierto futuro que le espera al sujeto y su discurso, que, como apunta Ayala, ha incorporado su objeto a la espacialidad y experiencia de su escritura: “La muerte deviene entonces, por metonimia, un lugar de enunciación poética” (5).

Dispuesto así, el lenguaje y su deseo ecfático inauguran un modo de lectura único, caracterizado por la teatralidad de las formas que adopta del sujeto poético en la voz de su otro. En su último acto de representación, el discurso dramático se vuelve hacia el autor y la paradoja de su muerte sobreviviente al momento de hacerse póstumo.

## CAPÍTULO 8

### Discurso póstumo, *ars memoria*

Enrique Lihn fallece el 10 de julio de 1988 y al cabo de un año aparecen dos nuevos libros firmados por él, *Diario de Muerte* (Universitaria 1989) y *La República Independiente de Miranda* (Sudamericana 1989). Tiempo después se agrega un tercero, el ya comentado *Roma la Loba* (1992, 2011). En apariencia, se trata de textos muy distintos entre sí: un poemario el primero, un conjunto de relatos el segundo, una novela gráfica el último. Sin embargo todos ellos tienen en común, aparte de reinscribir al autor nominal - un dato no menor, como analizaré enseguida- el de representar fielmente la 'condición agenérica' con la que Lihn caracterizó su trabajo literario y artístico durante su última década de vida. “Respeto las fronteras, pero paso de un lado a otro, como un mercader que trae cosas de aquí para allá”, dijo en un entrevista realizada en agosto de 1987 por Pablo Poblete y publicada por lo demás en forma póstuma en 2000. “Siento que eso es lo que hago ... soy un escritor y varios autores “ (*Entrevistas* 251).

La definición de 'artista de la palabra' convendría si no fuera por la connotación alienante a la que se presta el estereotipo, y que Lihn combatió desde temprano con su interés por la “implicación de un texto en una situación” (*ibid* 62) y su concepción de la literatura como un acto “contingente, circunstancial y situacional” (200). En otros apartados del mismo libro de entrevistas, un Lihn oral reitera aquí y allá su idea de que “la literatura es un ejercicio poligénero” (207), desarrolla su gusto por “la marginalidad de los géneros” y explica su esfuerzo de “hacer pasar el discurso literario por todas las formas de expresión” (51), para culminar en la noción de que su literatura “es algo a la

intemperie” que vive bajo el signo de su propia desinstalación: “Mi obra es [así] como un gran espacio donde hay unas cosas más comunicadas que otras ... Es literatura agénere que en definitiva no se matricula en ninguna parte y que en el mejor de los casos va creando géneros nuevos” (89).

Nada de extraño entonces que la posteridad inmediata de Lihn llegue en la forma de un espacio de convergencia de escrituras -poesía, narrativa breve, arte gráfico. Se trata en principio de un espacio textual, un libro abierto cuya literaturidad manifiesta admite sin embargo los intermedios espectrales e incluso los fomenta en un segundo momento, cuando a los tres textos mencionados vengan a sumarse los dibujos sueltos, la correspondencia ficcional, los proyectos inacabados y los hallazgos del archivo que completan y modifican una producción en permanente expansión. Un género nuevo, en efecto, hecho de fronteras lábiles, a imagen y semejanza de la antiutopía inhabitable de ese discurso, puja por ensanchar el espacio de una obra sin casa con cada nueva inscripción de su intemperie, paradoja sensible y fácil de observar si se atiende al flujo ininterrumpido de publicaciones de variado tipo sobre Lihn y de Lihn mismo que no han dejado de aparecer a partir de *Diario de Muerte*, primera piedra, se diría, de un discurso póstumo que se hace vital por la función que asume en la lectura refleja de la propia obra.

### **8.1. Arte de morir**

Tal es la perspectiva que adopta Waldo Rojas cuando lee en *Diario de Muerte* todas las tensiones que, para Lihn, surgen implicadas en el acto de escribir. La creación poética y la vacuidad de ese acto, la muerte y los otros, el extrañamiento del mundo y la teatralidad del moribundo, son preocupaciones recurrentes que atraviesan un poemario

donde la escritura de la muerte desafía la extinción de la persona real en un intercambio decisivo. Para Rojas todo se juega allí, “en la disyuntiva de morir como entidad biológico-cívica o morir como escritor” (*Entrevistas* 48), dilema del oficio que por cierto Lihn ya había enfrentado al remitir su biografía a los versos de “Porque escribí”, poema de 1969 que *Diario de muerte* parece reescribir de manera tácita, como dice Rojas: “Un autor, ya se sabe, no es una entidad natural sino una construcción: un verdadero fantasma de carne y hueso; más una excrescencia que un verdadero doble. Enrique opta por morir escribiendo ... Lo hará hasta el último minuto de vida, sustentando con su último soplo esa construcción virtual que es el autor, cediendo a éste su último espacio y pábulo entre los vivos” (*ibid*) .

Para Rojas, lo anterior hace de este texto póstumo de Lihn “un libro y un acto”, especie de acontecimiento central y emblemático de quien vive y muere *por mor de la palabra* y para la palabra, inscribiendo en ella su existencia de autor mientras se resiste al mismo tiempo a la docilidad de una posteridad poética que le sustrae la vida sin más. El resultado es, según Rojas, una “(I)nmolación postrera de sí mismo en la llama feneciente de un texto en que él mismo se convierte y lee sus signos” (*ibid*).

El desplazamiento hace de la muerte un texto y del texto una escenificación del fin. No es el primero ni será el último en ensayar este arte de morir. En rigor, al hacerlo Lihn se pliega al recurso secular con el cual los modernos han deconstruido la relación entre la escritura literaria y la muerte, según lo consigna Foucault en su ensayo *What Is an Author?* (1979). Para el filósofo francés, la modernidad trastoca con este giro un tema milenario de nuestra cultura, cual es el de metamorfosear la narración hecha para conjurar y evitar la muerte, según el modelo clásico de Scherezade en *Las mil y una noches*, para

convertirla en su reverso exacto: el sacrificio de la propia vida. “Writing has become linked to sacrifice, even to the sacrifice of life: it is now a voluntary effacement which does not need to be represented in books, since it is brought about in the writer's very existence. The work, which once had the duty of providing immortality, now possesses the right to kill, to be it's author's murderer” (102).

Vinculado al fenómeno de la segunda muerte en Lacan y al 'heroísmo de la falta' mencionado en un capítulo anterior, este sacrificio de quien se juega la vida con la última palabra *en el nombre del autor*, hace de la escritura de la muerte un obligado ejercicio de intertextualidad que se quiere fundacional de la propia obra, en cuanto precursora de lo que estuvo antes y de lo que vendrá después, remedando con ello la paradoja borgeana de *Kafka y sus precursores*. Es el tipo de lectura que, según Rojas, solicita el *Diario de Muerte* en tanto texto ejemplar de Lihn, y que Adriana Valdés y Pedro Lastra, editores del poemario, adelantan brevemente en la “Nota Preliminar”, donde apuntan a la vecindad de su estructura con “la presencia paradigmática de Kafka, que [Enrique Lihn] sentía operar como una instancia subterránea de su literatura” (*Diario* 11).

A la manera de la posteridad kafkeana, la publicación póstuma de *Diario de Muerte* apela en efecto a una existencia percibida como absurda por el sujeto que funda con su acto de escritura una lectura intensiva de la misma. Es la nuez del discurso póstumo, que nace así preñado por el presente del lenguaje que se elabora como único espacio de habitabilidad posible de un sujeto enfrentado a un futuro que termina allí, con el lápiz en la mano, y un pasado que comienza en los signos manuscritos dejados en el papel. Nacer al lenguaje y a la obra cuando sobreviene la enfermedad y la existencia personal ya concluye, *à la Proust*, es por cierto la experiencia radical de esa modernidad

que ha trocado el diferimiento de la muerte de Scherezade, vía narración oral, por el sacrificio de la vida a través de la escritura.

El tiempo del discurso póstumo, desplegado *ex post*, lleva irremisiblemente hacia el pasado, y también Foxley encuentra en *Diario de Muerte* la clave para realizar una lectura retroactiva de Lihn a través de los procedimientos de intertextualidad refleja sugeridos por Lastra, proyectando de paso las consecuencias inevitables de esta necesidad crítica: “No se puede evadir la lectura retroactiva de la obra y con ella las remisiones entre los diarios de vida, las notas de viajes, los apuntes de poética y una amplia y diversa ‘marginalia’” (16).

El apunte de Foxley incorpora tácitamente el trabajo de investigación académica al discurso póstumo, y de hecho lo constituye en buena medida, ya que dicha lectura extiende, aparta, distrae o refuerza el acto de enunciación del sujeto poético en un tiempo *posterior* a su desaparición. La posteridad se construye en el futuro del pasado, si es posible decirlo de este modo. Siendo así, la intertextualidad refleja se presenta entonces como uno de los instrumentos privilegiados de análisis para fijar la tensión entre los enunciados y las estrategias de movilidad, abriendo el texto a sus remisiones internas y desplazando las temporalidades del discurso. Lo que estuvo antes sólo puede ser visto después, observa Foxley, y el texto siguiente es precursor de las significaciones anteriores, remedando la paradoja de Borges.

Es en este acontecimiento de intertextualidad refleja donde el discurso póstumo revela su filiación más profunda con la figura del autor. Esto, al punto de confundirse con él en una elaboración discursiva donde sin embargo la teatralidad de esta escritura extravía los caracteres singulares del personaje/autor, ya que, como señala Foucault, al

desviar los signos de su individualidad hacia la obra, el escritor “is reduced to nothing more than the singularity of his absence; he must assume the role of the dead man in the game of writing” (*What* 103). De acuerdo a esto, la posteridad no sería otra cosa distinta que el proyecto de promoción o recuperación del autor una vez desaparecida la persona real del escritor, y cuando ya no es posible esperar de él ningún tipo de presencialidad en función de la economía del interés. ¿Quién toma la palabra cuando este discurso habla en el nombre del ausente? ¿Cuál es ese autor múltiple e incombustible que surge de la hoguera del escritor y se elabora de forma colegiada? ¿Qué es lo que pone en movimiento este discurso póstumo y hacia dónde se dirige la nominalidad del nombre que lo sujeta? Y para el caso que nos ocupa, ¿de qué modo participa el ~~sujeto barrado~~ ~~Libra~~ en cada una de las publicaciones y reediciones que han venido a engrosar el archivo de autor con incontables materiales bibliográficos, notas y tesis asociadas a su nombre, y del cual esta investigación y su catálogo son también una muestra? ¿Es, por último, el texto quien se hace póstumo y es el lector quien sobrevive al autor, según lo sugiere Barthes en *La muerte del autor* (1967), o es el sujeto fictivo del discurso y las funciones que asume al interior de ese orden los que importan en el discurso póstumo, como propone Foucault cuando afirma que el autor no precede a las obras sino que, al contrario, es más bien su derivado?

Considerado desde una perspectiva meramente histórica, es relevante que Foucault sitúe el surgimiento de esta figura central del autor junto con el de la modernidad y vinculado al régimen de propiedad que decretó reglas específicas respecto de los derechos económicos sobre los textos. El autor es, por lo mismo, “the principle of thrift in the proliferation of meaning (...) by which, in our culture, one limits, excludes,

and chosses; in short, by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition and recomposition of fiction” (119).

De modo convergente, González Echevarría refiere en *Mito y archivo* el proyecto de modernidad a la constitución del archivo y a la nominalidad del autor en la España de los Reyes Católicos, período clave en la formación del Estado moderno que “se constituye y crea instituciones para redactar, salvaguardar y ordenar papeles en los que se inscriben las actividades de sus súbditos” (10). El archivo es la imagen de ese poder, y su ley es la letra que se conserva y que “dice de vidas que fueron, cuya retención organizada da sentido a cuerpos y documentos” (*ibid*).

A Echevarría le interesan las conexiones entre el saber como secreto o conocimiento privativo y el poder implicado en el concepto de archivo, coincidiendo con Foucault en la consideración del elemento negativo de éste, en la medida que “la interdicción, la negación, está en el principio mismo de la ley, y por ende de la escritura” (69). No hay letra sin ley que la regule, o imprenta sin castigo, como anota en el “Prólogo” a su libro (17). Y viceversa: la letra es quien vehicula la 'fuerza ficticia' de la ley, como vimos en las tesis de Piglia respecto del complot del Estado y su necesidad de crear relatos sobre sí mismo. Ambas, la ley y la letra, se reúnen en el archivo a través de la figura del autor, que viene a coronar “esa dispersión que somos y que hacemos” (Foucault ctd. en Echevarría 74). Para Foucault, en efecto, el autor no es una persona sino una función en un discurso, y el nombre propio responde a esta validación. Es la función nominal, es decir el rol que un nombre propio ejerce al interior de un discurso, lo que hace que ese nombre no sea un elemento indiferenciado sino algo al cual se adhiere un valor agregado y un cierto rol. La función nominal identifica, selecciona, aparta, recoge y

privilegia. En una palabra, ese nombre de autor caracteriza un modo de ser del discurso e indica un determinado estatuto al interior de una cultura y en un momento específico de la misma. De allí que Foucault lo sitúe en un lugar que no dice relación con su condición civil ni con el carácter más o menos ficcional que ocupe en la obra, sino con un pliegue al interior mismo del lenguaje, “in the break that founds certain discursive construct and its very particular mode of being” (107).

El archivo alimenta al escritor moderno con esos fundamentos y estructuras, dice Echevarría, proyectando ese saber/poder a través de la propia actividad escritural, que de esta forma recrea y reproduce la tradición donde se asientan sus códigos. O bien todo lo contrario: encarna la rebelión a través de una lengua negativa que borra lo que nombra, acusa el falso origen y la ilegitimidad del autor, se apropia de esa fuerza de ~~ley~~ que lo reduce y sujeta en el momento específico de una cultura, parodiando con la cháchara y el discurso vacío el ejercicio de la palabra como (falsa) situación libre de restricciones y coacciones, que tal fue el trabajo que emprendió Lihn cuando calzó la máscara del autor desconocido como coartada.

## **8.2. Discurso del nombre**

A partir de *El arte de la palabra*, la novela/umbral de su despliegue performativo en los años 80, y a la par del happening *LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el* de 1977-78, Lihn experimentó sin pudor ni pausa con lo que Foucault llama las funciones del discurso, separando y confundiendo con claridad, si es posible este otro oxímoron, la noción cultural del autor respecto de la persona del escritor real. En este trabajo, dio especial atención a la teatralidad del sujeto y sus máscaras, los derechos de autor y las

muertes del nombre con sus falsas exequias en las situaciones del discurso.

Dicho esto, si aceptamos que el hito decisivo del discurso póstumo sobreviene con un texto que toma el lugar de la muerte (*Diario de Muerte*), con la correspondiente escisión del nombre del autor respecto a su persona real, entonces hay dos muertes que distinguir al interior de este acontecimiento que es discursivo y existencial a la vez. La primera de ellas remite al hecho inmediato del morir y su texto testamentario, y la segunda al del autor implicado en esta sobrevivencia nominal que se abre en el discurso. Si por un lado *Diario de Muerte* y la muerte física de Enrique Lihn hacen de percutor de las remisiones e incidencias tanto vitales como discursivas que se llevan a cabo al interior de la obra mediante la intertextualidad refleja, por otro lado estas remisiones permiten advertir que el discurso póstumo, la posteridad de lo que he llamado hasta aquí el ~~sujeto barrado-Lihn~~ sujeto barrado-Lihn, tiene su momento de preñez diez años antes, en 1977-78 en rigor, durante la escenificación de la (auto)ejecución del autor desconocido que hace de rito de paso al despliegue del Discurso Pompier. Es desde ese corte que podemos leer la obra de una manera distinta a como fue escrita, ya que de eso se trata, en lo sustantivo, el discurso póstumo: una alteración fundante en el modo de recepción.

La primera muerte corresponde a la muerte en la biología, la segunda muerte se hace en el símbolo: Lihn (auto)ejecuta a Pompier en escena el año 1977-78 y con ello da por cumplida su segunda muerte, la del nombre, en la máscara del autor desconocido. Así se entiende, también, el aserto lacaniano según el cual la segunda muerte sobreviene antes que la primera (*Seminario 7*). Se trata, en este caso, de un crimen perfecto porque es un simulacro del fin: esta segunda muerte ha neutralizado la función discursiva del poder/saber *antes* incluso de haber sido adherida al nombre del autor recuperado en el

discurso póstumo. Es decir que el simulacro de la muerte del autor en la figura del autor desconocido toma la iniciativa sobre la ley del archivo que sustenta el reconocimiento del poeta Enrique Lihn, anticipándose a esta prerrogativa haciéndose pasar por quien no es, Pompier, un puro constructo verbal, un resumidero de los vicios de la palabra proferida, su fantasma de carne y hueso. Al (auto)ejecutarlo, Lihn ya puede ser su Otro, 'esa dispersión que somos y ese desorden que deseamos', si extendemos el aserto de Foucault (*Arqueología* 223) hasta alcanzar la mariposa de terror en la que se transfigura la máscara al salir de escena.

Es la hipótesis realizada del Discurso Pompier: la función nominal del sujeto autor aludida por Foucault es resuelta por Lihn diez años *antes* de su muerte biológica mediante una astucia escénica. Lo que sobreviene *después* de esta segunda muerte, la única relevante para quien lleve un nombre de autor, de acuerdo a Lacan y del propio Lihn, es precisamente el despliegue del discurso en su modalidad póstuma, con su modo singular de relacionar los objetos y enunciados, y del cual *Diario de Muerte* constituye la *summa* antipoética por excelencia, para utilizar la definición de Rojas. El poemario de 1989 es así precursor del discurso que lo antecedió en la línea del tiempo, en tanto resignifica los textos del autor y permite leer sus salidas de madre, sus performances sin público y sus proyectos inacabados desde ese "otro de nosotros" referido por Lévi-Straus en la constitución del acto social total (28), incorporándolos al archivo con pleno derecho de entrada y residencia. Lo hará, además, *por fuera* de la prescriptiva reguladora del archivo, es decir como *hantisse* ingobernable y fantasmal, promoviendo con ese mismo acto una intelección coherente con su negatividad.

La marginalia aludida por Foxley ya puede sentarse a la mesa de esa orgía de

objetos discursivos que dan vida a los *wild projects* de Lihn. Y retroactivamente no tiene nada de raro, entonces, que antes de ser incorporado al archivo y validado como discurso de autor, la escritura agenérica de Lihn tras la (auto)ejecución de Pompier haya adoptado el modo de un discurso desbaratado, sin sujeto o sostenido en un 'sujeto cero', y que en virtud de lo mismo haya sido descartado del corpus en un primer momento de posteridad. Por eso no existe o ha existido muy poco el Lihn desbaratado de esos años, en la medida que la transparencia y claridad exigidas son condiciones necesarias para la admisibilidad de los objetos de discurso cuando se trata de una institución fundante de la modernidad como lo es el archivo. Sólo el discurso póstumo o precursor podría, con su economía del sentido y el método de intertextualidad refleja que impone a la lectura, recuperar para el proyecto de autor la opacidad inherente a los intermedios que recorre la discursividad sin casa del período. Como ha dicho Foxley en su estudio, dicho método permite leer la obra de Lihn sin cerrarla, eludiendo en este movimiento de la mirada retroactiva la constitución de la Obra con mayúsculas, entregada a una muerte que clausura toda movilidad, aspecto que el propio Lihn se empeñó en dejar abierto. “El movimiento se consigue, en parte, por la resemantización de los referentes, los que se presentan como significantes disponibles para una nueva interpretación. Esto otorga una dimensión fluctuante a la significación e inscribe una perspectiva existencial que privilegia el devenir” (344).

*Diario de Muerte* es, desde esta perspectiva, ciertamente el texto ejemplar del discurso póstumo, por cuanto su gesto escénico y testamentario reorganiza el archivo desde la función de autor, resignificando su carácter excedente en 'la confusión que somos y los objetos que enunciamos'. El ademán retroactivo, anota Foxley, “rompe con la

linealidad y transforma la producción en un espacio significativo constituido por variables de un mismo universo significativo, móvil y fluctuante” (*ibid*). Es gracias a este ademán, precisamente, que el despliegue discursivo inaugurado por la (auto)ejecución de Pompier puede ingresar con toda su marginalia performántica a la casa de la literatura chilena junto al autor conocido, ahora recuperado y reconocido por su nombre y función póstumas.

Resumiendo lo dicho: *Diario de Muerte* y la muerte de Lihn gatillan un proceso de reinscripción del autor y de resignificación de su obra. Este acontecimiento revela tanto la astucia de una segunda muerte escenificada en el símbolo por medio de la (auto)ejecución, como también la importancia que desempeña la función nominativa para percutir y sujetar la aparición de un discurso póstumo que viene a constituirse en el estadio superior de lo que he llamado aquí Discurso Pompier. La posteridad así alcanzada ubica al autor en el lugar de agente del discurso en la función de saber/poder que es característica del archivo, modalidad activada mediante el método de intertextualidad refleja que permite leer todas las series implicadas previamente sin clausurar ninguna de ellas. En la estructura de los matemas lacanianos que nos han servido de espejo y medida a las transformaciones internas del orden de los discursos, el tetraedro resultante se asimilaba al Discurso Universitario, el cual ofrecía la siguiente situación (figura 1).

**Discurso Pompier**  
(estadio superior / discurso universitario desbaratado)

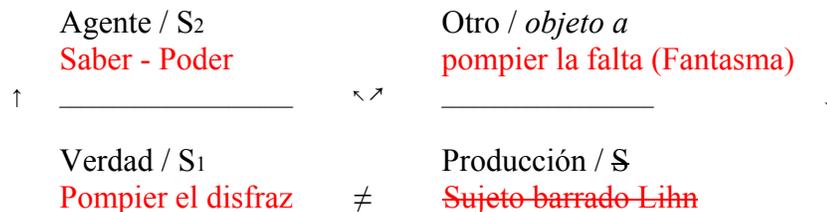


Figura 1

Según se ve, el recorrido de las funciones en el orden y los lugares del discurso ha dado un giro completo en el sentido de las manecillas del reloj, siendo el matema del Discurso Universitario la realización de un límite, en cuanto señala una ‘posteridad aumentativa’, es decir destinada a acrecentarse en el tiempo a partir de la función nominal del autor. Si en el discurso dramático el *objeto a* era quien ejercía la dominancia de los intercambios desde la posición de Agente, haciendo de ‘pompier la falta’ la función protagónica que ordenaba la serie, aquí es el Saber/Poder quien controla el discurso. Lo hace apoyado en la Verdad del significante primero (que es la máscara de Pompier el disfraz), y con el ~~sujeto-barrado-Lihn~~ en el lugar de la Producción, en tanto autor desbaratado y, al mismo tiempo, acrecentado en su nominalidad.

Que el discurso póstumo sea el estadio superior del orden de los discursos no equivale a decir que éste sea su ideal. De hecho, puede ser su contrario: se trata de un Saber/Poder desbaratado, como se indica en el paréntesis del matema, ya que se trata de un Discurso Universitario sin el poder de producir la verdad que exigiría tal discurso. Y esto en la medida que es un Saber dirigido a un Otro que es irreal, fantasma del objeto que debiera otorgarle valor al conocimiento especializado que ostenta en el registro de

esa misma Verdad sobre la cual se apoya engañosamente (porque sólo se sujeta de esa verdad, sin llegar a producirla). Pero es estadio superior, y no deja de serlo, en la medida que hace visible e inteligible esta dificultad intraspasable del discurso póstumo que, al tiempo que domina la serie desde el Saber-Poder, tiene vedado el acceso directo a su objeto/causa de deseo: la utopía negativa del ~~sujeto-barrado Lihn~~, legítimo productor del texto inhabitable e irreducible que el Discurso Universitario procura controlar y regimentar de acuerdo a las leyes prescriptivas del archivo.

Toda la carencia se hace sentir en esta 'falta de la falta', discurso póstumo de un Saber/Poder que transparenta, al mismo tiempo que su palabra de Amo, la impotencia y el alcance de su función en el lugar del Agente. Su autoridad arriesga, de hecho, remedar la de Pompier: resumidero del poder menos el poder más el esfuerzo por imitarlo desde el saber de la palabra póstuma, el Discurso Universitario desbaratado es también perversión de esa palabra, prosopopeya de un discurso ya prosopopéyico, retorización de la retórica, cháchara especializada, magnífico artilugio parlante de nuestra congénita insuficiencia cultural, discurso de autor en el nombre del ~~sujeto-barrado Lihn~~ recogido abajo, en el lugar de una Producción que no cesa y nunca ha dejado de producir pero ya sin acceso a Pompier, y tiende en cambio una flecha en diagonal hacia el conocimiento experto para hacerle saber que el amo de este discurso póstumo es su esclavo, que el autor es Lihn menos ~~Lihn~~; es decir que es el ~~sujeto-barrado~~ pero ya sin su barra, porque una astucia paródica la ha levantado para morir dos veces y desplegar el deseo errante del fantasma entre uno y otro fin.

Que ahora la falta de barra sobre el autor sea el objeto que falta, dice mucho de esta recuperación operada por el Discurso Universitario desbaratado. Si externamente la

función nominal del discurso póstumo viste al autor de reconocimiento y lo entroniza en tanto Poder/Saber, los intercambios internos de las funciones en el estadio superior del Discurso Pompier lo desvisten para dar cuenta de su despojo y burla a toda forma de control o apariencia de ley. Dicho lo cual, no correr tras los huesos de Pompier que Lihn lanza desde el escenario es, sin embargo, lo mejor que puede hacer el Discurso Universitario para productivizar sus funciones dominantes de Saber/Poder. Si se trata de ejercer como Amo, está obligado entonces a ir en dirección contraria al instinto de sobrevida que ejecuta Lihn como literatura: esto es, abstraerse del seductor despliegue escénico y de las formas materiales que asume su producción durante el período, para examinarla en cambio desde una polaridad opuesta que haga inteligible la imagen sobreviviente de Pompier como significante flotante de un discurso ingobernable. Es desde allí que el discurso póstumo puede ayudar a elaborar un corpus afin a esa imagen pero sin repetirla, y dispuesta ante ella de un modo que no traicione mediante operaciones puramente abstractas o académicas la inhabitabilidad de su propuesta, escribiendo en cambio el no-libro de la falta que desplegó Lihn durante los años 80.

### **8.3. Objetos recobrados**

Todo lo dicho anteriormente podría resultar arbitrario si no mediaran las pruebas de los objetos póstumos que aporta la intertextualidad refleja como método de interpretación y desplazamiento. Para muestra, un ejemplo contingente tomado de entre las publicaciones más recientes de Lihn: el libro *Poetas, voladores de luces*, publicado por Overol en 2017. La edición tiene la singularidad de introducir, desde su textualidad, el carácter intermedial de la producción de esos años, elemento que hasta entonces sólo

había sido registrada en dibujos, videos, performances y lecturas públicas. Publicado originalmente en 1982 por *Le parole gelate* (Roma-Venezia), y en copias numeradas del 1 al 151, se trata de un poema visual no muy extenso donde los versos cruzan las páginas dispuestos tipográficamente como alas de pájaro en homenaje a la pintora Irene Domínguez, “destinataria inicial de este texto”, según refiere Andrés Florit, recopilador y autor de las notas, y quien ya había recobrado y publicado en la misma editorial *Las Cartas de Eros* (2016).

El libro incorpora un conjunto de poemas agrupados bajo el título “A Catulo y otros (1952-1988)”, más “Seis poemas sobre mitología chilota (1972)” y un apartado de “Procedencias” donde el editor aporta datos útiles para situar los trabajos. En comentario publicado en la revista en línea *Santiago*, el escritor Guido Arroyo considera el resultado “decepcionante” en términos visuales y “azaroso” desde el punto de su filiación y edición, para concluir que el poemario “abre una vieja herida literaria: ¿tiene sentido publicar, tras la muerte, todo lo que un autor escribió?” (*Una vieja* 5). La dificultad para Arroyo estriba en no poder determinar el itinerario del material ni la representatividad que tenía para su autor.

El tema no es nuevo, por cierto. Tampoco la pertinencia del planteamiento, si bien el propio Lihn agradeció la publicación de los poemas en carta a Irene Domínguez del 13 de julio de 1983, con un recado al editor original, Luciano Martinis, expresando más que una satisfacción formal: “su libro sobre mi poema tuyo es una obra maestra digna de su estilo. El libro mejora al texto en un mil por ciento” (Archivo, *Papers* 2).

Otra cosa distinta es que el resultado visual del poema que da título al volumen en la edición de Overol no alcance a replicar el arte intermedial de *La Parole Gelate*. Pero

vale la pena agregar el modo en que Lihn termina su carta a Domínguez para zanjar estos diferendos propios del discurso póstumo: “Chile en este momento es horrible” (*ibid*), anota. Con ello queda enunciada la circunstancia original de estos objetos recobrados, publicados en *La Parole Gelate* de un modo inimaginable en el Chile de esos años, y que en la reedición de *Overol* recuperan algo de su situación. Y es que la característica del discurso póstumo, aquello que lo define, no es su elemento curatorial (la valorización de los objetos que ofrece) sino su rasgo documental (el registro de los objetos que existen). El archivo no canoniza, sino que autoriza y legaliza.

Lihn mismo postula dicha documentalidad como parte de su quehacer: la Serie XIII del Archivo Enrique Lihn en el Getty Research Institute de Los Angeles, dedicada a recortes y otros materiales, contiene una entrevista publicada en 1976 en el diario *La Opinión* de Buenos Aires con motivo de la presentación de *La orquesta de cristal*. Allí Lihn insiste en el rasgo documental de su trabajo, al explicar que, si la mejor novela latinoamericana se ha servido del ensayo como de la poesía para sacar adelante obras como *Rayuela*, *Paradiso* y *El siglo de las luces*, él por su parte “mima el procedimiento del latrocinio”, pero difiere al utilizar en cambio “géneros literarios no canónicos: la correspondencia, entrevistas, artículos periodísticos, prólogos, monografías” (Archivo, *Papers* 61).

Desde esta perspectiva, el discurso póstumo no selecciona sus objetos en función de un valor de interés universalista o tan siquiera apegado al canon del autor, sino que se hace testimonio de una producción y su situación bajo la única garantía de operar bajo la función nominativa. Más aún, para este discurso el verdadero interés de *Poetas voladores de luces* no reside en la mayor o menor fortuna de la recuperación tipográfica que publica

la edición de Overol, sino en la súbita aparición de un timbre de león enfrentado a la página donde se lee la penúltima estrofa del poema homónimo:

*que los hace muñecos*

*de*

*tu casa en las nubes (27)*

Ese timbre de tinta con un león estampado es Pompier, claro: timbre indeleble de una sobrevivencia fantasmal al cual Lihn acude en repetidas ocasiones desde su estreno en impresos y fotocopias llamando a celebrar, en 1979, su cincuentenario bajo el lema “En el Año de la Mutualidad del Yo”. Desde el punto de vista del discurso póstumo y su identificación, lo relevante de la edición de Florit es que reinscriba la sobrevivencia de Pompier en el poema, y vuelva a hacerlo cuando se cierra el volumen, pero acompañado esta vez de su escudo de armas con la leyenda: “Gentileza de Pompier”. Reaparecerá una y otra vez, como tozuda sobrevivencia y marcación de un discurso (auto)ejecutado en la máscara del autor desconocido, según lo evidencian los hallazgos gráficos del archivo de Lihn en el Centro Getty de Los Angeles.



Fotos 1, 2 y 3 / Box 57 y 58 Archivo Getty

El mismo timbre espectral, con ese azul de vela que acompaña el amanecer de los suicidas, se dejará ver en el soneto “A Rodrigo Lira”, poema que es una respuesta de Lihn a la intervención que Lira había acometido sobre la novela *La orquesta de cristal*, tachada y reorganizada a su modo en un anillado que el joven poeta entregó al concluir la reunión en el departamento de Lihn en diciembre de 1980. En la ocasión, como quedó referido al comienzo de este trabajo, Lira se calzó un sombrero de copa a lo Pompier y, desplazando a Lihn del sillón principal, emprendió el recitado de su célebre “Poema -u Oratorio- Fluvial y Reaccionario”. Para Roberto Careaga, autor de la antes mencionada biografía sobre Lira, en ese acto de lectura doméstica Lira está “plasmando la 'alternativa bufonesca' al llevar al extremo la horrible visión patrioter de la dictadura y, quizás, está poniendo en escena mucho mejor que Lihn al sátiro de Pompier” (199).

La intervención perpetrada por Lira a la novela de Lihn se cerró con un soneto de respuesta de este último, despachado según Careaga seis meses después de producido ese

“halago abrumador” (*ibid*) de un lector que lo corregía y reeditaba. “Remedando la estética de Lira, (Lihn) armó un collage en el que aparecen una foto de Lira y otra de sí mismo vestido a lo Pompier. En el fondo, se ve el dibujo de un Zepellin que atraviesa el cielo. En una esquina hay un timbre y bajo la imagen ... un león” (205).

El soneto en cuestión está firmado “Cordialmente, Enrique Lihn & Gerardo de Pompier”, y en su parte medular no deja dudas de que el autor desconocido ha vuelto a tomar la palabra sobre el sujeto nominal que tambalea, secuestrado por su significante:

*Enrique Lihn -mi invento- el escribano  
de erratas tales y a granel, le tiende  
confusamente mi interpósita mano*

*Ha trabajado usted como un enano  
y eso, Lira ejemplar, muy bien lo entiende  
otro gigante, Respetable Hermano (Lihn ctd. en Careaga 204)*

Muy poco tiempo después de este intercambio, Lira se presentará en el programa “¿Cuánto vale el show?” para interpretar a Otelo en una performance de leyenda que inicia como Pompier y cierra como poeta, en una actuación “desesperadamente grave ... con los ojos clavados en ninguna parte” (Careaga 245). Ese mismo mes de diciembre de 1981 Lira se suicidará en su departamento de avenida Grecia, dejando tras de sí la máscara de la bufonería radical que había sido su modelo de acción poética.

Por su parte, sobreviviente a todas las ejecuciones pasadas y presentes, Pompier se sostendrá en pie como significante imbatible del discurso paródico, de acuerdo a las pruebas que aporta el archivo. En un intercambio epistolar que Lihn mantiene con

Libertella durante los años 1982-83<sup>49</sup>, Lihn se explaya latamente sobre “Pompier on sale”, proyecto así bautizado por el propósito de implementar una publicación en Nueva York, donde ha encontrado una base de trabajo y confraternidad en sus viajes a los Estados Unidos. “Este es el libro que más me interesa. Algo que combinaría la ficción y la teoría, de EL y sobre EL (sic). Una prolongación de *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra* que incluya lo que se ha escrito sobre esos textos y páginas de Pompier y sus amigos” (Archivo, *Papers* 4).

Simultáneamente surge la versión chilena del proyecto, consistente en una idea de performance ya comentada de homenaje a Pompier en el restaurante PlatoHondo, y al cual Lihn invita a su fraternidad repartida por el mundo. El entusiasmo ante la sobrevivencia del autor desconocido no se deja esperar. En respuesta desde Estados Unidos, Roberto Hozven habla del trabajo con los signos y del semiotropismo, categoría barthesiana para “analizar los signos en su movimiento, en el instante de su cambio, de su giro o torcimiento significativo”, el cual, precisa, “tiene que ver con lo que Don Gerardo hace” (Archivo, *Papers* 3),

Los intensos intercambios con Waldo Rojas, Pedro Lastra, Jorge Edwards, Luis Bocaz, Roser Bru, Martín Cerda y Carlos Germán Belli, entre muchos otros, esbozan por otra parte el registro póstumo de una historia secreta de la literatura chilena en sus años de excepción y sobrevivencia. O, según el retrato realizado por Marcelo Soto del diario *La Tercera* para el caso particular de las cartas cruzadas entre Lihn y Roberto Bolaño, la

---

<sup>49</sup> La correspondencia de Lihn está organizada en ocho cajas conteniendo no menos de diez gruesas carpetas cada una, y constituyen en sí mismas un discurso del período. Dicho material forma parte del archivo “Enrique Lihn Papers, 1941-1988”, organizado a su vez en catorce series de documentos que suman en total 62 cajas almacenadas en el Centro Getty de Los Angeles. Aparte de las ocho cajas de correspondencia, son de altísimo interés las “Series II. Notebooks, ca. 1950-1980”, “Series IV. Manuscripts, ca. 1961-1980”, “Series V. Personal documents, 1961-1988”, “Series XII. Artworks, ca. 1970s-1980s”, y “Series XII. Clipping, offprints and other publications, 1949-1984”.

“conexión secreta del nuevo canon de la literatura chilena” (*La Tercera*, septiembre 2009). Son los secretos de los secretos del archivo que hacen una memoria, un *arché*, como ha dicho González Echevarría (58).

Pero hay más, mucho más que una sorprendente acumulación epistolar en esta correspondencia de Lihn durante los años definitivos de la casa que falta. La primera carpeta de la primera caja del archivo Lihn, *Papers* Box 1, se abre con la paradoja del sujeto que nunca está en el lugar donde dice que está, dando prueba del principio de *reduplicatio* aludido por Žizek en la estructura de los cuatro discursos, para explicar por qué “nunca soy completamente lo que mi mandamiento simbólico me dice que soy” (*Irak* 181). En efecto, en carta dirigida a Santiago Aguilar, del 3 de marzo de 1988, es decir el mismo año de su muerte, Lihn explica a su corresponsal en Lima que, en tanto miembro del jurado del concurso de poesía al cual ha sido invitado a integrarse, espera recibir el envío de los poemas a su dirección postal de Marcel Duhaut 2935, y a renglón seguido advierte que “para una comunicación postal rápida ... mi dirección es Passy 061, 3er piso, Departamento C”.

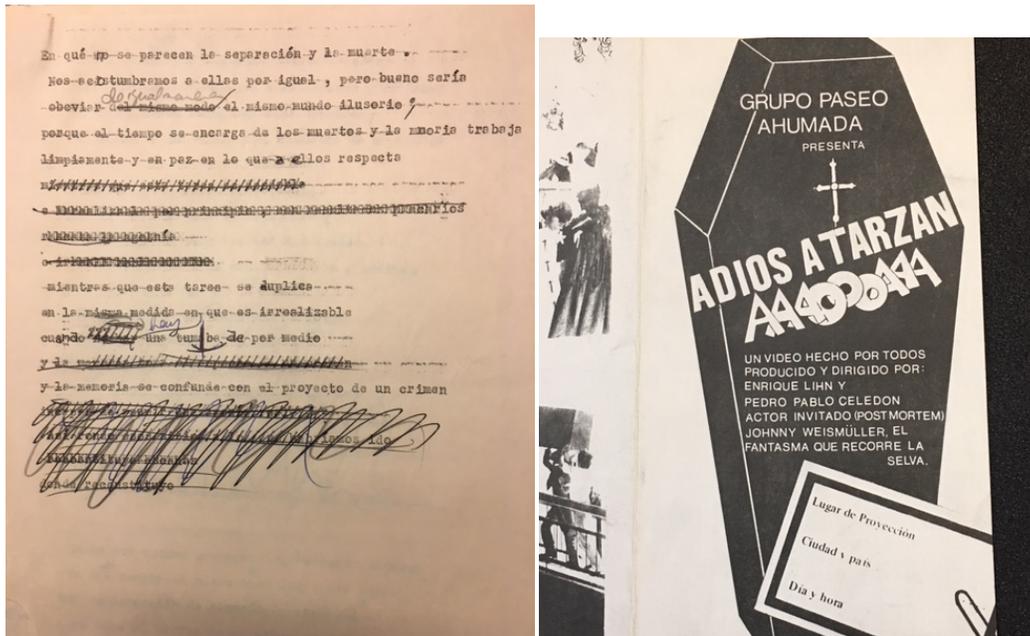
El mismo antecedente aparece cargado de auto-reproche en carta a Rodrigo Cánovas en noviembre de 1982, donde se lamenta desde Santiago para decir que “debí darte mi única dirección estable: Marcel Duhaut 2935 -la casa materna y/o edípica, que permanece, mientras yo voy y vengo de una dirección a otra. Relativamente estable es también Ejército 333 [sede del Departamento de Estudios Humanísticos donde daba clases], pero te ruego que prefieras lo primero” (*Archivo, Papers* 2). Pero más elocuente aún es la comunicación dirigida a Verónica Humeres el 14 de febrero de 1983, ya que resuelve el misterio básico de que sea el remitente y no su corresponsal quien conserve

copia de estos intercambios epistolares: “discúlpeme si le escribo a máquina, es un hábito pretencioso, porque guardo copias de mis cartas, como si estuviera escribiendo mi historia, ya que no puedo hacer historia”. Y tras el rapto de auto-ironía, entrega detalles de su vida de escritor: “Me siento el poeta desconocido, una suerte de héroe anónimo del arte de la palabra” (Archivo, *Papers 2*).

La correspondencia de Lihn incluye cartas de petición, de amor, de olvido, de viajes y estancias pasajeras, de amigos que ya no están y otros que podrían volver, de proyectos que fracasan y de entusiasmos burlones. El archivo se expande desde allí de manera voraz: surge un Lihn escénico, otro apasionado, uno que maltrata y es maltratado, un Lihn irregular a todo momento y un Lihn dibujante, de trazo apretado y figuras saturadas formando parte de una posteridad custodiada y sin origen, por cuanto no hay biblioteca de por medio ni volúmenes con páginas encuadernadas ni foliadas de ningún modo. En su interior, el discurso póstumo es una máquina de escribir. Su trama es la palabra del sujeto que escribe y nombra, sin bordes ni géneros estables.

La intertextualidad refleja deja de ser aquí un reposado diálogo del lector con la obra y se convierte en espesura, ahogo, saturación de objetos que se informan y deforman al hacer contacto unos con otros, operando a la manera de una novela policial donde cada remisión abre paso a nuevas presunciones y conjeturas en torno al ataúd vacío de una memoria que en Lihn, como ya lo observamos, se confunde con el proyecto de un crimen. La juxtaposición del original del poema “En qué no se parecen la separación y la muerte”, transcrito a máquina, corregido y errante en dos publicaciones previas - *Antología al azar* y *Derechos de Autor*- y finalmente editado e incluido en el libro póstumo *Una nota estridente*, junto al afiche de invitación a la proyección de *Adiós a*

*Tarzán* (fotos 4 y 5), ilustran estas remisiones a las que hago referencia y parecen proponer la risa negra de un imaginario póstumo *avant la lettre*.



Fotos 4 y 5 / Box 40 y 46 Archivo Getty

Son los cortocircuitos de sentido que Bongers inscribe como parte del *ars memoria* de Lihn, y ante el cual plantea un enfoque intermedial sobre los distintos formatos y soportes desplegados en dibujos, fotos, comics, happenings y registros audiovisuales, dejando ver en esta producción “un trabajo de memoria que no se reduce al medio discursivo de la escritura” (*Arqueología* 251). Tan importante como lo anterior es que, con ello, Bongers pone de relieve el doble vínculo de los discursos pre-post-anti dictatoriales en literatura, con “su esquizofrenia en la imposición de sus denuncias y reclamos”, y la problematización que hace Lihn “a todo tipo de mecanismos totalitarios que operan en el lenguaje, independientemente del sistema político en que se inserten” (250).

Esta perspectiva crítica asume un carácter de anti-memoria cultural que, en nota aparte, Bongers explica como 'mnemotecnia artificial' al servicio de una construcción paradigmática para la comprensión de una época en un momento determinado de su evolución. O de su involución, más bien, si atendemos a las señales que entrega Lihn cuando define a Pompier como una “mordaza parlante” y dice de sí mismo que “me encuentro en un estado de regresión hacia adelante” (Archivo, *Papers* 61).

La escritura, señala Bongers, se presenta entonces como “la resistencia al sentido de la palabra corrompida de la represión, abriendo un espacio textual de la antimemoria” (261), en donde no importa tanto el recuerdo personal de hechos pasados como el trabajo de una memoria dirigida sobre el artificio cultural que debe ser sometido a revisión y reescritura. Que la consecuencia de una práctica semejante sea la intermedialidad de los objetos discursivos no debiera extrañar, si se considera que el reverso de esta operación de hibridación es el silencio puro, el arte de callar los enunciados como resultado del contacto de varios medios entre sí que desplazan el discurso y lo transforman en algo distinto a sí mismo<sup>50</sup>. Como ha dicho Morales Boscio respecto de este silencio en Lihn, su actitud característica fue la de “aceptar el devenir y arriesgarse a habitar en el ‘entre’, en el que nadie quede descartado y en el que los discursos se articulen, desarticulen y vuelvan a articularse respetando el principio de incerteza” (212).

El comentario conviene al *ars memoria* de Lihn, quien en una entrevista del año '86 explicó latamente su interés en los desplazamientos y dislocaciones de sentido, tanto

---

<sup>50</sup> En un escrito aparte, “Constelaciones intermediales de Enrique Lihn”, Bongers cita a Silvestra Mariniello para pensar la intermedialidad como “el conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios, el conjunto de figuras que los medios producen al cruzarse, [y] la disposición potencial de los puntos de una figura en relación con las de otra ... [la intermedialidad] permite comprender las condiciones materiales y técnicas de transmisión y de archivo de la experiencia en el pasado como en el presente” (Mariniello ctd. en Bongers 139).

alrededor de las geografías urbanas como al interior del lenguaje, y que implicaban un extrañamiento del sujeto y el habitar “lugares en los que uno no ha vivido” pero de los que sin embargo se conservaban imágenes presentes. “Es una reflexión sobre el tiempo, sobre una dimensión de la memoria que tiene que ver con el hecho de que tú nunca puedes recordar, en verdad, nada. La memoria es un mecanismo de invención de tu pasado ... la memoria como una forma de producción de lo imaginario” (Archivo, *Papers* 61).

La perspectiva de una 'mnemotecnia artificial' como la que ejecuta Lihn a través de la intermedialidad de sus objetos, hace de los hallazgos del archivo más un proyecto literario en sí que un registro de su actividad referenciada a ciertos hechos. En este sentido exacto, los hechos son sus objetos de lenguaje, o más bien los objetos de su falta, como ocurre con la inscripción de dos direcciones postales donde no será posible localizar al remitente en ninguno de los dos casos (porque el autor de las cartas aparece ‘corrido’ de su mandato simbólico). Por otra parte, al ser objetos recobrados, es decir al rescatarlos de ‘ese desorden que fuimos y ese olvido que seremos’, el discurso póstumo que le sigue y se configura a partir de allí deviene ‘un original de la copia’, a imagen y semejanza de las cartas que escribe Lihn y que él mismo duplica para conservar como remitente, seguro de registrar así una historia que ha escapado de sus posibilidades de dominio. Ya no puede ‘hacer historia’, entonces duplica la carta para *ser historia* en el discurso, tanto en el sentido de un ser pretérito (alguien que ya pertenece al pasado) como de un presente del ser (alguien que inscribe a un héroe olvidado del arte de la palabra). Y hace una copia que es registro de esa carta que escribe, con el propósito de conservarla y crear una memoria sobre el autor y su corresponsal en un tiempo de derrota. Así es como

vuelve a entrar a la historia. No otra cosa es la posteridad, dice Lihn.

El artilugio es fantástico, en el sentido mismo del origen de la palabra, ya que como tantos otros simulacros a los que acude Lihn durante esos años, tiene la fuerza de una ficción: desarrolla una memoria artificial y, acaso lo más importante, siembra un tipo de discurso póstumo que se corresponde con la situación real del discurso. Se trata, como dice Bongers, de “una memoria de palabras sueltas que exhibe el propio proceso de formación de esa memoria en la escritura”, actividad que es propiamente un *ars* en el sentido técnico de la expresión, como habilidad para disponer ciertos elementos con fines estéticos. Agrega Bongers: “Esta memoria opera ciertamente como antimemoria que, en su gesto deconstructivo, alude a otro espacio, al propio mecanismo mnémico que en su forma desahogada, enloquecida y esquizofrénica podría señalar otros lugares de la memoria, heterotopías del propio mecanismo entre olvido y recuerdo” (265).

Esos lugares existen, y el archivo documenta en este sentido el imaginario de esa construcción contradictoria que es la memoria, exigiendo por otra parte una actualización de las herramientas de análisis, de modo de poder transitar a través de este espacio y sus objetos intermediales. Esto viene a decir que la lectura interpretativa del *ars memoria* de Lihn se despliega en tanto que intermedialidad refleja, y ya no sujeta sólo a una remisión de textualidades, marcando con ello el tipo de hallazgos a recobrar y privilegiar. Esta perspectiva amplía el uso del archivo o lo productiviza, ya que como advierte González Echevarría, “el Archivo no es tanto un acumulación de textos [u objetos parlantes y recobrados] sino el proceso mediante el cual se escriben textos; un proceso de combinaciones repetidas, de mezclas y entremezclas regidas por la heterogeneidad y la diferencia” (59).

#### 8.4. La casa y la falta

El archivo se extiende y entiende no sólo en lo que toca a la correspondencia y los dibujos, carteles, recortes, collages, fragmentos dramáticos, correcciones de poemas y cuentos, selecciones críticas, novelas encontradas e inéditas, contratos de publicación, propuestas académicas y fotografías familiares conservadas en el Centro Getty. También lo hace en relación a materiales no institucionalizados, como lo son *El Mirómetro*, realizado con Oscar Gacitúa y que replica a su modo, con poemas y dibujos, la experiencia de trabajo fotográfico y ecrático realizado con Luis Poirot en *La efímera vulgata*; o la carpeta de mediano formato que el galerista Pedro Montes adquirió para resguardar la proyectada y nunca realizada “Enciclopedia de la República Independiente de Miranda”, proyecto gráfico colectivo en el cual Lihn plasmó fragmentariamente su territorio imaginario, la casa propia en el orden de los discursos.

Bocetos sobrevivientes de este plan exhiben la singular heráldica de Miranda, con revelaciones topográficas y científicas sobre el movimiento de las mareas alrededor del nunca del todo definido islote/archipiélago unido a la tierra firme. En total son 11 láminas creadas por Lihn en colaboración con su hermana Mónica y el mismo Gacitúa, agrupadas bajo el nombre de *Breviario de la República Independiente de Miranda* y el subtítulo de *Historia de la literatura*, con fecha de 1983. Ambos, título y subtítulo, no son encabezados ornamentales del proyecto de Enciclopedia, sino funcionales a una combinatoria de soportes y cruces donde los dibujos del *Breviario* vienen a ser la morada inconclusa de las narraciones póstumas agrupadas en el libro de relatos *La República Independiente de Miranda*.

El análisis intermedial exhibe aquí, entre una y otra colección, toda la importancia otorgada a los entre-medios; esto es, a la instancia donde, en este caso, el medio textual y el medio gráfico implementan uno en el otro temas, formas y fines que les son propios. No se trata sólo de que los relatos de *La República...* intercambien referencias comunes con los dibujos del *Breviario...*, sino de que ambos se contagian mutuamente de sus códigos internos para significar otra cosa distinta: el texto se vuelve gráfico, el dibujo se quiere narrativo, y ambos devienen un otro de sí mismos. En suma, un juego de deseo y nomadismo que transforma inevitablemente el discurso de los medios en un discurso sobre los sujetos, según lo plantea el teórico de la intermedialidad George Baker cuando dice que las formas sólo pueden transformarse en lo que no tienen, en aquello que les falta: “Forms can only (truly) share themselves around an absolute limit, a limit that must be respected, and yet this limitation is a gift. For this limitation also means that forms have an outside through which they can -or perhaps even must- become other (ctd. en Beckman 185).

En el núcleo de ese ser deseante que es la forma siempre parcial e incompleta, el otro es el objeto perdido que moviliza la estructura de la falta en la perspectiva lacaniana del discurso. Para este análisis, el verdadero medio yace en los intermedios, no tiene base material, y podría identificarse fácilmente con el excedente del pequeño *objeto a* que resulta de los intercambios entre formas discursivas. Si Dios está en los detalles, dice Didi-Huberman a propósito del álbum *Mnemosyne* de Aby Warburg, la verdad entonces “git dans le milieu” (497).

Loros, poetas, gemelas desiguales (una monja, la otra prostituta), zapatos huachos, una tríada de pintores desconocidos y un Protector que gusta “del desnudo púdico y de la

naturaleza muerta” (*República* 86), se comunican y comparten la habitabilidad posible de una heterotopía intermedial entre texto y escritura que se entrega a imaginar un espacio alterno para sus criaturas<sup>51</sup>. Es la memoria imaginaria de la casa de Lihn que, entre el volumen de relatos y la carpeta de dibujos, escribe y dibuja un espacio que recuerda la precaria realidad que sostiene a Miranda, “el país del irás y no volverás, el reino del caos institucionalizado” (*Circo* 591), y que en el relato “Panorama artístico de la República Independiente de Miranda”, hace de sus habitantes seres melancólicos y taciturnos, para los cuales “conservarse en su ser nacional es antes un imperativo instintivo que ético” (*República* 81).

Ejemplar al respecto es “Lagarto Islote”, otro de los relatos donde Miranda se afirma en el carácter de los personajes ante el no-destino que les espera. Allí se despliega la parodia de una invasión que se lleva a cabo periódicamente, representación de una guerra de mentira con muertos de verdad. Esto, porque invasores e invadidos, es decir padres e hijos que luchan en bandos opuestos de este particular teatro bélico, tienen la posibilidad de convertirse en héroes a condición de morir de verdad, pero “con la obligación de mantenerse, al hacerlo, dentro de los límites estrictos del simulacro” (*República* 108).

Todo es show, broma, espectáculo auto-irónico en “Lagarto Islote”, y así también se despliegan los dibujos de Miranda con su heráldica al frente: antiutopía de un reino donde conviven lagartos, pájaros y artistas bajo el signo de un grotesco naturalizado, y que Lihn refiriera, en el texto publicado en *Point of Contact*, de Nueva York, como el

---

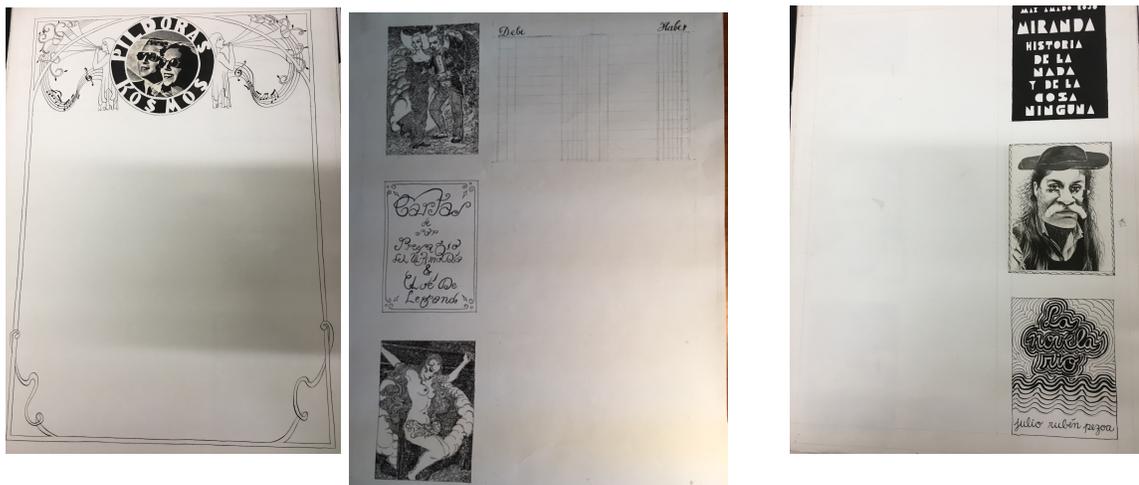
<sup>51</sup> El concepto de *heterotopía* fue introducido por Foucault en *Des espaces d'autres* (1967) para explicar la experiencia contemporánea de las ciudades, donde la dispersión se opone al orden jerárquico de los centros urbanos del medioevo. En la heterotopía, las redes de relaciones entre el lejos y el cerca dominan la espacialidad, creando alteridades irreducibles y fragmentarias en relación al orden central.

intento de traspasar a la literatura “el correlato de una tierra baldía –a la vez que excesivamente locuaz. Un subcontinente hecho, en todos los planos, de remiendas, un bricolage que no funciona; disfuncionalidad de lo viejo y gastado. Esto es, una zona paradigmática de la marcha de la historia que no parece llevar a ninguna parte ni, por lo tanto, tener sentido alguno” (*Circo* 597).

La selección que reproduzco aquí (láminas 6 y 7; 8, 9 y 10) es una muestra del arte gráfico del ‘*Hombre de Miranda*’ que el volumen de relatos, por su parte, remeda como un espejo impregnado de sol y apatía, gatillando las imágenes mnemónicas de Cuba y Chile como hogares fallidos de la escritura (“Miranda, extraño país de enigmática geografía donde ya nadie recuerda haber tenido un gobernante diferente del que está en el poder”, escribe Lihn en el citado texto de *Point of Contact*, incluido en *Circo* 593). Es lo que lleva al narrador a observar la paradoja que supone la conducta de los mirandeses, para quienes “el paso del arte a la vida y viceversa no debe buscarse en la obra que separa las dos orillas sino en la acción que, cuando ve un puente, se arroja al agua” (*República* 91).



Láminas 6 y 7: formatos de 38.5 x 56.5 cm. La primera representa, según la hoja de guía, “el Escudo de Armas de la República Independiente de Miranda”, y exhibe un camaleón y un papagayo “cuyas colas se entrelazan para introducirse por el acceso al Palacio de Gobierno de Miranda cuya planta tiene la forma de una svástica”, con la leyenda 'Por angas o por mangas'. La segunda lámina describe “la compleja e inestable topografía de Miranda que, dependiendo del cambio de las mareas, se transforma en una isla o en una península”. Al rincón inferior izquierdo de la lámina se lee, en caracteres góticos, “Carte topologique du Miranda”, en francés en el original. Colección particular Pedro Montes.



Láminas 8, 9 y 10: formatos de 38.5 x 56.5 en todos los casos. La primera es un collage y dibujo a tinta que representa una página de publicidad para “Pildoras Kosmos”, remedando el nombre del hotel de Miranda. La segunda, representa a Sor Presagio y Cloé de Legrand, dos hermanas gemelas nacidas en Miranda: “Sor Presagio es monja en un convento de claustro en Miranda y su hermana Cloé es puta en París”, anota la hoja de guía. La tercera lámina representa a dos intelectuales de Miranda: Max Amado Rojo, de notable parecido físico con el poeta Roberto Merino, y Julio Rubén Pezoa, acompañados de las respectivas portadas de sus libros *Historia de la nada y de la cosa ninguna*, y *La novela río*. Colección particular Pedro Montes.

Imaginario de una heterotopía intermedial de carácter paródico, la fallida y nunca desarrollada “Enciclopedia General de Miranda” es el medio de los intermedios a los que se vuelcan estos objetos recobrados, y sobre los cuales el archivo extendido enseña aquí sus fragmentos y posibilidades.

Por último, pero no menos importante, subrayo el hecho de que sería un error confundir el archivo con el discurso póstumo, a pesar de todo lo dicho y de la utilidad que aquél presta a la exposición y clasificación de los objetos discursivos. Al contrario, el archivo es más bien la némesis del catálogo discursivo de Lihn en los años 80; el archivo amenaza el corpus de la falta que el catálogo elabora paso a paso según el trayecto de los discursos y sus remisiones, promoviendo en cambio la dispersión en cada giro encantado de las imágenes que buscan perpetuarse en la espectralidad de un *arché* sin bordes, un arcano implacable y oceánico que, como dice González Echevarría, “descarticula las ficciones del mito, la literatura e incluso de la historia” (58). El archivo borra la falta que constituye al Discurso Pompier, que es pura literatura de la literatura, y levanta sin más la barra que tacha al sujeto escritural de ese mismo discurso, en la medida que la naturaleza prescriptiva del archivo requiere no de la falta, sino del autor nominal en su función de Amo y significante primero del discurso del saber/poder universitario. Para el archivo, la falta es en suma un complot contra su régimen de producción de los objetos recobrados, ya que, como observa González Echevarría, la ley del archivo es “una negación, un corte que organiza y dispersa” (*Mito* 73).

Así se entiende y justifica también el reproche contra las publicaciones póstumas. Tanto en el caso de *Poetas, voladores de luces* como en muchísimos otros donde el valor

curatorial es difícil de precisar, lo que en verdad se discute es la voracidad del archivo, que amenaza y desvirtúa el código de lectura sobre las formaciones discursivas. Si, como señalé al inicio de este trabajo, el catálogo es el justo medio para recorrer con Lihn esa errancia por los intermedios que fue su único arraigo durante los años 80, es porque entre los afectos solidarios del álbum y las prescripciones del archivo se abre un espacio de construcción y habitabilidad para un cuerpo imposible: el del fantasma y sus funciones errantes en el orden discursivo que toma la palabra.

Levantar la casa del fantasma, hacer del catálogo la casa de la falta, ha sido tarea de interpretación y escritura crítica, no de conservación y dominio. Hacia allá se dirigen todas las rotaciones, tachaduras, errancias, desinstalaciones y cambios de funciones del sujeto poético a lo largo de su despliegue discursivo en los años 80. Y si he insistido en servirme de los matemas lacanianos como herramientas para la constitución del catálogo, ha sido por esta misma razón. Los cuatro discursos y sus mutaciones permiten levantar la casa de esa posteridad tempranamente fecundada en la (auto)ejecución de Pompier, hacer un corpus de significaciones e intermedios para capturar al fantasma en su materialidad, en vez de ser capturados por él y convertir al catálogo en un espectro agregado a la falta.

En la fase final de este proceso, el discurso póstumo vuelve sobre las imágenes diseminadas en los objetos del archivo sólo para recobrarlas y reinscribirlas en el código de esa falta, donde la sobrevivencia de Pompier a través de la marginalia de objetos de los que se sirvió es prueba de autoridad suficiente para atribuirle su nominalidad al discurso. Pompier es, en sentido estricto, la casa de la falta. Por eso, al límite, Lihn no podría ocuparla sino como su fantasma al momento de hacerse póstumo.

## CONCLUSIONES: A PARTIR DE LIHN

Enrique Lihn es el poeta del discurso. La definición busca, a secas, destacar el doble vínculo que mantiene la producción literaria y artística de Lihn durante el período al que se aboca este trabajo de investigación. Por un lado, su poesía trabaja el lenguaje como un laboratorio de posibilidades expresivas en relación al tiempo, los viajes, los productos de la cultura, el paso del extranjero en las ciudades, el extrañamiento de una actividad que lo aparta del mundo y lo ausenta de la vida por la escritura de unos versos que no ofrecen compensación simbólica ni material pero son, sin embargo, su única posesión y realidad. Lihn es un poeta anclado en una modernidad crítica, periférica y tardía, reconocido y validado como tal en la tradición poética chilena y latinoamericana. Pero Lihn es también, por otro lado, el discurso del desasimiento y de los imposibles de ese arte de la palabra que se tira por la ventana en un acto de combatividad histriónica, y escenifica a continuación estrategias de elusión y desplazamiento, incluyendo el juego con las máscaras, la reflexión teórica y los eventos autoparódicos que se despliegan en soportes no necesariamente textuales.

La actividad de Lihn es, entonces, la de un escritor que se obceca en ciertos recursos y temas que hacen de su poesía un espacio tan autónomo como desencantado (*días de mis escritura / solar del extranjero*, Lihn *Musiquilla* 81), pero que al mismo tiempo desplaza su producción hacia otros medios y dispositivos a su alcance. Como ha dicho Barthes en su *Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie Littéraire du Collège de France*, a la que aludo constantemente como guía de navegación a lo largo de este trabajo, para un escritor obcecarse es reafirmar “l’Irréductible de la littérature: ce qui, en

elle, résiste et survit aux discours typés qui l’entourent” (26). Y porque existe la obcecación es que hay desplazamiento, que es llegar allí donde al escritor no se le espera, o más radicalmente “*abjurer* de ce qu’on a écrit (mais pas forcément ce qu’on a pensé), lorsque le pouvoir grégaire l’utilise et l’asservit” (*ibid*, énfasis del original).

Obcecación y desplazamiento serán, en efecto, las constantes de Lihn durante el período de estudio a lo largo de los años 80. En dicha contingencia, caracterizada por la censura y el control bajo un estado de excepción que se naturaliza en ley, será el discurso literario en tanto lazo social y mandato simbólico quien concurra a representar en primer lugar la situación del lenguaje en el tipo de sociedad donde se inserta. El poeta del discurso hará, entonces, el discurso del poeta.

La investigación identifica y designa según sus características el despliegue de este discurso en el campo cultural chileno durante la última década de vida y trabajo de Lihn, marcado por la aparición de objetos de discurso no canónicos en su producción, como performances, videos y escenificaciones dramáticas e intervenciones urbanas. Se trata de una discursividad escasamente abordada por la crítica y la investigación académica, pero cuya relevancia es remarcada de forma intermitente por exámenes parciales sobre objetos específicos de esa producción, como el *happening*/video de *Adiós a Tarzán* (1984), el poemario contracultural y performativo de *El Paseo Ahumada* (1983) o las narraciones póstumas de *La República Independiente de Miranda* (1989) La intención del estudio ha sido examinar esos objetos, describir sus apariciones, considerar las relaciones posibles con otros objetos de la misma serie en caso de existir una cadena significativa, medir la mayor o menor autonomía que pudieran tener respecto de las condiciones del campo donde se sitúan esos objetos, establecer las significaciones

posibles y hacer inteligible, en suma, aquello que Foucault llama las *formaciones discursivas* (47), en referencia a la aparición de irregularidades no consideradas por la tradición y el saber instituidos sobre una obra o un discurso.

Levantar un catálogo de dichos objetos con sus diferentes dispositivos de enunciación implica darle un cuerpo discursivo a la multiplicidad de imágenes que Lihn dejó diseminadas en estas formaciones sin un código de entrada que fuera explícito. La investigación debió por fuerza, entonces, sujetarse de una interpretación que hiciera sistema con el desafío central de hacer inteligible el despliegue discursivo de Lihn durante el período, esto es: identificar lo que aparece en el discurso, describir cómo aparece y explicar por qué aparece. Es lo que Lévi-Strauss llama el *acto social total*, en donde convergen tanto los discursos como las elaboraciones que levanta la investigación al proponer una estructura que interprete su objeto de estudio, ya que, como lo plantea este autor, en el acto social total el observador “es parte integrante de la observación” (25).

Este modelo de implicación subjetiva que sugiere el acto social total surge del propio objeto, esto es de los *wild projects* que menciona Travis en su estudio sobre Lihn (143). En la perspectiva que propone Travis, “Lihn’s production during the last decade of his life must be understood as a unified body of work in response to a particular historical and political context”, y en donde sin embargo cada objeto “must be studied individually” (196). Cada proyecto y trabajo es singular, en efecto, pero responde al mismo tiempo a un corpus que el catálogo identifica y procura constituir. Su orientación, por otra parte, es vertical e intensiva, es decir que se proyecta en abismo, por oposición a un trabajo de recolección horizontal y extensivo que buscarse agotar la presencia de estos objetos y

proyectos durante el período.

La verticalidad utilizada para singularizar los objetos tiene fecha y lugar de inscripción, pero sobre todo carga con un símbolo: el Día de los Inocentes del 28 de diciembre de 1977, día de los crédulos y “onomástico de la impunidad en cadena”, dice Lihn al introducir el álbum que Eugenio Dittborn elaborara al año siguiente como visualización del performance realizado en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura (*LIHN Y POMPIER*, s/p). En la ocasión, Lihn escenificó una singular ceremonia de (auto)ejecución de su máscara discursiva, el personaje Gerardo de Pompier, que por obra y gracia de su mentor decidía “pasar de las meras palabras escritas al discurso manuscrito ... [y actuar] desde el escenario como un fantasma, pues, de carne y hueso” (*Arte* 355).

Es el momento de escenificación del espectro. El poeta cede su lugar en la tradición reconocible y reconocida para entregar la palabra a la ‘cháchara’ de Pompier - así nombrada por su inclinación a los efectos retóricos- poniendo así de manifiesto el doble vínculo que caracteriza la producción de Lihn. El poeta reconocido invita al autor desconocido a ocupar su sitio, y con ello procura hacer de su palabra un espectáculo de goce. Recobrado Pompier de las páginas de la novela -y de un pretérito olvidado en la revista *Cormorán* tras la caída de la República en 1973, con la subsecuente imposición de un estado de excepción y censura con fuerza de ley que niega el derecho- , quien firma dicho discurso en escena es, sin embargo, un fantasma. No sólo porque se trata de un constructo verbal que se hace presente en un acto de prestidigitación escénica, sino también porque su reaparición no podría extenderse más allá del acto mismo que lo convoca por una única vez para hacerse verosímil. Son las reglas del performance,

regidas por la noción de acontecimiento, las que deciden la (auto)ejecución de Pompier en escena, inscribiendo así tanto el estatuto de su espectralidad futura como el del discurso donde sobrevivirá a instancias del sujeto poético sobre el cual se apoya.

Es lo que llamo aquí el Discurso Pompier; lugar simbólico y discurso de los discursos, que Lihn ocupa para representar el simulacro de su propia muerte y darse una segunda vida en el significante flotante del objeto perdido que es la máscara de Pompier. En este devenir, la categoría de ‘falta’, de carencia entendida en su acepción cultural, psicoanalítica, jurídica, social y espacial, en suma, en tanto insurgencia de una situación discursiva, emerge con la evidencia y urgencia de un método por aplicar. La falta no refiere aquí a rasgos de personalidad. La falta es una estructura del discurso, no una psicología del artista. Y agrego que se trata de una estructura de la situación del discurso, siguiendo a Lihn en su convicción temprana de proponer y definir una situación “a objeto de sobrepasarla” (Archivo, *Papers* 59) en el lenguaje, no esclavizarse a ella. Pero para llegar a esto, es decir para ‘hacer hablar a la situación’, es necesario que el sujeto deje de hablar por sí mismo; necesita tacharse y significar lo que su significante le dice que es: Pompier el disfraz, primero; pompier la falta, así en minúsculas, después.

La estructura de los matemas o tetraedros lacanianos aplicados a la identificación y lectura de esas apariciones discursivas, surge como la herramienta idónea para describir las mutaciones y dislocaciones del Discurso Pompier, así bautizado por la función rectora que cumple en la estructura de la falta a través de los estadios o fases de desarrollo. A la vez, los matemas exhiben al sujeto capturado por el significante primero del discurso (la máscara, y luego su falta), norma que permite entender la barra que cruza a Lihn a lo largo de este despliegue. Si cada fase se corresponde con una función asumida en un

lugar asignado a las mutaciones del discurso, dando paso a la nominación de cada uno de ellos según sus características y relaciones (discurso sobreviviente, primitivo, desbaratado, etc.) este despliegue no limita sin embargo con sus adjudicaciones.

Con esto, me acerco a exponer la primera conclusión del trabajo, cual es que los distintos estadios de desarrollo que surgen y sujetan a estos discursos tienen un sentido metodológico e instrumental más que prescriptivo o regulador. Se trata de abrir los dispositivos y relacionar las formaciones discursivas para desplegar en ellas un juego de relaciones, no de clausurarlas en una nueva unidad capaz de cerrar la dispersión de estas formaciones. El catálogo busca inteligir desplazamientos y dislocaciones significantes a través de la identificación de sus procesos, no limitarlos en su aparición. De hecho, el trayecto que levanta el catálogo, al tiempo que designa sus objetos, esboza una identidad portátil: recoge múltiples fragmentos y desechos, como en el caso del cortometraje *Basuras*, para abrir su discursividad hacia direcciones no consideradas previamente pero que encuentran su lugar en el catálogo, ampliando la nominalidad que identifica cada estadio del discurso. En el discurso desbaratado, por ejemplo, es claro que se inserta un discurso amoroso, y lo mismo ocurre en el discurso póstumo respecto del discurso epistolar, que converge hacia aquél desde ese enorme afluente que es el archivo. Discursos sobre discursos, donde las formas se contagian mutuamente y los fluidos comunican sus códigos en cada traspaso del orden interno. Los discursos adoptan así la forma del vaso que los contiene, para usar la ajustada expresión de Baltra sobre las culturas líquidas de la postmodernidad con sus resabios de memoria (64).

Si el discurso se define como la disposición de elementos argumentativos y retóricos en función de una proposición de orden de la realidad, donde conocimiento y

poder se enfrentan ( Foucault 1970, 2006), el catálogo despliega una singularidad propia de esta proposición en la obra del último Lihn. Dicha singularidad se caracteriza por la fragmentación de sus elementos constitutivos; es decir, se trata de un discurso que está ‘quebrado’ por dentro y que no volverá a reacomodarse en una nueva proposición, ya que, como consignara Zygmunt Bauman veinte años después en su ensayo *Modernidad líquida* (2000), no hay vuelta atrás en la falta de sujeción del sujeto contemporáneo: “Lo que se ha roto ya no puede ser pegado. Abandonen toda esperanza de unidad, tanto futura como pasada, ustedes, los que ingresan al mundo de la modernidad líquida” (27).

La advertencia aplica como una segunda conclusión al despliegue discursivo de Lihn en los años 80, y esta vez apegada a los objetos mismos. Este carácter de quiebre irreducible nace de comprobar la performatividad astillada de sus expresiones (i.e. *Adiós a Tarzán*), el nervio fantasmal de sus dramatizaciones donde se resignifica lo real (i.e. *La Meka*), la disposición antiutópica y política de su situación discursiva (i.e. *El Paseo Ahumada*), así como el desbaratamiento del sujeto poético que, al quedar secuestrado por el disfraz que lo representa ante el uniforme de una ley viviente que se postula soberana y eterna, escenifica el discurso prohibido y enuncia el ‘lugar de ninguna parte’ donde tiene asiento su radical interrogatorio sobre sí mismo y la realidad.

Siguiendo el principio de *reduplicatio* que alienta la estructura de los matemas, Lihn no volverá a encajar allí donde su estatuto simbólico le señala su lugar y su casa en el arte de la palabra: Lihn ya no es quien es en este singular despliegue de discursos, o al menos no completamente. ¿Qué ha ocurrido? ¿Qué ha podido pasar? ¿Qué sucede con Lihn para que el poeta abandone la forma de su propia tradición y abrace en cambio el nomadismo de las formas en un Chile culturalmente desértico, inmovilizado por el miedo

y su correlato en las leyes de excepción que tachan la propia ley? *Cherchez la femme*, dice la literatura. Allí está la puerta.

En carta de 1982, el escritor Luis Bocaz escribe a Lihn desde París, donde refiere la visita de Claudia Donoso, periodista con quien Lihn se ha vinculado sentimentalmente el año anterior, poniendo fin a un largo compromiso afectivo con su pareja de vida y poesía, la crítica Adriana Valdés. En la mencionada carta, Bocaz se explaya en la visita de Donoso, habla de la necesidad del “verse ver” y de la recomendación de Lihn para que Bocaz emprenda la lectura de Raymond Roussel, directamente o a través del ensayo que le dedicara Foucault en 1963, donde se pone de relieve la autonomía del espacio literario que propone el autor de *Impresiones de África* (1910).

Para Lihn, ya se sabe, la biografía es texto; sus datos personales interesan sólo en la medida que constituyan la “biografía de un oficio” (Archivo, *Papers* 61). Pero en su carta Bocaz hace una descripción precisa, acaso sin pretenderlo, de la situación discursiva, textual y biográfica, en la que se encuentra Lihn, al proyectar sobre sus producciones recientes los procedimientos de construcción literaria de Roussel, donde el cubo, por ejemplo, se abre a los juegos ópticos, y ya “no se sabe si está visto desde atrás o adelante” (Archivo, *Papers* 1). Tras este comentario sobre el espacio visual, Bocaz menciona un segundo texto de Roussel, *Cómo escribí algunos de mis libros* (1935), donde el escritor francés esclarecería, según Bocaz, el secreto de su escritura pero sólo para problematizarlo todavía más, al volver sobre la ‘trampa óptica’ que produce “lecturas parciales desmentidas por una lectura total que a la vez la rechaza y la comprende”. La carta termina allí, de forma por demás enigmática, con un escueto saludo agregado a una conclusión que es una pregunta sobre el discurso situado de Lihn en el

período: “Nada tan extraño pareciera todo esto a todo lo que te ha pasado, ¿no?” (*ibid*).

Si el examen del discurso amoroso de Lihn arroja simulacros y confesiones, el cubo de Bocaz sugiere en cambio una lectura orgánica de esos giros y procedimientos constructivos: hacer de la falta un heroísmo que replique la ficción de la carencia. Es la interpretación que ofrece el catálogo a esa disolución a la que se entrega el sujeto del discurso cuando no puede amar ni ser amado, cuando no puede vivir en Chile ni estar fuera del país durante mucho más tiempo que unos meses, cuando sigue cursos de inglés y la lengua materna se resiste a ese desalojo, cuando no puede escribir y es lo único que hace, profusa e interminablemente, como una máquina de deseo. Histerizado por ese no saber lo que se sabe que se quiere, el sujeto lleva la tachadura sobre sus hombros en forma de un anclaje irreconciliable. En carta al poeta Pere Gimferrer, fechada en Santiago en 1983, Lihn solicita con urgencia a su corresponsal en Barcelona una opinión sobre el poemario que le ha enviado semanas antes: “No puedo ser yo más persistente, pero si vivieras en Chile y te llamaras Enrique Lihn, me entenderías a fondo” (Archivo, *Papers* 2).

No saber qué se es para el otro, qué lugar se ocupa ante él, es el padecimiento del principio de *reduplicatio*. Todo el ser del sujeto del discurso se mantiene suspendido y barrado por dicha incertidumbre, como afirma Zizek (193). Lo cual lleva a la tercera conclusión: el lugar obcecado que mantiene la poseía en el despliegue de estos discursos. No se trata sólo de la inclusión de *El Paseo Ahumada* como verso callejero y del soporte textual que sujeta la intermedialidad gráfica de *La aparición de la Virgen*, o de la recuperación paradigmática del autor en la publicación póstuma de *Diario de muerte*. Es más que eso. Es Lihn mismo cuando declara, en enero de 1988, al redactar el prólogo a la

edición antológica de Lumen titulada *Álbum de toda especie de poemas*, que “(N)inguna actividad paralela a la poesía me ha eximido, hasta ahora, del trabajo forzado de escribir versos” (*Papers*, Box 44).

En este sentido, el poemario de *Pena de extrañamiento* (1986; 2017) puede ser leído como una cartografía en verso de la deriva del sujeto de ese discurso desbaratado llamado Lihn. El libro recoge poemas escritos a fines de los 70 y comienzos de los 80, es decir el período de ruptura del sujeto nominal y su desasimiento hacia un despliegue intermedial y multiforme. En *Pena...* son visibles la luz fría y las huellas de su paso por Manhattan, su despedida de “Claudia” (*Con Claudia nos despedimos de Manhattan y el uno del otro*, 39), su recuerdo de “Adriana” (*Te recuerdo / de espaldas al East River*, 34), el fin de su estancia en la casa adoptiva (*Esta ciudad no existe para mí ni yo existo para ella*, 13), su viaje a Barcelona y la súbita hospitalización entre las Parcas (*Lúcidas por encima del temor / y de la compasión, maternalmente saben / qué muerte va a nacer, qué muerte va a morir*, 51) y el sombrío regreso a Chile inscrito en la dificultad de nombrar la censura propia y ajena (*Estas líneas fueron escritas / con el canto de la goma de borrar*, 64).

En *Pena...* comparecen el desarraigo radical, el quiebre con las fórmulas sabidas, el salto hacia el discurso de la falta y la errancia del deseo en una poesía de viaje opuesta a todo romanticismo<sup>52</sup>. La fuerza y persistencia del verso lihneano se hacen sentir en cada ironía y abstracción convertidas en aquello que, de manera excepcional, el crítico Ignacio Valente destacó como “una secreta respiración lírica” (*Mercurio* 22/08/77) en la poesía

---

<sup>52</sup> La coincidencia quiso que el poemario fuera reeditado por la U. Diego Portales en diciembre de 2017, meses antes del 30 aniversario de la muerte de Lihn, el 10 de julio de 1988. La edición incurre, por esos vicios propios del discurso póstumo, en la republicación del poema “La efimera vulgata”, pero sin las fotos de Luis Poirot, como ocurría en la edición de 2012 por la misma editorial.

de Lihn, a propósito de *París situación irregular* (1977). De allí que para el poeta Eduardo Llanos, entrevistado por Oscar Sarmiento en el libro de conversaciones *El otro Lihn*, las máscaras y formas intermediales que Lihn asumió como personaje contracultural del momento, no pasaron de ser manifestaciones frívolas de un poeta que trascendía con mucho a su época, capaz de “rescatar en un lenguaje nuevo esa raíz lírica [de la poesía chilena] que, en su caso, era completamente auténtica, inocultable, a la que permanece fiel, pero a la que está permanentemente torturando y poniendo a prueba ... la revolución de Lihn no fue una explosión, sino una implosión” (113).

Llanos, quien tuvo a su cargo el prólogo de la antología *Porque escribí* (FCE, 1995) no duda en considerar una equivocación, o más bien un equívoco, el rol de nomoteta, de héroe epocal que Lihn decidió tomar para sí mismo y que otros le asignaron frente a la orfandad del período. La poesía de Lihn, dice, “no puede tener un alcance continental”, y buscarlo habría sido un error, en la medida que “su talento, su figura, su proyecto, su gestión misma, no podían granjearle grandes audiencias ... su trabajo poético era completamente inoportuno”. Desde el punto de vista político, era impensable para Llanos contar con grandes respaldos o un número amplio de lectores, por lo que sólo cabe lamentar que no se asumiera como una voz condenada a la soledad: “como era muy inteligente parecía que efectivamente tenía una audiencia mayor, aunque en realidad era una audiencia para su inteligencia. Pero quienes valoraban su inteligencia no leían su poesía, y es su poesía, verdaderamente, lo que más importa” (113).

La conclusión traduce la línea central y dominante de la crítica, realizada desde la tradición y para la cual los objetos discursivos desplegados por Lihn en los años 80 son distracciones histriónicas en el trabajo mayor de una poesía que nunca dejó de escribirse

durante el período. Una perspectiva radicalmente opuesta es la que sugiere Bisama en el prólogo a *Roma, la Loba*, al destacar que la década de los 80 fue “generosa en exhibir los apuntes de cómo Lihn se iba sacudiendo de cualquier expectativa correspondiente al rótulo de ‘poeta’, para sumergirlo en otras zonas acaso más vertiginosas” (6). De acuerdo a Bisama, hay un vértigo incorporado a la hibridez de esta producción que resignifica los objetos mismos del período y habla del fin de una época: “Mal que mal, la dictadura de Pinochet en Lihn desata un proceso de aceleración, una urgencia intensa de poder escribir o predecir la foto de los cinco minutos siguientes. En cierto modo, el arte del último Lihn es el arte de la predicción de las formas, un arte del apuro, de la falta de cálculo, de la ausencia de escrúpulos” (*ibid*).

Ambas perspectivas limitan sin embargo el alcance ‘agenérico’ de la producción de Lihn durante el período, y pasan por alto el recurso a la parodia ya no en tanto género sino como la estructura misma del discurso que mejor se adecúa a la situación, haciendo de ella la ‘central eléctrica’ de sus operaciones, según la exacta descripción de Agamben en *Profanaciones* (2005). Al respecto, Francisca Noguero, coordinadora de la edición crítica sobre Lihn bajo el título *Contra el canto de la goma de borrar* (2005), y que congregó el homenaje de algunos de sus comentaristas más prominentes, apuntó en su texto a los diversos estratos de escisión y distanciamiento que la poesía de Lihn, y en particular *Pena de extrañamiento*, despliega en tanto desamparo de un sujeto que “siempre está de paso o en situación irregular con respecto a los demás” (83). La memoria, el idioma, la temporalidad y el devenir histórico, el espacio y la cultura, son para Noguero algunos de los nudos ciegos a los cuales Lihn vuelve una y otra vez, dando cuenta de una alienación estructural que “se manifiesta en el hecho de que el sujeto nunca

posee una casa” (86), mientras cuestiona por otra parte la falsa conciencia cosmopolita para la cual ‘el mundo es su casa’, propósito defendido por la Modernidad razonante y antropocéntrica desde sus albores.

Pero si Lihn no se integra a una cultura que le resulta ajena, menos lo hará con la propia: las enfermedades de la palabra empiezan para él en el anti-origen con que define la situación del discurso, ante el cual sabe, por otra parte, que “(D)e la ropa sucia, que se lava en casa, no se puede hacer una bandera blanca” (*Paseo* 67). Por ello, entre “el Vate y el combate, Lihn escoge el combate” escribió Sánchez Latorre a propósito de *Derechos de autor* (s/p). Si esto equivale a un distanciamiento de la palabra poética y de la tradición misma de la lírica chilena, para privilegiar en cambio el discurso -que es donde ocurre todo combate por el espacio de posiciones en el campo-, es un tema todavía en discusión que el catálogo acoge como parte también de los objetos que recopila y analiza. Lihn no deja de versificar, es cierto; pero la palabra ahora se precipita y sale de la página: es espectáculo o muerte. Esta propiedad nos introduce en una cuarta conclusión, a saber: los límites del catálogo frente a la condición intermedial e inagotable del discurso lihneano en los años 80.

Al respecto, Lihn parece interminable; *es* interminable desde el punto de vista discursivo. ¿Por qué? Respuesta: porque no encuentra una forma; es decir que está o se sitúa *entre* las formas del discurso, o de varios discursos a la vez. Esa carencia de forma única es su sujeción y padecimiento. Es intermedial no en un sentido teórico sino real: su intermedio es un agujero (Lacan 38). Esto es, quiere y apunta hacia la falta que insurge en lo real y sobrevive entre una imagen y otra, suspendiendo las formas del discurso sin dejar de producirlo. Esta detención que puja y experimenta con los límites, y escapa

siempre del lugar que lo cierra en un código excluyente capaz de capturarlo y reificarlo, es lo que llamo "Discurso sobreviviente". Si su figura es la del paréntesis, es porque allí el catálogo encuentra su definición mejor: una grieta que se reproduce y ramifica; una falla abierta sobre el firmamento de una obra poética salpicada de súbito por un despliegue de estrellas muertas al nacer, luminosas y anamórficas como manchas consteladas por el deseo. O un archipiélago de islotes como el imaginario de Miranda, unido a tierra firme por el movimiento inconstante de las mareas. Paréntesis que abren otros paréntesis. Las imágenes podrían multiplicarse, pero aquí deben restringirse al discurso para no extraviarse: si el despliegue discursivo que he ensayado aquí abre un paréntesis en la obra, es porque la producción de Lihn durante el período es, toda ella, un performance de la falta.

He citado antes en el texto que Didi-Huberman, al concluir su estudio sobre Aby Warburg y el álbum *Mnemosyne*, apela a la imagen de un buscador de perlas para explicar el método de la ciencia sin nombre que hace hablar a los fantasmas. En un primer momento, el investigador se sumerge en las aguas en busca de los objetos que darán significado a su tarea, encuentra lo que busca -una perla- y lleva su tesoro a la superficie. Está exultante: "Il rentre chez lui, met la perle dans une vitrine, après avoir pris soin de faire une fiche de catalogue, qu'il pense définitive" (508). Entusiasmado, el investigador recoge más y más perlas para la conformación de su catálogo. Pero Warburg, dice Didi Huberman, era un buscador de otro orden. Por más que observe esas perlas que ha traído del fondo de las aguas, repara en que no está allí el significado de lo que buscaba. Vuelve a sumergirse y descubre entonces que "là où il plonge n'est pas le sens mais le temps" (508). Es el segundo momento de su tarea: los objetos están mudos de un sentido externo

a ellos mismos. Cada vez que se sumerge, es el tiempo lo que atraviesa. “Tous les êtres des temps passés ont fait naufrage. Tout s’est corrompu, certes, mais tout est encore là, transformé en mémoire, c’est à dire en quelque chose qui n’a plus la même matière ni la même signification: nouveau trésor à chaque fois, nouveau trésor à chaque Autrefois métamorphosé” (*ibid*).

Finalmente, el héroe de Didi Huberman comprende lo más importante y difícil de asimilar; esto es, que es el medio donde sobreviven los huesos y ojos de su padre lo que ha hecho de ellos un objeto precioso, una perla en el fondo del mar. Es decir, “c’est le milieu même où il nage, c’est la mer ... tout ce qui n’est pas ‘trésor’ durci, c’est l’entre-deux des choses, l’invisible flux qui passe entre perles et coraux, c’est cela même qui, avec le temps, a transformé les yeux de son père en perles et ses os en coraux” (509).

Es el entorno, el medio en que los objetos fueron creados, donde esos mismos objetos encuentran su justificación y juicio de valor. Es en los intervalos del *iustitium* y de la ~~ley barrada~~ que los ojos de esos objetos brillan a través de la imagen anamórfica y levantan la mirada convertida en un tesoro de sobrevivencia. A partir de Lihn, con Lihn, sostenidos sólo por medio del significante, una vez que “todas las ilusiones de presencia han caído” (Valenzuela 12), esos objetos hablan por la mordaza y cruzan el tiempo que los desbarató. Entonces es cuando la figura del padre surge del catálogo, ya que, como dice Barthes, “seul le fils a des fantasmés, seul le fils est vivant” (44), y es su trabajo disponer la casa que falta para el diálogo que ha de seguir.

Procurar la identificación y el despliegue de sus discursos es lo que he intentado aquí. Dicho esto, el catálogo en su forma material y tangible queda por habitar. No es la tarea que se propuso esta investigación pero, de acometerse, el trabajo debiera remedar al

del buceador de Didi Huberman que busca perlas al fondo del mar y encuentra la luz en los intermedios espectrales de su morada. Dibujos, grabaciones de video, clases de inglés en formato de cinta magnetofónica, carteles de anuncio, poemas sueltos, fragmentos en prosa y diálogos dramáticos, apuntes, fichas sobre Pompier, cartas de amor, de rabia, de pesar, peticiones de trabajo, de apoyo, de escucha, son, entre otras muchas piezas oscuras, los espacios de habitación del fantasma. Escoger y privilegiar cada objeto en una disposición de bordes y deseos tendidos hacia ese ‘otro del otro’ que es el código de ingreso a la intermedialidad, es desplegar ya no sólo el catálogo discursivo de la casa que falta sino, mejor aún, habilitar su materia sensible.

Y aquí la conclusión final de este trabajo: esa casa existe, no es un invento de la intermedialidad refleja ni el producto voluntarioso de una intertextualidad póstuma. La casa que falta es la intuición de una utopía negativa que acompañó a Lihn en todo lo que intentó y dejó sin concluir durante los años 80. Ella impulsó esta investigación, y en su trayecto se convirtió en ficción, como lo pensó Barthes al referir la semiotropía como un método de los signos, “*via di porre* plutôt que *via di levare*”, es decir capaz de operar más por adición que por sustracción, y donde sus objetos predilectos son “les textes de l’Imaginaire: les récits, les images, les portraits, les expressions, les idiolectes, les passions, les structures qui jouent à la fois d’une apparence de vraisemblable et d’une incertitude de vérité” (40).

Quizá no haya mejor definición para una fenomenología de la ficción: estructuras que aparentan verosimilitud y al mismo tiempo transparentan verdades inciertas. La casa de Lihn, su antiutopía sin género estable ni residencia conocida, es un intervalo y una huella dejada sin demasiada intención entre un objeto y otro. En este caso, una serie de

fotografías en blanco y negro que representan fachadas santiaguinas, patios y casas residenciales y, en su mayor parte, tradicionales. El descubrimiento de una segunda carpeta, menos abultada y formando parte del mismo archivo Lihn del Centro Getty, es prueba conclusiva de una intuición de origen que se premia con el hallazgo de dos fotografías adicionales de mediano formato, intervenidas a lápiz al modo de collages, y sobre las cuales Lihn inscribe a mano alzada una resignificación de lo que allí se representa.

En la primera de ellas (foto 1), se denuncia, en letras capitulares, “LA ARQUITECTURA REDUCIDA A LA PINTURA PARCIAL DE LAS FACHADAS”, y en letras bajas sigue el comentario “el color como cadaverina (una droga que reanima a los cadáveres)” (Archivo, *Papers* 57).

Antecedida por una crítica de los modelos arquitectónicos señoriales arruinados por el paso del tiempo, la intervención propone una sobrevivencia de la casa habitación a base de maquillajes que hacen su dominio sobre el territorio urbano. El encuadre a lápiz sobre el piso inferior del frontis del edificio, parece marcar por otra parte la prevalencia de una ruina restituida como morada de fantasmas en pleno centro de Santiago.



Foto 1

La segunda fotografía es más explícita en su comentario crítico e inscribe los imaginarios de la casa en un discurso de la falta, ahora histórica. En ella se lee, en letras capitulares: “LA MANSIÓN ECLÉCTICA DEL SIGLO XIX, CASA DEL FUNDO DE UN PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA: COMBINA VARIOS ESTILOS HISTORICISTAS EN SU MONUMENTALIDAD DOMÉSTICA: EL NEOCLÁSICO, EL POST-BARROCO. SE LEVANTA EN UNA COLINA; ASCIENDE POR EL DESAYUNO (sic) FRÍO, TERRAZAS Y ESCALINATAS”.

La intervención a lápiz se interrumpe para dejar ver la casa señorial extendida del campo a la ciudad, destacando el rasgo periférico de su modernidad. La leyenda sigue en letras bajas, con tachaduras y correcciones: “la historia frustró el proyecto. En el cruce del pretérito y del presente la casa es ahora utópica. ALGO QUE HAY EN EL LUGAR QUE NO HAY en lugar de las casas del inquilinato una población callampa se extiende a los pies de la casa FUERA DE UTOPIA” (*ibid*).

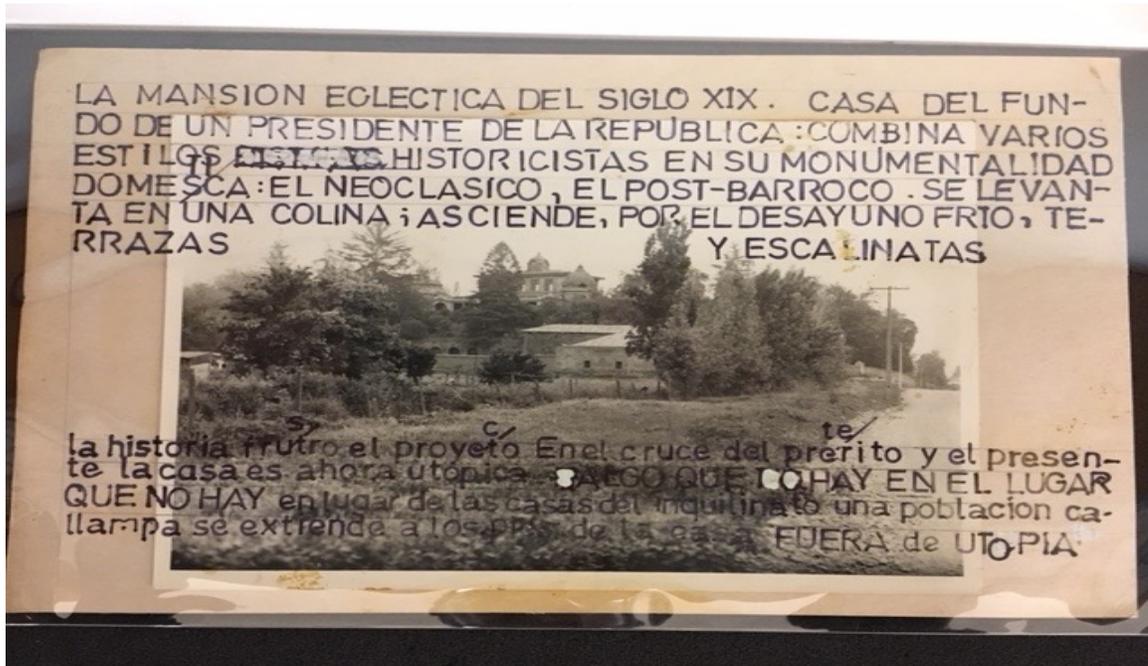


Foto 2

La utopía de “algo que hay en el lugar que no hay” se desgrana en esta secuencia que descarta de plano cualquier habitabilidad posible. La inscripción resignifica la casa y la falta en un discurso que se hace eco de las condiciones históricamente dadas de una sociedad jerárquica que se sueña a sí misma en un lugar protegido, diferenciado de su entorno. El subtexto de Lihn es claro al respecto: no se trata de escapar de esta ilusión modernista de la provincia, sino de crear una alteridad que exponga esas intenciones y las haga estallar en el discurso, ya que, como indica Travis, “(T)he paradox of postmodern art is that it must imagine those places in order to prove that they do not exist” (166).

La posibilidad de habitar una tierra sin suelo, un *no-man's land* como la obra dramática que alguna vez planeó, y cuyo tema sería “la creación de una tierra de nadie en el aeropuerto de Miranda para los que no pueden entrar ni salir del país”, con su “antología de precariedades” (Archivo, *Papers* 3), constituyó para Lihn el espacio real de

su antiutopía. Pero ese margen territorial de nada es también el destino de la parodia; el único destino, en realidad, que posee, según observa Agamben en una nota final dedicada al género, cuando comenta en su libro *Profanaciones* la figura de la *parábasis*, momento único de la comedia griega en que los actores abandonan la escena y el coro se dirige directamente al público. Para hacer tal cosa, dice Agamben, para dirigirse a los espectadores, el coro se desplaza “hacia la parte del escenario llamada *logeion*, lugar del discurso” (65).

Es el momento en que la representación se rompe, la tensión entre escena y realidad afloja, “y la parodia conoce el que es acaso su único desenlace”, ya que la *parábasis* intercede como “el punto en el que la comedia va más allá de sí misma”, abriendo desde el lugar del discurso, desde el *logeion*, un espacio de diálogo entre dos dimensiones de lo real. “Convocado y deportado fuera de su lugar y de su rango, el lector accede no al lugar del autor, sino a una suerte de intermundo. Si la parodia ... conmemora en realidad la ausencia de lugar de la palabra humana, aquí, en la *parábasis*, esa disolvente atopía por un momento se sosiega, se anula en su patria” (66).

Imaginar el lugar de la negación de lugar, escribir un no-libro con la lengua de una mordaza parlante, habitar el texto inhabitable de las enfermedades de la palabra, fue la negra atopía que Lihn desplegó durante su última década de vida. El catálogo recoge los frutos de esa demolición y los lleva a un lado, hacia el *logeion* desde donde es posible dirigir el discurso y levantar la casa que falta en el desenlace de la parodia, en el límite de su falta de lugar. De este modo aquella se hará reconocible y habitable por los demás, ya que no lo pudo ser en vida para su incansable deconstructor.

**BIBLIOGRAFIA ESENCIAL - OBRAS CITADAS****1. Obra consultada de Enrique Lihn****(orden ascendente, por año)**

Archivo Enrique Lihn. *Enrique Lihn papers, 1941-1988*. Correspondencia. Artículos, recortes, collages y trabajos de arte. Getty Research Institute. Los Angeles

(990050), California. Mecanografiados y Afiches.

Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Universitaria. 1963. Santiago: Udp, 2005. Impreso.

---. *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Universitaria, 1969. Impreso.

---. *Batman en Chile*. Ediciones de la Flor. 1973. Santiago: Bordura, 2008. Impreso.

---. *Por fuerza mayor*. Barcelona: Ocnos, 1974. Impreso.

---. *La orquesta de cristal*. Sudamericana. 1976. Santiago: Hueders, 2013. Impreso.

*LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el*. Enrique Lihn. Enrique Lihn, Jorge

Ramírez, Alfonso Vásquez. Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. 28 Dic.

1977. Video Performance.

Lihn, Enrique. *A partir de Manhattan*. Santiago: Ganymedes, 1979. Impreso.

---. *El arte de la palabra*. Barcelona: Pomaire, 1980. Impreso.

---. *Derechos de autor*. Santiago: Yo Editores, 1981. Impreso off-set.

---. *Al bello aparecer de este lucero*. Ediciones del Norte. 1983. Santiago: Lom, 1997.

Impreso.

---. *El Paseo Ahumada*. Minga. 1983. Santiago: Udp, 2003. Impreso.

---. *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. Santiago: Ediciones del Camaleón, 1983. Impreso.

*Adiós a Tarzán*. Dir. Enrique Lihn y Pedro Pablo Celedón. 1984. Youtube. 7 Jul.

2008. Web. 26 Ene. 2015. < <https://www.youtube.com/watch?v=TsPg1Cc2r08> >

Video.

Lihn, Enrique. *La Meka*. Teatro. Santiago, 1984. Mecanografiado.

---. *Niú York, cartas marcadas*. Teatro. Santiago, 1985. Mecanografiado.

*La (ex)cena última*. Dir. Enrique Lihn y Carlos Flores Delpino. Chile, 1985. Video DVD.

*Basuras*. Pedro Pablo Celedón y Enrique Lihn. 1985. Youtube. 5 Jun. 2014. Web. 30

Ene. 2015. < <http://goo.gl/SWLy2> > Video.

Lihn, Enrique. *La radio*. Teatro. Santiago, 1986. Mecanografiado.

Lihn, Enrique. *Pena de extrañamiento*. Sinfronteras. 1986. Santiago: Udp, 2017. Impreso.

---. *Café Concert*. Teatro. Santiago s/f (aprox. 1986). Mecanografiado.

---. *Copelius y Copelia*. Teatro. Santiago, s/f (aprox.1986). Mecanografiado.

---. *La comedia de los bandidos*. Santiago, s/f (aprox. 1986). Mecanografiado.

---. *La aparición de la Virgen*. Santiago: Cuadernos de Libre (E)Lección, 1987. Impreso.

---. *Diario de Muerte*. Santiago: Universitaria, 1989. Impreso.

---. *La República Independiente de Miranda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.

Impreso.

---. *Roma, la Loba*. Ed. Pablo Brodsky.1992. Santiago: Ocho Libros, 2011. Impreso.

---. *Porque escribí*. Santiago: FCE, 1995. Impreso.

---. *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: Lom, 1997. Impreso.

---. *Entrevistas*. Comp. Daniel Fuenzalida. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2005. Impreso.

---. *Una nota estridente*. Santiago: Udp, 2006. Impreso.

---. *Textos sobre arte*. Santiago: Udp, 2008. Impreso.

---. *Querido Pedro. Cartas de Enrique Lihn a Pedro Lastra (1967-1988)*.

Santiago: Das Kapital, 2013. Impreso.

---. *Las cartas de Eros*. Santiago: Overol, 2016. Impreso.

---. *Poetas, voladores de luces*. Santiago: Overol, 2017. Impreso.

Lihn, Enrique, Mónica Lihn y Oscar Gacitúa. *Breviario de la República Independiente de Miranda. Historia de la literatura*. s/f. Collages y dibujos a tinta. Colección privada de Pedro Montes. Galería D21. Santiago de Chile.

## **2. Obras consultadas sobre Enrique Lihn**

**(orden ascendente, por año)**

Dittborn, Eugenio. *LIHN Y POMPIER. Una visualización*. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, 1978. Impreso.

Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Universidad Veracruzana. 1980.  
Santiago: Atelier, 1990. Impreso.

Cánovas, Rodrigo. *Texto y Censura: las novelas de Enrique Lihn*. Santiago: Ceneqa, 1986. Impreso.

Foxley, Carmen. *Enrique Lihn. Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Universitaria, 1995. Impreso.

Sarmiento, Oscar. *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*. Lanham: University Press, 2001. Impreso.

Noguerol, Francisca (Ed.). *Contra el canto de la goma de borrar. Asedios a Enrique Lihn*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005. Impreso.

- Travis, Christopher. *Resisting Alienation. The literary works of Enrique Lihn*. Bucknell: University Press, 2007. Impreso.
- Valdés, Adriana. *Enrique Lihn: vistas parciales*. Santiago: Palinodia, 2008. Impreso.
- Risco, Ana María. “Imagen fantasma. Visualidad e historia en las obras de Enrique Lihn y Eugenio Dittborn”. Tesis Universidad de Chile, 2010. Impreso.
- Ayala, Matías. *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2011. Impreso.
- Poirot, Luis y Enrique Lihn. *La efímera vulgata*. Santiago: Udp, 2012. Impreso.
- Arroyo, Guido y David Bustos (Comps.). *Horroroso Chile. Ensayos sobre las tensiones políticas de Enrique Lihn*. Santiago: Alquimia, 2013. Impreso.
- Morales Boscio, Cynthia. *La sombra de una sombra. Lo grotesco en los relatos de Enrique Lihn*. Santiago: Cuarto Propio, 2014. Impreso.
- De Los Ríos, Valeria. *Fantasmata artificiales. Cine y fotografía en la obra de Enrique Lihn*. Santiago: Hueders, 2015. Impreso.

## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL - SECCIONES**

### **Introducción: irse de tesis**

Agamben, Giorgio. *Estado de Excepción, Homo Sacer II. I*. Trad. Antonio Gimeno

Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. Impreso.

Bongers, Wolfgang. “Arqueología de una escritura pre/post/anti-dictatorial y estrategias intermedias de (anti)memoria en libros de Enrique Lihn”. *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Janett Reinstädler (ed.). Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2011: 249-271. Impreso.

Echevarría, Ignacio. “Una esfera de mierda”. Ensayo. *El fiord*. Osvaldo Lamborghini.

Barcelona: Ediciones Sin Fin, 2014: 39-70. Impreso.

González-Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa*

*latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México DF: FCE, 2011. Impreso.

Kristeva, Julia. “Pratique signifiante et mode de production”. *La traversée des signes*.

Comp. Julia Kristeva. Paris: Seuil, 1975: 11-30. Impreso.

Lacan, Jacques. “Las tres formas de la falta de objeto”. *Seminario Libro 4. La relación de*

*objeto*. Trad. Enric Berenguer. Texto establecido por Jacques-Alain Miller.

Buenos Aires: Paidós, 2013. Impreso.

---. “Lituratierra”. *Otros escritos*. Trad. Graciela Esperanza y Guy Trobas. Buenos Aires:

Paidós, 2012: 18-29. Impreso.

Lastra, Pedro y Enrique Lihn. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Universidad

Veracruzana. 1980. Santiago: Atelier, 1990. Impreso.

- Lévi-Strauss, Claude. "Introducción a la obra de Marcel Mauss". *Sociología y Antropología*. Marcel Mauss. Trad. Teresa Rubio de Martín-Retortillo. Madrid: Tecnos, 1971: 13-42. Impreso.
- Lihn, Enrique. *Las cartas de Eros*. Santiago: Overol, 2016. Impreso.
- . "A la verdad por lo imaginario". Marcelo Coddou. *Enrique Lihn. Entrevistas*. Comp. Daniel Fuenzalida. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2005: 54-81. Impreso
- . *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: Lom, 1997. Impreso.
- . *Derechos de Autor*. Santiago: Yo Editores, 1981. Impreso off-set.
- . "Entretelones técnicos de mis novelas". *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: Lom, 1997: 569-84. Impreso.
- . "Suplemento del colofón". *El arte de la palabra*. Barcelona: Pomaire, 1980: 337-55. Impreso.
- Miller, Jacques-Allain. "Psychologies: La psychanalyse enseigne-t-elle quelque chose sur l'amour?". Interview de Jacques-Alain Miller. *Psychologies Magazine* # 278. 7 Oct. 2008. Blog de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Web. 15 Oct. 2018. < <http://ampblog2006.blogspot.com> >
- Quintana Porras, Laura. "De la Nuda Vida a la 'Forma-de-vida': Pensar la política con Agamben desde y más allá del paradigma del biopoder". *Argumentos*. Vol.19, N°52: 43-60. Web. 26 Jun. 2017. < [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S018757952006003000003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018757952006003000003&lng=es&nrm=iso) >
- Sánchez, Blanca. "La práctica de la letra versus el psicoanálisis aplicado". *Virtualia* #34. Revista de la Escuela de Orientación Lacaniana, EOL. Marzo 2018. Web. 4 Oct.

2018. < [www.revistavirtualia.com](http://www.revistavirtualia.com) >

Todorov, Tzvetan. "La notion de littérature". *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*. Paris: Seuil, 1975: 352-64. Impreso.

Travis, Christopher. *Resisting Alienation. The literary works of Enrique Lihn*. Bucknell: University Press, 2007. Impreso.

### **Cap. 1. Catálogo, la casa**

Agamben, Giorgio. *Nymphs*. Trad. Alberto Toscano. London: Seagull Books, 2013. Impreso.

Ayala, Matias. "Mirada, viaje y memoria en Enrique Lihn". *Taller de Letras 42* (2008): 9-21. Impreso.

Barthes, Roland. *Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie Littéraire du Collège de France*. Paris: Seuil, 1978. Impreso.

---. "Avant propos 1971". *Essais critiques*. Paris: Seuil, 2015: 9-10. Impreso.

---. "De la obra al texto". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Moreno. Barcelona: Paidós Comunicación, 1994: 73-82. Impreso.

Beckman, Karen. *Crash. Cinema and the Politics of Speed and Stasis*. Durham: Duke University Press, 2010. Impreso.

Benjamin, Walter. *Obra de los pasajes. Vol. I*. Trad. Juan Barja. Ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Abada Editores, 2013. Impreso.

Bongers, Wolfgang. "Arqueología de una escritura pre/post/anti-dictatorial y estrategias intermedias de (anti)memoria en libros de Enrique Lihn". *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e*

*Hispanoamérica*. Janett Reinstädler (ed.). Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2011: 249-271. Impreso.

Camnitzer, Luis. *Arte y deshonra*. Colección Signos de la Memoria. Santiago: Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, 2013. Impreso.

Cánovas, Rodrigo. *Texto y Censura: las novelas de Enrique Lihn*. Santiago: Ceneqa, 1986. Impreso.

“Discurso”. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (Coord.) México DF: Siglo XXI – Instituto Mora, 2009: 89-92. Impreso.

Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. Paris: Les Editions de Minuit, 2002. Impreso.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México DF: Siglo Veintiuno, 2006. Impreso.

Foxley, Carmen. *Enrique Lihn. Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Universitaria, 1995. Impreso.

González-Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México DF: FCE, 2011. Impreso.

Gumucio, Rafael. *La situación*. Santiago: Udp, 2010. Impreso.

Higgins, Dick. “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”. *Something Else Newsletter* 1, N°1 (1966): 1-6. Web. 31 Mar. 2015.

Hozven, Roberto. “Imbunche y majamama, dos archivos culturales chilenos”. *Atenea* N° 506 (II Sem. 2012): 153-169. Impreso.

- Huysen, Andreas. *Present Past. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*.  
California: Stanford University Press, 2003. Impreso.
- Lihn, Enrique. "El arte de la palabra". *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago:  
Lom, 1997: 589-597. Impreso.
- . "Encuentro de poesía chilena en Rotterdam". *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín.  
Santiago: Lom, 1997: 160-165. Impreso.
- . *El arte de la palabra*. Barcelona: Pomaire, 1980. Impreso.
- . *Porque escribí*. Santiago: FCE, 1995. Impreso.
- . *La pieza oscura*. 1963. Santiago: Udp, 2005. Impreso.
- . *Una nota estridente*. Santiago: Udp, 2006. Impreso.
- . *Enrique Lihn. Entrevistas*. Comp. Daniel Fuenzalida. Santiago: J.C. Sáez Editor,  
2005. Impreso.
- . *Querido Pedro. Cartas de Enrique Lihn a Pedro Lastra (1967-1988)*. Santiago: Das  
Kapital, 2013. Impreso.
- Lira, Rodrigo. "Poema -u Oratorio- Fluvial y Reaccionario". Oscar Gacitúa. Dic. 1980.  
Web. 25 Ago. 2016. <[https://www.youtube.com/watch?v=jtGnImv\\_Zls](https://www.youtube.com/watch?v=jtGnImv_Zls)> Video.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*.  
Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- Travis, Christopher. *Resisting Alienation. The literary works of Enrique Lihn*. Bucknell:  
University Press, 2007. Impreso.
- Valdés, Adriana. *Enrique Lihn: vistas parciales*. Santiago: Palinodia, 2008. Impreso.
- Cap. 2. Autocatálogo, la falta**
- Archivo Enrique Lihn. *Enrique Lihn papers, 1941-1988*. Box 4 y 61. Getty Research

Institute. Los Angeles (990050), California. Mecanografiado.

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer II 1*. Trad. Antonio Gimeno

Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. Impreso.

Ayala, Matías. *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago:

Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011. Impreso.

Barthes, Roland. “De la obra al texto”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y*

*de la escritura*. Trad. C. Fernández Moreno. Barcelona: Paidós Comunicación,

1994: 73-82. Impreso.

Bourdier, Pierre. *Las reglas del arte*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2011.

Impreso.

---. “Le champ littéraire”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Vol. 89. Sept.

1991: 3-46. Impreso.

Brunner, José Joaquín. “Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile”.

*Arte en Chile desde 1973*. Comp. Nelly Richard. Serie Documentos #46.

Santiago: Flacso, 1987: 57-68. Impreso.

Cánovas, Rodrigo. *Texto y Censura: las novelas de Enrique Lihn*. Santiago: Ceneqa,

1986. Impreso.

---. “Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente”. *Arte en Chile*

*desde 1973*. Comp. Nelly Richard. Serie Documentos #46. Santiago: Flacso,

1987: 17-23. Impreso.

Careaga, Roberto. *La poesía terminó conmigo. Vida de Rodrigo Lira*. Santiago: Udp,

2017. Impreso.

Castro, Marcela. “Los libros de arena”. *Universitas Humanística* # 52 (2001). Web. 22

Oct. 2018.

⟨ <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9787> ⟩

Correa Díaz, Luis. *Lengua Muerta. Poesía, Post-literatura y Erotismo*. Providence:

INTI, 1996. Impreso.

Debord, Guy. *Rapport sur la construction des situations*. París: Mille-et-une-Nuits,

2011. Impreso.

Edwards, Jorge. “La respuesta de Enrique Lihn”. *Mensaje # 306* (Santiago, Chile).

Ene./Feb. 1982. Impreso.

Hozven, Roberto. Hozven, Roberto. “Imbunche y majamama, dos archivos culturales

chilenos”. *Atenea* N° 506 (II Sem. 2012): 153-169. Impreso.

Ibáñez-Langlois, J. Miguel. *Futurologías*. Santiago: Universitaria, 1980. Impreso.

---. (Ignacio Valente). “El poeta Zurita”. *El Mercurio*. Suplemento “Artes y Letras”.

(Santiago, Chile). 7 Sept. 1975. Impreso.

Lacan, Jacques. *El Seminario. Libro 4. La relación de objeto*. Trad. Trad. Enric

Berenguer. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós,

2013. Impreso.

Lastra, Pedro y Enrique Lihn. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Universidad

Veracruzana. 1980. Santiago: Atelier, 1990. Impreso.

Lihn, Enrique. *Derechos de autor*. Santiago: Yo Editores, 1981. Impreso off-set.

---. *Enrique Lihn. Entrevistas*. Comp. Daniel Fuenzalida. Santiago: J.C. Sáez Editor,

2005. Impreso.

---. *La orquesta de cristal*. Sudamericana. 1976. Santiago: Hueders, 2013. Impreso.

---. *A partir de Manhattan*. Santiago: Ganymedes, 1979. Impreso.

- . *Porque escribí*. Santiago: FCE, 1995. Impreso.
- . *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: Lom, 1997. Impreso.
- . *Textos sobre arte*. Santiago: Udp, 2008. Impreso.
- . *Querido Pedro. Cartas de Enrique Lihn a Pedro Lastra (1967-1988)*. Santiago: Das Kapital, 2013. Impreso.
- Lira, Rodrigo. "Análisis del autor". *¿Cuánto vale el show?* 1º de dic. 1981. Web.  
3 May. 2016. < <https://www.youtube.com/watch?v=SuawwLlyZ4> > Video.
- Morales Boscio, Cynthia. *La sombra de una sombra. Lo grotesco en los relatos de Enrique Lihn*. Santiago: Cuarto Propio, 2014. Impreso.
- Oyarzún, Pablo. "Crítica; Historia. Sobre el libro *Márgenes e Instituciones*, de Nelly Richard". *Arte en Chile desde 1973*. Comp. Nelly Richard. Serie Documentos #46. Santiago: Flacso, 1987: 43-52. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México D.F.: FCE, 1986. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "Teoría del complot". *Revista Extremoccidente* # 2 (2003): 16-21.  
Impreso.
- Richard, Nelly. "Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973". *Arte en Chile desde 1973*. Comp. Nelly Richard. Serie Documentos #46. Santiago: Flacso, 1987: 1-13.  
Impreso.
- Rioseco, Marcelo. *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago: Cuarto Propio, 2013. Impreso.
- Sánchez-Latorre, Luis (Pepys). "Enrique Lihn y sus *Derechos de Autor*". *El Mercurio*.  
Suplemento "Artes y Letras" (Santiago, Chile). 17 May. 1982. Impreso.
- Stewart, Susan. *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Flokllore and Literature*.

Baltimore: John Hopkins University Press, 1989. Impreso.

### **Cap. 3. Discurso Pompier, el fantasma**

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer II 1*. Trad. Antonio Gimeno

Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. Impreso.

Alberdi, Begoña. “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis”. *Literatura y Lingüística* N°53: 17-38. Web. 26 Sept. 2016.

Arqueros, Gonzalo. “Prólogo”. *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*.

Paula Honorato, Francisca Lange y Ana María Risco (Eds.). Santiago: Metales Pesados - PUC Facultad de Filosofía Instituto de Estética, 2010: 5-10. Impreso.

Ayala, Matías. “Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn”. *Alpha* N°38 (Julio 2014).

Web. 24 Nov. 2016. < <http://dx.doi.org/10.4067/S071822012014000100017> >

---. *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Ediciones U. Alberto Hurtado, 2011. Impreso.

Barthes, Roland. *Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie Littéraire du Collège de France*. Paris: Seuil, 1978. Impreso.

---. “La muerte del autor”. Trad. C. Fernández Medrano. *La letra del escriba*. Web. 9

Ene. 2017. < <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html> >

Bartra, Roger. *Territorios del terror y la otredad*. Valencia: Pre-Textos, 2007. Impreso.

Beckman, Karen. *Crash. Cinema and the Politics of Speed and Stasis*. Durham: Duke University Press, 2010. Impreso.

Cánovas, Rodrigo. *Texto y Censura: las novelas de Enrique Lihn*. Santiago: Ceneqa, 1986. Impreso.

“Discurso”. *Diccionario del psicoanálisis*. Roland Chemama y Bernard Vandermerch

(eds). Trad. y notas: Teodoro Pablo Lecman e Irene Agoff. Buenos Aires:

Amorrortu, 2004: 168-72. Impreso.

De Los Ríos, Valeria. *Fantasma artificiales. Cine y fotografía en la obra de Enrique*

*Lihn*. Santiago: Hueders, 2015. Impreso.

Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantomes*

*selon Aby Warburg*. Paris: Les Editions de Minuit, 2002. Impreso.

Dittborn, Eugenio y Enrique Lihn. *LIHN Y POMPIER*. Santiago: Departamento de

Estudios Humanísticos, 1978. Impreso.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México

D.F.: Siglo Veintiuno, 2006. Impreso.

Higgins, Dick. “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”. *Something Else Newsletter* 1,

Nº1 (1966): 1-6. Web. 31 Mar. 2015.

Hozven, Roberto. “Presentación de los cuadrípodos tetaedros lacanianos. Los llamados 4

discursos lacanianos”. *Seminario de Teorías Culturales*. PUC, Departamento de

Literatura. 4 de Octubre de 2013. Mimeo.

Huyssen, Andreas. *Present Past. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*.

California: Stanford University Press, 2003. Impreso.

Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Trans. and Introd. Geoffrey

Winthrop-Young and Michael Wutz. California: Stanford University Press, 1999.

Impreso.

Lacan, Jacques. “La esencia de la tragedia”. *El Seminario Libro 7. La ética del*

*psicoanálisis. 1959-1960*. Trad. Diana Rabinovich. Texto establecido por

- Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 1992: 293-345. Impreso.
- Lange, Francisca. "Nadie habla, nadie escribe. Apunte final sobre Lihn y Pompier".  
*Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Paula Honorato, Francisca Lange y Ana María Risco (Eds.). Santiago: Metales Pesados - Facultad de Filosofía Instituto de Estética PUC, 2010: 81-103. Impreso.
- Lastra, Pedro. "Pena de extrañamiento". *Memoria Chilena*. Biblioteca Nacional de Chile. Web. 14 Nov. 2016.  
< <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0009658.PDF> >
- Lastra, Pedro y Enrique Lihn. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Universidad Veracruzana. 1980. Santiago: Atelier, 1990. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. "Introducción a la obra de Marcel Mauss". Trad. Teresa Rubio de Martín-Retortillo. *Sociología y Antropología*. Marcel Mauss. Madrid: Tecnos, 1971: 13-42. Impreso.
- LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el*. Enrique Lihn. Enrique Lihn, Jorge Ramírez, Alfonso Vásquez. Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. 28 de dic. 1977. Video Performance.
- Lihn, Enrique. *El arte de la palabra*. Barcelona: Pomaire, 1980. Impreso.
- . *Porque escribí*. Santiago: FCE, 1995. Impreso.
- . *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: Lom, 1997. Impreso.
- . *La pieza oscura*. Universitaria. 1963. Santiago: Udp, 2005. Impreso.
- . *Una nota estridente*. Santiago: Udp, 2006. Impreso.
- . *Derechos de autor*. Santiago: Yo Editores, 1981. Impreso off-set.
- . *Textos sobre arte*. Santiago: Udp, 2008. Impreso.

- . *Batman en Chile*. Ediciones de la Flor. 1973. Santiago: Bordura, 2008. Impreso.
- Medrano-Pizarro, Juan. "El resplandor del polo de Manhattan: Fantasma y ciudad en *Pena de extrañamiento*, de Enrique Lihn". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 27, N° 53 (2001): 129-141. Web. 17 Ene. 2017.  
 < <http://jstor.org/stable/4531153> >
- Morales Boscio, Cynthia. *La sombra de una sombra. Lo grotesco en los relatos de Enrique Lihn*. Santiago: Cuarto Propio, 2014. Impreso.
- Neruda*. Dir. Pablo Larraín. The Orchard, 2016. Fílmico.
- Quiroga, Riva. "Lihn (y) Pompier. Performatividad de una escritura abismada". *Revista de Teoría del Arte*. N° 13 (2016): 115-52. Web. 21 Nov. 2016.  
 <<http://www.revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/viewArticle/3984>>
- Risco, Ana María. "Imagen fantasma. Visualidad e historia en las obras de Enrique Lihn y Eugenio Dittborn". Tesis Universidad de Chile, 2010. Impreso.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Trad. Javier González-Pueyo. Barcelona: Seix Barral, 1967. Impreso.
- Travis, Christopher. *Resisting Alienation. The literary works of Enrique Lihn*. Bucknell: University Press, 2007. Impreso.
- Valenzuela, Alejandro. "Lacan". *Seminario de Teorías Culturales*. Apuntes. Departamento de Literatura, PUC. Santiago, Oct. 2013. Mimeo.
- Zizek, Slavoj. "Los cuatro discursos". *Irak, la tetera prestada*. Trad. Luis Alvarez Mayo. Buenos Aires: Losada, 2006: 178-210. Impreso.

---. *El frágil absoluto o ¿Por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* Trad.

Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2002. Impreso.

#### **Cap. 4. Discurso sobreviviente, paréntesis**

*Adiós a Tarzán*. Dir. Enrique Lihn y Pedro Pablo Celedón. 1984. Youtube. 7 Jul.

2008. Web. 26 Ene. 2015. < <https://www.youtube.com/watch?v=TsPg1Cc2r08> >

Video.

Agamben, Giorgio. *Nymphs*. Trad. Alberto Toscano. London: Seagull Books, 2013.

Impreso.

---. *Estado de excepción. Homo sacer II I*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia:

Pre-Textos, 2010. Impreso.

Ayala, Matías. “Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn”. *Alpha* N°38 (Julio 2014).

Web. 24 Nov. 2016. < <http://dx.doi.org/10.4067/S071822012014000100017> >

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat

y César Conroy. Barcelona: Barral Editores, 1971. Impreso.

Barthes, Roland. *Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie Littéraire du Collège de*

*France*. Paris: Seuil, 1978. Impreso.

De Los Ríos, Valeria. *Fantasmata artificiales. Cine y fotografía en la obra de Enrique*

*Lihn*. Santiago: Hueders, 2015. Impreso.

Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantomes*

*selon Aby Warburg*. Paris: Les Editions de Minuit, 2002. Impreso.

Lacan, Jacques. “La esencia de la tragedia”. *El Seminario Libro 7. La ética del*

*psicoanálisis. 1959-1960*. Trad. Diana Rabinovich. Texto establecido por

Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 1992: 293-345. Impreso.

*La (ex)cena última*. Dir. Enrique Lihn y Carlos Flores Delpino. Chile, 1985. Video DVD.

*LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el*. Enrique Lihn. Enrique Lihn, Jorge

Ramírez, Alfonso Vásquez. Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. 28 de dic. 1977. Video Performance.

Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: Lom, 1997. Impreso.

---. *Enrique Lihn. Entrevistas*. Comp. Daniel Fuenzalida. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2005. Impreso.

Morales Boscio, Cynthia. *La sombra de una sombra. Lo grotesco en los relatos de Enrique Lihn*. Santiago: Cuarto Propio, 2014. Impreso.

Ricoeur, Paul. "Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado". Trad. Anne Pérotin-Dumon. *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Web. 4 Ago. 2015.

< [http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es\\_contenido.php](http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php) >

Risco, Ana María. "Imagen fantasma. Visualidad e historia en las obras de Enrique Lihn y Eugenio Dittborn". Tesis Universidad de Chile, 2010. Impreso.

Travis, Christopher. *Resisting Alienation. The literary works of Enrique Lihn*. Bucknell: University Press, 2007. Impreso.

Valenzuela, Alejandro. "Lacan". *Seminario de Teorías Culturales*. Apuntes. Departamento de Literatura, PUC. Santiago, Octubre 2013. Mimeo.

### **Cap. 5. Discurso primitivo, cine no-cine**

Archivo Enrique Lihn. *Enrique Lihn papers, 1941-1988*. Box 42. Getty Research Institute. Los Angeles (990050), California. Mecnografiado y Afcihes.

*Adiós a Tarzán*. Dir. Enrique Lihn y Pedro Pablo Celedón. 1984. Youtube. 7 Jul.

2008. Web. 26 Ene. 2015. < <https://www.youtube.com/watch?v=TsPg1Cc2r08> >  
Video.

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer II 1*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. Impreso.

---. *Profanaciones*. Trad. Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.

---. *Nymphs*. Translated by Amanda Minervini. London: Seagull, 2013. Impreso.

Ayala, Matías. “Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn”. *Alpha* N°38 (Julio 2014).

Web. 24 Nov. 2016. < <http://dx.doi.org/10.4067/S071822012014000100017> >

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral Editores, 1971. Impreso.

Bartra, Roger. *Territorios del terror y la otredad*. Valencia: Pre-Textos, 2007. Impreso.

Barthes, Roland. *Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie Littéraire du Collège de France*. Paris: Seuil, 1978. Impreso.

*Basuras*. Pedro Pablo Celedón y Enrique Lihn. 1985. Youtube. 5 Jun. 2014. Web. 30 Ene. 2015. < <http://goo.gl/SWLy2> > Video.

Celedón, Pedro Pablo. “Investigación Lihn”. Mensaje al autor. 23 Ene. 2017. Correo electrónico.

De Los Ríos, Valeria. *Fantasmas artificiales. Cine y fotografía en la obra de Enrique Lihn*. Santiago: Hueders, 2015. Impreso.

Déotte, Martine. “Desaparición y ausencia de duelo”. *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Ed. Nelly Richard. Santiago: Cuarto Propio, 2006: 93-97. Impreso.

Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. Paris: Les Editions de Minuit, 2002. Impreso.

*Entr'acte*. Dir. René Clair, en base a una idea original de Francis Picabia. Francia, 1924.

Fílmico.

Gacitúa, Oscar. "Investigación Lihn". Mensaje al autor. 10 Mar. 2017. Correo

electrónico.

Garramuño, Florencia. "Sobrevivencias y fantasmas contemporáneos. Otras formas de la memoria". *Academia.edu*. Web. 1º Feb. 2017.

[https://www.academia.edu/25728515/Sobrevivencias\\_y\\_fantasmas\\_contempor%C3%A1neos.\\_Otras\\_formas\\_de\\_la\\_memoria](https://www.academia.edu/25728515/Sobrevivencias_y_fantasmas_contempor%C3%A1neos._Otras_formas_de_la_memoria) ›

Greenberg, Clement. *Art and Culture. Critical essays*. Boston: Beacon Press, 1965.

Impreso.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. Juan Andrés

García Román. Madrid: Machado Editores, 2010. Impreso.

Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Trans. and Introd. Geoffrey Winthrop-

Young and Michael Wutz. California: Stanford University Press, 1999. Impreso.

Lebel, Jean-Jacques. "Francis 'Funny Guy' . Picabia and *Entr'acte*". *Francis Picabia.*

*Our Heads Are Round So Our Thoughts Can Change Direction. Official Catalog.*

Anne Umland y Catherine Hug. New York: Museum of Modern Art, 2016: 140-

162. Impreso.

*La (ex)cena última*. Enrique Lihn y Carlos Flores Delpino. Chile, 1985. Video DVD.

Lihn, Enrique. *Textos sobre arte*. Santiago: Udp, 2008. Impreso.

---. *El Paseo Ahumada*. Minga, 1983. Santiago: Udp, 2003. Impreso.

---. *La aparición de la Virgen*. Santiago: Cuadernos de Libre (E)Lección, 1987. Impreso.

Picabia, Francis. *Francis Picabia. Our Heads Are Round So Our Thoughts Can Change*

*Direction. Official Catalog.* Anne Umland y Catherine Hug. New York: Museum of Modern Art, 2016. Impreso.

Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: FCE, 2001. Impreso.

---. "Teoría del complot". *Revista Extremoccidente*. Año 1, N° 2 (2003): 16-21. Impreso.

Quiroga, Riva. "Lihn (y) Pompier. Performatividad de una escritura abismada". *Revista de Teoría del Arte*. N° 13 (2016): 115-152. Web. 12 Sept. 2016.

<http://www.revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/viewArticle/3984>

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994. Impreso.

Ruiz, Raúl. Ruiz. *Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Comp., Ed. y Prólogo Bruno Cuneo. Santiago: Ediciones Udp, 2013. Impreso.

Sarmiento, Oscar. *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*. Lanham: University Press, 2001. Impreso.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Trad. Javier González-Pueyo. Barcelona: Seix Barral, 1967. Impreso.

*Tarzan of the Apes*. Dir. Scott Sidney. USA, 1918. Fílmico.

*Tarzan, the Ape Man*. Dir. W.S. Van Dyke. USA, 1932. Fílmico.

Travis, Christopher. *Resisting Alienation. The literary works of Enrique Lihn*. Bucknell: University Press, 2007. Impreso.

## **Cap. 6. Discurso desbaratado, Lihn nomoteta**

Archivo Enrique Lihn. *Enrique Lihn papers, 1941-1988*. Box 1 a 8. Getty Research

Institute. Los Angeles (990050), California. Mecnografiado.

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer II 1*. Trad. Antonio Gimeno

Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. Impreso.

Amigorena, Horacio. *L'amour du fantasme*. Paris: Absteme & Bobance Editeurs, 2009.

Impreso.

Ayala, Matías. "Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn". *Alpha* N°38 (Julio 2014).

Web. 24 Nov. 2016. < <http://dx.doi.org/10.4067/S071822012014000100017> >

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977. Impreso.

---. *Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie Littéraire du Collège de France*. Paris:

Seuil, 1978. Impreso.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Trad. de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Barcelona:

Tusquets, 2002. Impreso.

---. *Madame Edwarda*. Trad. Salvador Elizondo. 1977. México DF: Premia Editora,

1985. Impreso.

Bisama, Alvaro. "Super loop". *Horroroso Chile. Ensayos sobre las tensiones políticas de*

*Enrique Lihn*. Comps. Guido Arroyo y David Bustos. Santiago: Alquimia, 2013:

21-29. Impreso.

Bongers, Wolfgang. "Arqueología de una escritura pre/post/anti-dictatorial y estrategias

intermediales de (anti)memoria en libros de Enrique Lihn". *Escribir después de la*

*dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e*

*Hispanoamérica*. Ed. Janett Reinstädler. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2011:

249-271. Impreso.

Bourdier, Pierre. *Las reglas del arte*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2011.

Impreso.

---. "Le champ littéraire". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Vol. 89. Paris:

Sept., 1991: 3-46. Impreso.

Foxley, Carmen. *Enrique Lihn. Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago:

Universitaria, 1995. Impreso.

Hochberg, Elizabeth. "Reflections on Chilean Literary Criticism. Enrique Lihn and

Roberto Bolaño Challenge José Miguel Ibáñez Langlois". *Dissidences. Hispanic*

*Journal of Theory and Criticism*. Vol. 5, # 10 (Noviembre 2014): Web. 29 May.

2017. <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol5/iss10/8>

Lange, Francisca. "Algunas notas sobre el *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn".

*Proyecto Patrimonio*. Web. 3 Oct. 2016. [www.letras.s5.com/el221006.htm](http://www.letras.s5.com/el221006.htm)

Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Avila, 1977.

Impreso.

Lihn, Enrique. *Querido Pedro. Cartas de Enrique Lihn a Pedro Lastra (1967-1988)*.

Santiago: Das Kapital, 2013. Impreso.

---. *Las cartas de Eros*. Santiago: Overol, 2016. Impreso.

---. *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: Lom, 1997. Impreso.

---. *Al bello aparecer de este lucero*. Ediciones del Norte. 1983. Santiago: Lom, 1997.

Impreso

---. *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. Santiago: Ediciones del

Camaleón, 1983. Impreso.

---. *El Paseo Ahumada*. Minga. 1983. Santiago: Udp, 2003. Impreso.

---. *La aparición de la Virgen. Textos y dibujos de Enrique Lihn*. Santiago: Cuadernos de Libre (E)Lección, 1987. Impreso.

---. *Textos sobre arte*. Santiago: Udp, 2008. Impreso.

“Política y filosofía”. *Diccionario Akal de Filosofía Política*. 2001. Trad. Philippe Raynaud y Stephane Rials (Eds.). Madrid: Akal, 2001: 63-67. Impreso.

Poirot, Luis y Enrique Lihn. *La efímera vulgata*. Santiago: Udp, 2012. Impreso.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994. Impreso.

Risco, Ana María. “Crítica situada. La escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales”.

*Contra el canto de la goma de borrar. Asedios a Enrique Lihn*. Comp. Francisca Noguerol. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005: 263-69. Impreso.

Sarmiento, Oscar. *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*.

Lanham: University Press, 2001. Impreso.

Travis, Christopher. *Resisting Alienation. The literary works of Enrique Lihn*. Bucknell: University Press, 2007. Impreso.

Valdés, Adriana. *Enrique Lihn: vistas parciales*. Santiago: Palinodia, 2008. Impreso.

Zizek, Slavoj. “Los cuatro discursos”. *Irak, la tetera prestada*. Trad. Luis Alvarez Mayo.

Buenos Aires: Losada, 2006: 178-210. Impreso.

### **Cap. 7. Discurso dramático, la pieza que falta**

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer II 1*. Trad. Antonio Gimeno

Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. Impreso.

Alberdi, Begoña. “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis”. *Literatura y Lingüística* N°53: 17-38. Web. 26 Sept. 2016.

- Amigorena, Horacio. *L'amour du fantasme*. Paris: Absteme & Bobance Editeurs, 2009. Impreso.
- Ayala, Matías. "Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn". *Alpha* N°38 (Julio 2014). Web. 24 Nov. 2016. < <http://dx.doi.org/10.4067/S071822012014000100017> >
- . *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Ediciones U. Alberto Hurtado, 2010. Impreso.
- Bahamondes, Pedro. "Las 72 horas de Superman en Chile". *La Tercera*. 2 Dic. 2017. Culto. Web. 8 Dic. 2017. < <http://culto.latercera.com/author/pbahamondes> >
- Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995. Impreso.
- Cerda, Martín. *La palabra quebrada: ensayo sobre el ensayo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1982. Impreso.
- Cornago, Oscar. "De las organizaciones a las multitudes: pensar lo social más allá del Estado". *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Ed. Janett Reinstädler. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2011: 41-59. Impreso.
- Chesney Lawrence, Luis. *El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1994. Impreso.
- De Toro, Alfonso. "¿Cambio de paradigma? El 'nuevo' teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular". *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Madrid: Vervuert - Iberoamericana, 1993: 27-46. Impreso.

- Foxley, Carmen. *Enrique Lihn. Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Universitaria, 1995. Impreso.
- Hozven, Roberto. “La otra casa”. *Congreso Estrella Distante. A diez años de la muerte De Roberto Bolaño*. Santiago: Departamento de Letras PUC, 2013. Mimeo.
- Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius. “Transformaciones del teatro chileno en la década del '70”. *Teatro Chileno de la Crisis Institucional: 1973-1980 (Antología Crítica)*. Eds. María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Minnesota: Latin American Series-Ceneca, 1982: 1-53. Impreso.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. Juan Andrés García Román. Madrid: Machado Editores, 2010. Impreso.
- Lastra, Pedro y Enrique Lihn. “Señales de ruta”. *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: Lom, 1997: 197-201. Impreso.
- Lihn, Enrique. *La Meka*. Teatro. Santiago, 1984. Mecnografiado.
- . *Niú York, cartas marcadas*. Teatro. Santiago, 1985. Mecnografiado.
- . *La radio*. Teatro. Santiago, 1986. Mecnografiado.
- . *Café Concert*. Teatro. Santiago, s/f. (aprox. 1986). Mecnografiado.
- . *Copelius y Copelia*. Teatro. Santiago, s/f (aprox. 1986). Mecnografiado.
- . *La comedia de los bandidos*. Santiago, s/f (aprox. 1986). Mecnografiado.
- . *Diario de Muerte*. Santiago: Universitaria, 1989. Impreso.
- . *Enrique Lihn. Entrevistas*. Comp. Daniel Fuenzalida. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2005. Impreso.
- . *Querido Pedro. Cartas de Enrique Lihn a Pedro Lastra (1967-1988)*. Santiago: Das Kapital, 2013. Impreso.

- . *Batman en Chile*. Ediciones de la Flor. 1973. Santiago: Bordura, 2008. Impreso.
- . *Roma, la Loba*. Ed. Pablo Brodsky. 1992. Santiago: Ocho Libros, 2011. Impreso.
- . “Disfraz versus uniforme”. *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: Lom, 1997: 480-483. Impreso.
- . “El arte de la palabra”. *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: Lom, 1997: 589-600. Impreso.
- . “La casa del Ello”. *A partir de Manhattan*. Santiago: Ganymedes, 1979:15. Impreso.
- . “Entrevista a Enrique Lihn”. Ana María Foxley. *Revista Hoy* N°177. Sem. 10 al 16 Dic. 1980. Impreso.
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. (*Juan Luis Martínez*) (*Juan de Dios Martínez*). Santiago: Archivo, 1985. Impreso.
- Radrigán, Juan. *El loco y la triste*. En *Hechos consumados. Teatro. 11 Obras*. Santiago: Lom, 1998: 101-36. Impreso.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994. Impreso.
- Sarmiento, Oscar. *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*. Lanham: University Press, 2001. Impreso.
- . “IncurSIONES de Enrique Lihn en el texto dramático”. *Contra el canto de la goma de borrar. Asedios a Enrique Lihn*. Ed. Francisca Noguero. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005: 271-88. Impreso.
- Toro, Felipe. “Notas sobre la casa chilena”. Universidad de Georgetown: Departamento de Español y Portugués. Washington DC, 2017. Mimeo.

Travis, Christopher. *Resisting Alienation. The literary works of Enrique Lihn*. Bucknell: University Press, 2007. Impreso.

Valdés, Hernán. *Fantasma literarios*. Santiago: Aguilar, 2005. Impreso.

Vicuña Mackenna, Benjamín. *Los Lisperguer y la Quintrala*. Valparaíso: Imprenta de El Mercurio, 1877. Impreso.

Vidal, Hernán. “Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente”. *Teatro Chileno de la Crisis Institucional: 1973-1980 (Antología Crítica)*. Minnesota: Latin American Series-Ceneca, 1982: 54-99. Impreso.

Zizek, Slavoj. “La historicidad de los cuatro discursos”. *La suspensión política de la ética*. Trad. Marcos Mayer. Madrid: FCE, 2005: 13-25. Impreso.

---. “Los cuatro discursos”. *Irak, la tetera prestada*. Trad. Luis Alvarez Mayo. Buenos Aires: Losada, 2006: 178-210. Impreso.

### **Cap. 8. Discurso póstumo, ars memoria**

Archivo Enrique Lihn. *Enrique Lihn papers, 1941-1988*. Box 1, 2, 3, 4, 61, para los textos. Box 40, 46, 57, para las ilustraciones. Getty Research Institute. Los Angeles, California. Mecnografiado y dibujos a tinta.

Arroyo, Guido. “Una vieja herida literaria”. *Revista Santiago* (2018). Web. 10 Feb. 2018.

⟨ <http://revistasantiago.cl/una-vieja-herida-literaria> ⟩

Bisama, Alvaro. “El temblor en el trazo”. *Roma, la Loba*. Ed. Pablo Brodsky. 1992.

Santiago: Ocho Libros, 2011: 5-8. Impreso.

Bongers, Wolfgang. “Arqueología de una escritura pre/post/anti dictatorial y estrategias intermedias de (anti)memoria en libros de Enrique Lihn”. *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e*

*Hispanoamérica*. Janet Reinstädler (Ed.). Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2011: 249-71. Impreso.

---. "Constelaciones intermediales en la obra de Enrique Lihn". *Anales de la Literatura Chilena*. Año 18, N°28 (2017): 137-50. Impreso.

Foucault, Michel. "What Is an Author?". *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. Trad. Josué V. Harari. New York: Vintage Books, 2010: 101-20. Impreso.

Foxley, Carmen. *Enrique Lihn. Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Universitaria, 1995. Impreso.

González-Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México DF: FCE, 2011. Impreso.

Lacan, Jacques. "La esencia de la tragedia". *El Seminario Libro 7. La ética del psicoanálisis. 1959-1960*. Trad. Diana Rabinovich. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 1992: 293-345. Impreso.

Lévi-Strauss, Claude. "Introducción a la obra de Marcel Mauss". Trad. Teresa Rubio de Martín-Retortillo. *Sociología y Antropología*. Marcel Mauss. Madrid: Tecnos, 1971: 13-42. Impreso.

Lihn, Enrique, Mónica Lihn y Oscar Gacitúa. *Breviario de la República Independiente de Miranda. Historia de la literatura*. 1983. Láminas 1, 2, 3, 7 y 9. Collages y dibujos a tinta. Colección privada de Pedro Montes. Galería D21, Santiago de Chile.

*LIHN&POMPIER en el día de los inocentes en el*. Enrique Lihn, Jorge Ramírez, Alfonso Vásquez. Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. 28 de dic. 1977. Video

Performance.

Lihn, Enrique. *Poetas, voladores de luces*. Santiago: Overol, 2017. Impreso.

---. *Diario de Muerte*. Santiago: Universitaria, 1989. Impreso.

---. *La República Independiente de Miranda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.

Impreso.

---. *Enrique Lihn. Entrevistas*. Comp. Daniel Fuenzalida. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2005. Impreso.

Morales Boscio, Cynthia. *La sombra de una sombra. Lo grotesco en los relatos de Enrique Lihn*. Santiago: Cuarto Propio, 2014. Impreso.

Soto, Marcelo. "Tristes Tigres". *La Tercera*. 29 Sept. 2009. Impreso.

Zizek, Slavoj. "Los cuatro discursos". *Irak, la tetera prestada*. Trad. Luis Alvarez Mayo. Buenos Aires: Losada, 2006: 178-210. Impreso.

### **Conclusiones: a partir de Lihn**

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Trad. Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.

Archivo Enrique Lihn. *Enrique Lihn papers, 1941-1988*. Box 1, 2, 3, 44, 57, 59, 61.

Getty Research Institute. Los Angeles, California. Mecnografiado y fotomontaje.

Barthes, Roland. *Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie Littéraire du Collège de France*. Paris: Seuil, 1978. Impreso.

Bartra, Roger. *Territorios del terror y la otredad*. Valencia: Pre-Textos, 2007. Impreso.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Trad. Mirta Rosenberg, en colaboración con Jaime Arrambide Squirru. México: FCE, 2003. Impreso.

Bisama, Alvaro. "El temblor en el trazo". *Roma, la Loba*. Ed. Pablo Brodsky. 1992.

Santiago: Ocho Libros, 2011: 5-8. Impreso.

Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. Paris: Les Editions de Minuit, 2002. Impreso.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México DF: Siglo XXI, 2006. Impreso.

Lacan, Jacques. *El Seminario. Libro 4. La relación de objeto*. Trad. Trad. Enric Berenguer. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 2013. Impreso.

Lévi-Strauss, Claude. "Introducción a la obra de Marcel Mauss". Trad. Teresa Rubio de Martin-Retortillo. *Sociología y Antropología*. Marcel Mauss. Madrid: Tecnos, 1971: 13-42. Impreso.

Lihn, Enrique. *Pena de extrañamiento*. Sinfronteras. 1986. Santiago: Udp, 2017. Impreso. ---. *El Paseo Ahumada*. Minga. 1983. Santiago: Udp, 2003. Impreso.

Noguerol, Francisca. "Pena de extrañamiento o la escritura de la alienación". *Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn*. Comp. Francisca Noguerol. Sevilla: Secretariado de Piublicaciones de la U. de Sevilla, 2005: 83-103. Impreso.

Sánchez-Latorre, Luis (Pepys). "Enrique Lihn y sus *Derechos de Autor*". *El Mercurio*. Suplemento "Artes y Letras" (Santiago, Chile). 17 May. 1982. Impreso.

Sarmiento, Oscar. *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*. Lanham: University Press, 2001. Impreso.

Travis, Christopher. *Resisting Alienation. The literary works of Enrique Lihn*. Bucknell: University Press, 2007. Impreso.

Valenzuela, Alejandro. "Lacan". *Seminario de Teorías Culturales*. Apuntes.

Departamento de Literatura, PUC. Santiago, Oct. 2013. Mimeo.

Zizek, Slavoj. "Los cuatro discursos". *Irak, la tetera prestada*. Trad. Luis Alvarez

Mayo. Buenos Aires: Losada, 2006: 178-210. Impreso.