

Enrique Lihn: la autorreflexividad de un escritor a la intemperie

Daniel Rojas Pachas
Magister en Ciencias de la Comunicación
Maestro en Literatura Hispanoamericana (c)
Universidad de Guanajuato
Guanajuato, México
carrollera@hotmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3819-2357>

Resumen

Enrique Lihn es un creador autorreflexivo que busca entrecruzar sus ficciones con sus cuestionamientos en torno al arte y los mecanismos que entraña la comunicación. Lihn realiza en diversos textos de crítica, ejercicios autoexegéticos y se pregunta por los límites que la palabra tiene. El autor de *El arte de la palabra* reconoce el carácter técnico de sus obras, y toma como ejemplo a Paul Valery y a Vicente Huidobro. Su concepción de la escritura, es la de un oficio consciente, en el cual se produce un cruce entre *téchne* y teoría. El nexo entre crítica y arte lo propicia mediante sus novelas. En el marco de la dictadura chilena, los componentes híbridos e intermediales de su escritura se extreman. Enrique Lihn, a través de la voz de su narrador y alter ego, Gerardo de Pompier, escarba en los meandros de nuestra cultura y memoria fundacional, impugnando los simulacros de la retórica del poder y las mutaciones que sufre la palabra al ser intervenida por un régimen totalitario y represivo.

Palabras clave: narrativa latinoamericana; crítica literaria; autorreflexividad; intertextualidad refleja; Enrique Lihn.



Introducción

Enrique Lihn es uno de los poetas chilenos más importantes del siglo XX. Su obra lírica es mundialmente reconocida. *Escrito en Cuba* fue Premio Casa de las Américas en 1966, *La musiquilla de las pobres esferas* obtuvo el Premio Municipal de Santiago en 1970 y *A partir de Manhattan* lo hizo acreedor de la Beca Guggenheim en 1978. Su producción poética ha sido traducida a múltiples lenguas, así como antologada y comentada en distintos países.

A nivel Hispanoamericano su poesía es situada¹ junto a la obra de José Emilio Pacheco, Carlos Germán Belli y Jaime Gil de Biedma. Frente al reconocimiento unánime de su poesía, el trabajo crítico como la narrativa de Enrique Lihn han sido ignorados de forma sistemática por investigadores a nivel nacional y extranjero. Sin embargo, se pueden destacar algunos importantes estudios desarrollados por Oscar Sarmiento, Rodrigo Cánovas, Adriana Valdés, Ana María Risco, Pedro Lastra, Héctor Libertella y de forma más reciente el trabajo de Valeria de los Ríos en torno al valor que tienen la imagen y la fotografía en relación a la escritura de Enrique Lihn.

La presente lectura busca establecer un nexo entre la escritura creativa, específicamente las novelas que Enrique Lihn desarrolló a partir del año 73, con su labor como crítico inclinado a trabajar lecturas, a partir de la corriente estructuralista y los estudios de semiótica, representados por autores como Julia Kristeva, Jacques Derrida, Roland Barthes y Jean François Lyotard.

Considero necesario, antes de cualquier análisis, abordar el nexo entre escritura creativa y crítica que hay en la escritura lihneana. Esta puntualización tiene como objeto no incurrir en una falta que ha cometido gran parte de la crítica del autor, al no poner a dialogar al Lihn creador con el Lihn crítico. Enrique Lihn desarrolló un complejo pensamiento reflexivo en torno al arte, el cual encontramos en sus entrevistas y ensayos recopilados en *El circo en llamas*, *Derechos de autor* y *Textos sobre arte*. Alejandro Fielbaum en su texto “Crítica de la crítica no crítica. Lectura política de la defensa del estructuralismo de Enrique Lihn” señala con severidad:

Que los intérpretes de Lihn hayan prestado tan poca atención a sus trabajos al respecto resulta, por cierto, singularmente sintomático una reiterada forma de interpretar la literatura latinoamericana desde el pensamiento europeo, sin preguntarse por las ideas circundantes en la teoría y la crítica latinoamericana. La torpeza de ese gesto es tanto más evidente cuando el mismo Lihn es uno de los primeros autores que comienza, en Chile, a escribir crítica literaria valiéndose de los autores con los que la posterior crítica leerá su poesía sin su ensayística, esa que abrió posibilidades para que se lo pudiese leer de esa manera (Fielbaum, 2014, 280).

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

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

¹ Para más información respecto a la poesía de Enrique Lihn recomiendo consultar: *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad* (Editorial Universitaria, 1995) de Carmen Foxley y *Lengua muerta. Poesía, post-literatura y erotismo en Enrique Lihn* (Altazor, 2012) de Luis Correa Díaz. Para revisar su poética en relación a la poesía hispanoamericana y chilena son recomendables los libros: *El diálogo entre la poesía de Enrique Lihn y Jorge Teillier: la ciudad y el pueblo* (University of Oregon, 1993) de Oscar Sarmiento, *La ilusión de la diferencia. La poesía de Enrique Lihn y de Jaime Gil de Biedma* (Editorial La Noria, 1995) de María Nieves Alonso y Mario Rodríguez y *Lugar incómodo: Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez* (Ediciones Alberto Hurtado, 2010) de Matías Ayala.

interrelacionan y cambian de función, por ende se reactualizan solidariamente. Cada libro de Lihn, poema a poema, verso a verso y relato a relato, re-escribe su producción anterior.

[...] yo me permito introducir la noción de "intertextualidad refleja" para aquellos casos [...] en los que la confluencia ocurre en textos que proceden del mismo corpus del autor, de manera que la "re-lectura", acentuación, condensación, desplazamiento y profundidad de esos textos", esa productividad, en suma, surge por una suerte de autofecundación de textos [...] que atraen hallazgos o posibilidades (Lastra, 1979, 223).

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

Creo que me estoy, pues, convirtiendo en uno de los autores menos leídos y que más hablan y escriben sobre lo que hacen, quizá eso forma parte de mi sistema. Una metanarrativa que se expande escribiendo sobre su sentido y sus procedimientos, hasta agotarse. Mis lectores son más bien mis comentaristas, entre los cuales me cuento. La orquesta... es la matriz de un libro que me gustaría publicar: una recopilación de comentarios y de comentarios de comentarios propios y ajenos, sobre un texto mínimo que sirviera de pretexto a todos ellos. Un libro escritor literalmente por sus lectores (Lihn, Cit. en Gottlieb, 1983, 44).

La intertextualidad refleja forma parte del discurso literario de Lihn y es parte esencial de su poética. El autor de *La pieza oscura* señala: "El espacio literario propio no abunda en novedades; es rico en el retorno siempre distinto de lo mismo, El registro gráfico de la palabra es la materialización de un fantasma que tomó previamente la forma ya repetida de la escritura. Practico la intertextualidad refleja como género" (Lastra, 1980, 142).

Lo particular es que la literatura con la cual dialoga Lihn es la propia. Esto reafirma el carácter autorreflexivo de sus textos, y una predilección por soliloquios textuales, de ese modo el escritor interroga y desafía su propia trayectoria.

El entramado de textos que implica la obra lihneana es complejo e intermedial, puesto que desde muy temprano desarrolló una práctica artística en múltiples géneros y soportes: pintura, performance, teatro de títeres, guión, poesía, ensayo, teoría literaria, narrativa, montajes, *happenings* y cómic.

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

En cuanto a la trilogía que compone su narrativa extensa, estas obras problematizan la escritura y la lengua como formas de la representación. Este eje temático, que también está presente en su poesía, se plasma en sus novelas, a través de antiutopías que dan cuenta que lo que entendemos por realidad y que podemos llegar a comunicar a otros o a nosotros mismos a futuro, gracias a la memoria y sus dispositivos, son meras simulaciones creadas a través de ejercicios con el lenguaje.

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

No es antojadizo destacar los vasos comunicantes entre su labor como crítico y la escritura de libros híbridos, que Lihn comenzó a publicar a partir de su texto *París situación irregular* (1977). A estas obras (*Paseo Ahumada* y *La aparición de la Virgen*) el autor los denominó libros agenéricos² y en el caso de sus novelas, textos paraliterarios o paranovelas.

Enrique Lihn comparte con el crítico norteamericano Gregory Ulmer una visión hiperretórica de la literatura que integra el ejercicio creativo con la crítica literaria. Ulmer concibe la escritura como una *inventio*. En su modelo hiperretórico, debemos considerar la escritura como una *mise en scene*, un actuar y modo de hacer en el mundo que: “es, precisamente, un conocimiento del encuadre, de los medios y la puesta en escena entendidos no como una representación de otra cosa sino como un modo de acción en el mundo cultural” (Ulmer, p.183; la traducción es mía). Gregory Ulmer, siguiendo lo postulado por Roland Barthes en torno a la poscrítica agrega:

Barthes llegó a la conclusión de que las categorías de literatura y crítica ya no podían mantenerse separadas, que ahora sólo había escritores. La relación del texto crítico con su objeto de estudio debía concebirse no ya desde el punto de vista del sujeto-objeto, sino del sujeto-predicado (los autores y críticos se enfrentan al mismo material: el lenguaje), y el «significado» crítico es un «simulacro» del texto literario, una nueva «floración» de la retórica que actúa en la literatura (Ulmer, 2008, 130).

Para el autor de *La pieza oscura*, la dimensión reflexiva como creativa de la escritura se mixturán en lo que él entiende por discurso literario, por eso no es casual que denomine a sus textos paranovelas, lo cual nos remite al termino paraliterario resaltado por la teórica Rosalind Krauss.

Si uno de los principios de la literatura modernista ha sido la creación de una obra que podría obligar a la reflexión sobre las condiciones de su propia construcción, que insistiría en la lectura como un acto crítico mucho más consciente, no es entonces sorprendente que el medio de una literatura posmodernista sea el texto crítico forjado en una forma paraliteraria (Krauss, 1980, 40).

Analizando su propia producción, Lihn señala “*La novelística en la que me he empeñado [...] postula la necesidad y la existencia de una literatura que es a la vez una teoría de la literatura y una puesta en escena o la praxis de esa teoría, y entendiendo que teoría y práctica pueden combinarse en lugar de mezclarse*” (Lihn, 1996, 570).

En este trabajo haré una caracterización de su discurso literario, mostrando los cruces que realiza con la crítica a través de la ficción. Para ello me centraré en el análisis del episodio “Par de zapatos” de su novela, *El arte de la palabra*, el cual resulta paradigmático dentro de la praxis escritural híbrida de Enrique Lihn, pues nos muestra al interior de la diégesis, los problemas de recepción de un poema publicado en el marco de un gobierno represor y dictatorial. Esta escena es una transposición que Lihn hace de lo real a lo imaginario, para enmascarar su contexto de producción y mostrarnos por medio de la escritura creativa, cómo operan los mecanismos de interpretación, legitimación y difusión de los textos, en un medio en que el lenguaje se encuentra intervenido por los mecanismos represores de una retórica ideológica totalitaria.

² La poética que cada de uno de los textos novelísticos de Lihn propone está de espaldas a los géneros triunfales, bien establecidos en la realidad literaria y social. Por eso denomina a sus textos paranovelas, textos agenéricos y marginales escritos a la intemperie y alejados de la perfección y unilateralidad homogénea de los moldes que ha adoptado la novela realista en el continente.

El discurso literario lihneano

El autor de *La orquesta de cristal* reconoce que su mirada crítica en torno al lenguaje y la comunicación se extrema a partir de las condiciones que la censura y los poderes dictatoriales instalaron en Chile y el continente. Sus novelas las concibe como realidades lingüísticas o hiperrealidades que funcionan en calidad de dobles asfixiantes del mundo exterior.

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

La estructura textual de sus novelas es un campo poblado de imposturas y voces que validan simulacros³, con datos provistos por la misma autoridad que encarga, aprueba y luego difunde esos textos. En respuesta a las condiciones de control que pesan sobre la escritura y el habla, Lihn desborda sus novelas con palabrería. El autor se vale de juegos de la imaginación y signos que se multiplican yuxtaponen en tramas que tienen como centro, cuerpos vacíos o inexistentes.

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

En un texto de 1979 titulado "Intraliteratura", Lihn señala que frente a esos escritores⁴ que se han empeñado en generar una representación objetiva de lo que entendemos por realidad, hay otros autores —entre los cuales se incluye— que han persistido en verosimilizar lo impensado, desnudando el carácter artificial del arte.

En situaciones límite, marcados por la censura y la represión, Enrique Lihn reconoce que la literatura puede tender a instrumentalizarse, perder su autonomía y verse apropiada por el poder de turno o por las motivaciones de orden político, religioso, teórico, personal o ideológico, de determinada facción. Al respecto, señala: "*Lo que se dice en literatura no puede ser dicho en ningún otro lenguaje, a menos que naturalmente, la sustancia de ese o esos contenidos se hayan instalado provisoriamente-por razones tácticas u otras-en el campo literario*" (Lihn, 1996, 466).

Este posicionamiento ético y estético, Lihn lo confirma en el texto "Biografía Literaria" de 1981, publicado en *Derechos de autor* y rescatado en la recopilación *El circo en llamas*. En ese texto aúna todas las especies de géneros por las cuales ha transitado; poesía, novela, cuento, ensayo. Para el chileno, todas sus obras forman parte de un género mayor al cual denomina "discurso literario" (Lihn, 1996, 396) y que explica como una instancia y acción crítica: "Crítica de la sociedad, crítica de la cultura y, en último término, crítica de la realidad" (*ibíd.*).

³ En correspondencia con Pedro Lastra fechada el 31 de agosto de 1983, Lihn alude al maquillaje que la prensa y la crítica de la dictadura hace en torno a la situación de empobrecimiento cultural de Chile, procurando mostrar en los medios y ante el mundo, una simulada apertura y posibilidad de disenso: "*una respuesta de Valente no sería improbable ni un diálogo en este simulacro verdadero de aperturismo que se escenifica en Chile*" (Lihn, 2012, 82). Lihn al utilizar el término simulacro puede remitirnos a las ideas que Baudrillard expone en *Cultura y Simulacro* (1978). El simulacro apunta a la escenificación y seducción que ejerce el poder valiéndose del engaño, esto es crucial para entender el contexto de producción de las novelas de Lihn y su obra a partir de 1973, pues su comentario inicia con la figura de Valente (José Miguel Ibáñez Langlois) crítico literario, cura *Opus Dei* y figura conflictiva que como Alone, a través de las notas culturales de *El Mercurio* tuvo el rol de sepultar trayectorias literarias y legitimar voces sin oposición. Roberto Bolaño utiliza la figura de Valente para crear al protagonista de *Nocturno de Chile* (2000) el cura Ibacache que da clases de Marxismo a Augusto Pinochet. Baudrillard respecto al simulacro dice: "*Después de Maquiavelo los políticos quizás han sabido siempre que el dominio de un espacio simulado está en la base del poder, que la política no es una función, un territorio o un espacio real, sino un modelo de simulación cuyos actos manifiestos no son más que el efecto realizado*" (Baudrillard, 1993, 33).

⁴ Lihn con sus novelas busca intervenir las estrategias de mercado en contra del propio campo cultural. Un ejemplo de esto, es su resistencia a los convencionalismos de la novela documental y de la narrativa prestigiada por la crítica durante esos años. Enrique Lihn no quiere replicar el modelo de escritura de Gabriel García Márquez y sus clones a nivel local. En el texto "Realismo mágico: un velo de exotismo" señala: El triunfo máximo de lo real maravilloso o del realismo mágico no es, sin embargo Carpentier —hombre de documentos y argumentaciones—, sino García Márquez, un escritor fantasioso que pasa a ser un creador de mitos americanos. Como en punto a las desmesuras autorizadas compiten los profesores de literatura, el éxito de Márquez le garantiza también un rol de primera magnitud como (por así decirlo sin temor a las contradicciones) un historiador fantástico de América, rigurosamente apegado a los hechos. Total, se trata de un cronista de un continente maravilloso (Lihn, 1996, 688).

La obra de Lihn, tal como Roberto Bolaño señala con acierto en *Unas pocas palabras para Enrique Lihn*, nos revela que estamos ante: “un ciudadano que espera llegar a la modernidad o que es resignadamente moderno.” (Bolaño, 2004, 201). Enrique Lihn es un autor incómodo con las verdades que se instituyen como fórmulas de salvación y metarrelatos que condicionan el pensamiento y la acción.

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

He perdido la fe necesaria para alinearme con una posición político-ideológica [...] Creo que eso conduce a conductas ambivalentes que no se resuelven ni en el plano político ni en el intelectual. Me siento inclinado a la negativa, a un sentido crítico exacerbado que apunta fundamentalmente a las enfermedades de la palabra (Lihn, Cit. en Moscoso, 1979, 32).

En “Entretelones técnicos de mis novelas”, Lihn comenta que alinearse políticamente durante esos años, implicaba una frivolidad del arte, propuesta tanto por la izquierda como derecha partidista. En ese marco, el trabajo literario queda reducido a un mecanismo que atiende a expectativas doctrinarias, de panfleto y sobre todo de denuncia. En ese texto alude además a una degradación de la cultura debido a las ideas propuestas, tanto por el llamado arte comprometido como por el gusto ciudadano, el cual ha sido intervenido por la dictadura y los creadores oficiales, a través del *kitsch*.

Esto nos revela a un autor al tanto de sus procedimientos escriturales y con un proyecto escéptico, sin filiaciones partidistas que se adscriban a dogmas o totalitarismos.

El análisis que el autor realiza sobre el campo cultural, deja clara la marginalidad autoconsciente que reconoce a su narrativa y califica su búsqueda creativa, como una poética de los procedimientos, más que una exploración documental, normada por los poderes que constituyen la academia y el mercado de las letras.

Puede ser una cosa muy interesante y provechosa; sobre todo, por esas marginalidades. ¿Por qué la literatura tiene que ocupar un emplazamiento tan definitivo como una novela? En realidad son meras convenciones, como el hecho de que las películas duren dos horas en vez de ocho o que las piezas de teatro suelen tener tres actos. [...] Pero esas reglas pueden cambiarse y, de hecho se están cambiando. Desde luego no pretendo, no aspiro de ninguna manera, a la originalidad o a ser un gran innovador. O sea, yo me sentiría muy a mis anchas dentro de una tradición, preferiblemente latinoamericana. Y yo creo que esa tradición existe ya en esos autores de que hemos hablado: Felisberto Hernández en Uruguay, Macedonio Fernández en Argentina y Emar en Chile (Lihn, Cit. en Diez, 1980, 98).

Esta marginalidad declarada, se vincula a la precaria recepción que su obra narrativa y también su producción como crítico, tuvo frente a dos condiciones, primero la propia poesía de Enrique Lihn y su reconocimiento mundial, lo segundo atañe al marco editorial imperante dentro de la narrativa de esos años, debido a la preminencia del *boom* latinoamericano y sus herederos. Esto a nivel local tiene incidencias en el trato que recibirá por parte de la crítica chilena y sobre todo por parte del oficialismo cultural de la dictadura.

La prosa mía que me importa, llegó a un *impasse*, porque no hice una cosa solicitada, requerida. En Chile la negaron de una plumada y dijeron que era un asco, un enredo de la madona. La gente que se interesó es la que estudia literatura aquí y en varias partes de América Latina y de Estados Unidos. No se puede ofrecer un producto que los editores no están interesados en recoger. Yo no tengo editores en Chile y afuera lo que interesa es mi poesía (Lihn, Cit. en Foxley, A, 1988, 4).

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

Este montaje además de lúdico resulta revelador de la situación de orfandad de los escritores frente a las políticas de grandes editoriales y un mercado predecible. Lihn en una carta a Pedro Lastra fechada el 21 de febrero de 1976, a propósito de las regalías de *La orquesta de cristal* señala: “Mi único recurso para abril. Espero de la Sudamericana que me adelante lo que convino antes de la publicación de la Orquesta – eso me sacaría de apuro- pero ya sé demasiado bien lo que son las malditas editoriales” (Lihn, 2012, 39).

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

Parte numerosa de los papeles que he reunido aquí tal como se sustancia un proceso, en una especie de memorándum, son de otros autores y están fotocopiados, como se verá, de los originales de esas notas, artículos, reseñas o ensayos, o de las publicaciones en que aparecieron. [...] Derechos de Autor —un libro sobre el que no tengo los derechos, del que no soy el autor único— se inscribe en una línea editorial, sin sello, en la que ya figura una publicación mía y de Eugenio Dittborn, autor de las visualizaciones de *Lihn y Pompier*, 1978 (Departamento de Estudios Humanísticos). Este tipo de ediciones semiartesanales —matrices offset en papel o metal, fotocopias— empezaron a salir en Chile hacia 1976 (Lihn, 1982, texto de contratapa).

Enrique Lihn, en números textos, despliega un análisis concienzudo del decurso que tuvo su escritura. Por eso, es de vital importancia para esta lectura poner a dialogar al Lihn creador con el Lihn crítico. Enrique Lihn fue autor de textos como: *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*, “Paradiso, novela y Homosexualidad” y *Señales de ruta*, entre muchos otros textos sobre fotografía, cine, pintura, teatro y arte en general. La crítica literaria Carmen Foxley destaca esta condición:

Sabemos que el propio autor elucidó la índole de su escritura en interesantes textos y entrevistas, en los que va exponiendo progresivamente su autoconciencia poética. En esos escritos hizo ver su desconfianza en las concepciones mecánicas de la representación y de la realidad, y en todas las manifestaciones automatizadas del lenguaje social. Recalcó su intención de pensar la literatura sin dejar al mismo tiempo de hacerla, subrayó el carácter experimental y artificioso de su escritura, su opción de poner a prueba el lenguaje y de potenciar desde ahí el engendramiento del sentido (Foxley, C. 1995,15-16).

El autor realiza en la ficción, un montaje de nociones críticas y teóricas sobre el lenguaje y las formas de representación del signo literario. Estas preocupaciones se corporizan en la estructura de sus novelas, en el andamiaje irresoluto de las tramas y las desaforadas voces de narradores que desbordan el sentido de las palabras y los discursos con su cháchara.

En última instancia, Enrique Lihn expone la apropiación que determinada ideología y poder hacen de la realidad al tomar el control de los mecanismos comunicativos, el habla, la escritura y nuestros artefactos culturales: el arte, la Historia, los relatos, el diálogo, la ciencia y la política. En definitiva, es necesario para esta investigación, reconocer los recursos exegéticos que protagonizan la ficción y también revisar cómo Enrique Lihn hace del ejercicio crítico, una tarea creativa y una escritura artística.

La hiperretórica y la crítica al interior de sus novelas

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

Enrique Lihn en esas fechas también estudia semiología. En carta fechada el 22 de enero de 1975, le comenta a Pedro Lastra sobre talleres que ha venido dictando: "He llegado a poder decir unas cuantas cosas -a razón de dos horas por sesión- sobre Rimbaud, Mallarmé, Borges y Poe, entre otros, apoyándome en Freud, Lacan, Jakobson, Derridá, Sollers y compañía ilimitada, más, se comprende, una buena dosis de carrilerismo personal" (Lihn, 2012, 29).

En cuanto a su vida cultural, Lihn promueve como docente e investigador el cruce entre crítica y creación. A Juan Andrés Piña le responde en una entrevista:

Fue productivo en el sentido de que escribí mucho, aunque supiera que no podía publicar [...] En todo caso, en esos años hubo mucha actividad en el Instituto de Estudios Humanísticos, junto a Ronald Kay, Carmen Foxley, Adriana Valdés y Cristián Huneeus. Hacíamos cursos, traducciones, actividades referidas a la situación del momento, a la política contingente, pero de manera críptica. Montamos un congreso sobre literatura, con un lenguaje sumamente alambicado, muy puntudo. Fue un juego creativo interesante, mientras Cristián Huneeus fue director del instituto (Lihn Cit. en Lastra, 1980, 158).

Estas prácticas en torno a la crítica, tienen su punto culmine en la elaboración del libro *Derechos de Autor*, el cual ya mencione, y que constituye una puesta en escena *sui generis* y un acto artístico que persigue un claro efecto: utilizar la propia obra para impugnar el *statu quo* que perpetúa una crítica complaciente.

Enrique Lihn busca desafiar los mecanismos comerciales y de distribución que tiene una obra en una sociedad capitalista, la cual además controla con rigor los contenidos. Del campo cultural chileno dice: "*Vivir en Chile no ha sido nunca, culturalmente hablando, vivir bien; en el día de hoy significa, quizá, la ruina. Las reducciones han llegado al límite. Un sólo crítico, ninguna revista, dos salas de conferencia, un lugar de reunión, nada*" (Lihn, 1996, 162).

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

A través de una multitud de comportamientos verbales o no verbales mediante los cuales muestra lo que es, para él, ser escritor. Pero su imagen de autor efectiva se elabora, por una parte, en la interacción entre esos comportamientos y las obras; y, por otra parte, en la interacción entre esas obras y las reacciones de los públicos (Maingueneau, 2015, 23).

Lihn demuestra que su identidad como sujeto creador, al interior de una sociedad, no está exenta de ocupar un rol y etiqueta, por tanto su figuración también es un disfraz dentro de una sociedad uniformada. Solo que en este caso, se trata de una máscara declarada, pues su objetivo es atacar desde la impostura retórica, los emblemas que implican la instrumentalización del escritor y el dominio del arte y la palabra, por parte del régimen.

En cuanto a los efectos que Enrique Lihn persigue con sus obras literarias, podemos observar cómo a partir de una escritura hiperretórica, se permite la transposición de lo real a lo imaginario, a fin de restituir a la palabra su carácter artificial. El autor

en el libro *Conversaciones con Enrique Lihn* señala, el lenguaje reconoce "su carácter de cosa hechiza, artificial, prefabricada: hablamos y escribimos siempre de una manera estereotipada" (Cit. en Lastra, 1980, 74).

En sus novelas, el habla de los múltiples narradores y el diseño de las obras, *Batman en Chile* (un cómic novelado), *La orquesta de cristal* (una novela monográfica) y *El arte de la palabra* (un cuaderno de efemeroteca o novela *file*), se organizan en base a "la destrucción de las retóricas a través de una hiperretórica, el hacer funcionar elementos de otras literaturas de una manera distinta, la crítica del lenguaje" (Lihn Cit. en Lastra, 1980, 146).

Esto se manifiesta con claridad en las hiperrealidades que Lihn crea gracias a la yuxtaposición sin control de detritus cultural. Estas novelas buscan dar cuenta de cómo la operación que ellas realizan con el lenguaje, resulta análogo a los mecanismos que la crítica en Chile, realiza para validar discursos o invisibilizarlos, así como las puestas en escena del habla ideológica que instituye simulacros. Lihn nos dice en otro de sus textos en que analiza la novela contemporánea en Chile:

Una cita de el o los lenguajes del poder (a sí mismos retóricos, vistosos y huecos), los cuales fundan la realidad en el voluntarismo performativo (no en lo que es sino en lo que es imperioso que sea, en lo que debe ser, a juicio del dictador de turno). La novela hace abuso de la prosopopeya, afectación de gravedad y pompa; figura literaria por la que se puede falsear el lenguaje de las cosas ausentes: en ausencia de los hechos, las palabras (Lihn, 1996, p.588).

A través de su protagonista y narrador, Gerardo de Pompier, Lihn escenifica y encarna estas enfermedades del lenguaje. En el episodio titulado "Par de zapatos" de la novela *El arte de la palabra*, vemos como el discurso literario de Pompier, al interior de la diégesis, genera una serie de mecanismos de censura y control que toda una cofradía de intelectuales ejerce, en torno a la poesía.

El poema del protagonista nos permite ver la apropiación de un tema y la puesta en marcha de los sistemas represivos y de censura que el poder ha instituido. El personaje abandona su pretendido carácter de autor inédito que lo ha llevado a ser conocido como el "autor desconocido" (Lihn, 1980, 159). La pregunta es ¿qué lleva a Pompier a romper el silencio?

El asesinato por parte del régimen, de un ladrón que irrumpe en el Hotel Cosmos y sustrae los zapatos del dandi parece ser la excusa que motiva la escritura del poema. El texto de Pompier tiene un estilo propio de los simbolistas, además no es sutil en sus comentarios en contra de la dictadura, pero así como profiere ataques enarbola alabanzas al poder único de Miranda, región fantasma e hiperreal que configura la atmósfera distópica de *El arte de la palabra*.

El texto de Pompier es ambiguo, pues dentro de la novela, el personaje no tiene una motivación partidista y tampoco la tiene su silencio, su pretendida renuncia al arte. Pompier declara: "el silencio que practico es el silencio del ostracismo activo, de la abstención, del voto en blanco (y ese blanco es un signo, una escritura)" (Lihn, 1980, 156).

Gerardo de Pompier ostenta el rol del sujeto que asume sin problema cualquier ideología y se acomoda al poder relegando su propia voz, para abrazar una identidad colectiva y despersonalizada. Es un disfraz y máscara que se mimetiza con todas las ideologías y alianzas por tanto, el silencio dentro del proyecto vital de Pompier es finalmente una declaración de que la primera persona y la voluntad a la que remite, es una unidad hueca que puede ser desbordada por el habla de la sociosis: "Síntoma principal: la hipertrofia de la retórica –disfraz atildado de la cháchara- como una lengua muerta cuya función consiste en sustituir las calamidades insubsanables de la realidad por las pompas de esa retórica" (Lihn, 1996, 397).

El silencio de Pompier nos comunica con un cúmulo abigarrado de voces de todos los tiempos, retóricas y discursos que se asumen automáticamente y se desplazan por la sociedad. En el colofón de *El arte de la palabra*, Lihn en relación a las lecturas de Héctor Libertella y Tamara Kamenszain se interroga por la función de Pompier en sus dos últimas novelas y establece una interesante vinculación con la figura de Rimbaud y el análisis que Lihn hace del verso "yo es otro". Esto sucede durante el proyecto de traducción de *Las Iluminaciones* de Rimbaud, que Lihn emprendió junto al poeta Ronald Kay. Lihn a la par de su trabajo como investigador y traductor se encontraba durante los setenta desarrollando *La orquesta de cristal*.

Este cruce entre la traducción y su labor como novelista, lo lleva a concluir que Pompier es la antítesis de Rimbaud. *“En parte como reverso -eco invertido, de las postrimerías- del poeta niño genial, su contrafigura”* (Lihn, 1980, 345).

El autor de *Una temporada en el infierno* representa la disidencia y su silencio busca dar cuenta de la fragilidad del sistema y la posibilidad de renuncia, asumir la mudez no como un correlato de la “cháchara”, sino como una retórica negativa que no se deja hablar por el lenguaje ideológico, compuesto de significados convencionales, estereotipados y encasillables producto de la norma.

Rimbaud había desarticulado –imitándolo originalmente, más allá de la parodia en las “Iluminaciones- el discurso dominante de su época, atacando pues, desde adentro, sus puntos de articulación y de fragilización. (...) El antiromanticismo de Rimbaud había empezado por la ignorancia empecinada del yo: hay algunos egoístas que se creen autores. (Lihn, 1980, 346).

Esto hay que relacionarlo a la declaración que Enrique Lihn da a Luis A. Diez el año 1980 y en la que se refiere a la figura de Rimbaud y su abandono de la escritura:

Bueno, Rimbaud es el tipo que dijo que escribir era una idiotez y que fue además consecuente con ese punto de vista y dejó de hacerlo. Eso es muy obsesionante: esa compulsión, esa fuerza autodestructiva que yo creo que tiene siempre la poesía y la escritura; que está, se ha dicho muchas veces, minada por sí misma, y que ese hombre, desde niño, encarna así de forma resplandeciente (Diez, 1980, 110).

En Pompier en cambio, la “cháchara” y el silencio se rigen por principios de prestigio y valoración. La retórica Pomperiana resulta consecuente con el discurso y la actitud del “Protector”, el dictador al cual se busca adular en la novela. Haciendo honor a su apellido que remite al *Art Pompier* francés, el personaje no busca intervenir la realidad o generar en Miranda un cambio.

En numerosos documentos dentro de la novela declara su poco interés en los textos escritos con palabras comprometidas. De modo que su obra se ajusta a las condiciones de poder imperantes, dentro de la hiperrealidad que habita. Avelar señala, que tras el periodo de las dictaduras en América Latina, la sociedad se ha convertido en *“un mercado global en que cada rincón de la vida social ha sido mercantilizado”* (Avelar, 1999, 1).

Pompier encarna esa condición, de hecho el intelectual francés Clément Carré, personaje que también está de paso por Miranda, lo acusa de evadir las respuestas en una entrevista que le dedica al dandi, pues el afrancesado chileno sólo esgrime ambiguas afirmaciones que le permiten acomodarse a las circunstancias e ir con la corriente.

Pompier funda con la palabra un tipo de poder semejante al del dictador: *“Él (Pompier) habla en nombre de todas las autoridades, hace ese abuso de la palabra propio de cierto poder, se mimetiza con éste. Es el discurso del poder menos el poder, más el esfuerzo por halagarlo”* (Lihn, Cit. en Lastra, 1980, 119).

“Par de zapatos” pontifica textualmente: *“La igualdad de los célebres contrarios/Creo en la coincidentia oppositorum”* (Lihn, 1980, 259), nos dice Pompier, por tanto, el poema como el resto de sus palabras, denosta, pero también adula, pues como en los zapatos, no hay izquierda sin derecha. En *El arte de la palabra.*, abundan este tipo de ambiguas fórmulas de cortesía y mensajes estereotipados: *“De usted su servidor y amigo condicional”* (Lihn, 1980, 271) o *“Me hace usted el temible honor”* (Lihn, 1980, p. 263).

El poema de Pompier puede entenderse como otra forma estereotipada de generar discursos y retórica vacía en Miranda. En cuanto a la exégesis de aquellos a los que Pompier somete su texto, los mecanismos de interpretación al interior de la obra, hacen mimesis con la “cháchara” y las formas mecánicas de censura. Lihn señala: *“Los demás personajes de O.C y A.P son variaciones sobre ese mismo lenguaje; podría decirse que sus antagonismos u oposiciones inmanentes a él”* (Lihn, 1996, 573).

Oscar Sarmiento realiza en “Sátira de la recepción textual en El Arte de la Palabra” (una de las escasas críticas a la novela) un breve, pero interesante análisis de cómo la obra señala de modo metatextual, una parodia sobre la función de la crítica y la lectura de un texto en el marco de una dictadura, por tanto, en palabras de Sarmiento, “Par de zapatos”: “se transforma en la figura protagónica de un debate que traspasa la realidad de Miranda, como representación simbólica de un universo autoritario” (Sarmiento, 1991, 75).

Urbana Concha, interés amoroso de Pompier, hace una lectura que censura la obra del poeta, producto de la decepción que ha tenido con éste. La respuesta de la Urbana es significativa dentro del clima de represión de la novela, pues ella se nos presenta por las declaraciones de otros como una libertina, una mujer fogosa, el estereotipo de la *femme fatale* y de poeta erótica, sin embargo, al ver a Pompier en una orgía junto a otros dos hombres y una actriz francesa, le acusa de pecador y su lectura del poema es en función del desprecio, indicando que la obra oculta una declaración velada a la homosexualidad reprimida de su autor. Se busca desautorizar al autor del texto invalidando su imagen y su idoneidad.

El consejero de cultura Inocencio Pícaro Matamoros, interpreta la obra como un derroche de estilo simbolista, denomina a Pompier, “*nuestro Valery criollo*” (Lihn, 1980, 264) y rebaja el peso de la obra acusándola de retaguardista y afectada. El funcionario público utiliza herramientas de la crítica literaria para velar el elemento contextual del texto y su referencia a una pena de muerte sin debido proceso. El personaje haciendo honor a su apellido “Matamoros”, busca cabezas de turco y utiliza un lenguaje técnico para enmascarar el posible valor político de la obra.

Por último, el poeta Bonifacio Negrus del Carril, censura el texto arrojándolo al excusado, pues no quiere verse implicado en una polémica con el poder. Negrus del Carril procede con un mecanismo de autocensura. Los lectores de “Par de zapatos” operan mediante mecanismos de silenciamiento propios de la dictadura: “*Deben abstenerse de no dar pruebas de libre expresión de sus simpatías por el régimen, haciendo política en sus comentarios públicos o privados*” (Lihn, 1980, 187).

El fusilamiento de un inocente, que pretendió robar el calzado del dandi afrancesado, es desplazado de la memoria e interés de las autoridades, los artistas y la opinión pública, por tanto se impone el texto por encima de la pretendida realidad. El objeto real, o sea el sujeto aludido se vuelve una mera representación y es aplastado por las planas verbales.

Enrique Lihn señala sobre Gerardo de Pompier y las situaciones intolerables, recubiertas de palabrería: “*La disfuncionalidad de un lenguaje muerto atrae a las moscas de la retórica. Hablar no cuesta nada si se lo hace a favor de la corriente, al dictado de la corriente. Hablar no cuesta nada si no se dice nada al repetir lo que otros dicen por decir. De esta aberración oral da cuenta en cuanto mascara, Pompier, el orador público*” (Lihn, 1980, 347).

Esta cita se relaciona con la explicación que Lihn entrega, con respecto a la estructura abigarrada de sus novelas. Sus textos son un cúmulo de *files* y documentos que se autorrefieren aplastando aquello que buscan representar.

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

Esa cosa defensiva y temerosa que se da con signo menos o con signo más en la escritura, porque siempre uno está también citando o re-citando u organizando un material previo, pre constituido; pero que en este caso era simplemente inercia y temor frente a aquello de lo que se está hablando o, quizás, también desidia, pereza y otras cosas así (Lihn, 2011, 190).

Las novelas lihneanas y su última producción artística, se revelan como ejercicios metatextuales y alegóricos del *horror vacui*, en la medida que sus textos y acciones de arte, funcionan como una: “opción táctica, la de incorporar al texto la censura,

eludiéndola: la producción del contexto de un texto que pueda decirlo casi todo, sin aludir a casi nada, en el cual, elusión, alusión e ilusión (de ilusionismo) se identifican” (Lihn, 1996, 590).

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

Conclusión

En síntesis, la hiperretórica guarda relación con el proyecto metaconsciente que Lihn tiene en torno a la novela. Como estrategia textual, la hiperretórica le sirve para dar cuenta del carácter artificial de la literatura, al prestarse como mecanismo al servicio del poder.

Enrique Lihn busca cuestionar el prestigio de los escritores de su generación (especialmente a los narradores) y el rol del crítico único y el medio oficial en Chile. A los primeros los ve como creadores en prosa de simulacros; artesanos cuyo interés es documentar de manera realista la dictadura y a nivel latinoamericano crear una novela histórica que exporte las desgracias del continente revestidas de un exotismo caribeño. Al crítico lo ve como un legitimador de la pseudo cultura oficial.

A través de estas figuras que abundan en el campo cultural, el censor y la autoridad omnimoda imponen su verdad. Pensemos en el habla oficial del dictador y sus aparatos de inteligencia, detengámonos a visualizar los enunciados de *El Mercurio*⁵ como prensa rectora y el decir del cura Valente (José Miguel Ibáñez Langlois⁶). Estas fuentes generan documentos que Lihn denomina: “valores, antes de uso que de cambio, cumplen para la empresa con una función decorativa, son signos de status o emblemas del poder ideológico. La cultura es también un instrumento político” (Lihn, 1996, 491).

Las novelas que integran la trilogía de Lihn sobre el poder y su retórica ideológica, son obras que declaran su propia artificialidad como documento. *El arte de la palabra* establece un cruce importante con su antecesora, en el capítulo “Papeles viejos del mismo saco”. En ese episodio el narrador señala: “*El propio G. de P. ha pretendido en otro lugar en una carta suya a R. Albornoz datada en 1916 (recogida en La Orquesta de Cristal, Ed. Sudamericana, 1976) que pasó de Marsella a Port Said*” (Lihn, 1980, 148).

El título del capítulo es crucial para entender la cita expuesta y la auto parodia que entraña, pues el pasaje lo encontramos perdido entre una inmensa cantidad de discursos escritos que conforman la novela. El documento revela que ambos textos son parte de un juego de papelería que se auto refiere.

Las novelas de Lihn constantemente declaran su carácter de simulacro. El objeto es demostrar que el papel soporta todo y que es absurda la idea de pretender entender o explicar la realidad en términos absolutos, a partir de un texto y más aún dotar de significado al mundo, a través de obras de ficción, las cuales emplean premeditadamente estrategias textuales, pues estos son mecanismos que no están exentos de ser apropiados por el poder para sus fines. Del mismo modo, la crítica para Lihn, es otro tipo de ficción; una escritura cuyo centro será la propia escritura y la reflexión sobre sus mecanismos.

⁵ Si se quiere profundizar más en los cuestionamientos que Enrique Lihn hace a la prensa oficial chilena y al suplemento cultural *Artes y Letras* de *El Mercurio*, puede consultarse el texto “Artes y Letras mercuriales, un suplemento del anacronismo” del año 1984.

⁶ Para profundizar en torno a la polémica relación entre el crítico oficial de la dictadura Ignacio Valente, primo de Enrique Lihn, se recomienda leer la entrevista que Andrés Florit hace a Oscar Hann titulada “Enrique Lihn no era un poeta maldito”, publicada en *Alpha*, Núm. 36 el 2013. También revisar el breve opúsculo *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois* editado por Enrique Lihn en ediciones Camaleón 1983 y el texto Lihn v/s Valente de Andrés Gómez Bravo que relata cuando el crítico quiso dar la extremaunción al poeta. Este texto puede encontrarse en: <https://www.enriquelihnh.cl/2009/06/lihn-vs-valente-cuando-el-critico-quiso.html>

Los juegos metalépticos abundan en las novelas de Lihn. Este interés por romper la ficción, pone además en escena situaciones paradójicas, las cuales reiteran las nociones de copia, pastiche y falsedad. Una importante es la seña de edición del libro, la editorial Sudamericana, el año de edición 1976 y el lugar de publicación Argentina. Esta presencia de lo extraliterario, en una obra que persevera en recordarnos su falsedad y la intervención del arte por medios represivos, extiende los efectos de lo hiperreal al mundo fuera de la novela.

El arte de la palabra así como *La orquesta de cristal*, se presentan como un entramado de voces que se insertan en una tradición, en un campo cultural y un género: el novelístico, con sus correspondientes productores, que en esos años también operan en base a ideologías y movimientos editoriales, como los autores del *boom*, y antes que ellos los poetas de las vanguardias, a los cuales Enrique Lihn busca desenmascarar, pues a ojos del autor, los cuadros de época y el bastardaje cultural de Latinoamérica se superpone en un eterno retorno.

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

Al pensar la novela como laboratorio de estilo, Lihn ajusta las piezas para lograr determinados efectos artísticos, el más importante será: restituir a la palabra y a los discursos su carácter de artificio: “*a condición de que abandone la pretensión de reflejar la realidad, uniformándola y asuma un disfraz declarado*” (Lihn, 1996, p 482).

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

Su objetivo es dejar la palabra al desnudo y colocar al centro de sus novelas al lenguaje y los procedimientos de significación con sus respectivas aporías. El protagonista en sus novelas será la retórica hiperbolizada, un habla inflamada y las manipulaciones del lenguaje, que se utilizan para convencer acerca de algo que no existe o para representar como real, algo que es totalmente verbal. Por eso la importancia del montaje, el bricolage y a la hiperretórica como suma de esos procedimientos: “*el arte del collage demuestra ser una de las estrategias más eficaces para cuestionar todas las ilusiones de la representación*” (Groupe μ , 1978, 34-35).

Para Enrique Lihn la literatura tiene que ver con la literatura, por ello la conceptualiza como la puesta en escena (un hacer) de una praxis teórica (un pensar). La novela es un efecto de lo real construido de manera arbitraria por el lenguaje a través ciertas disposiciones retóricas. Lihn entiende sus novelas como el desencanto frente a la palabra, en cuya base está la palabrería: “*el eriazó hispanoamericano: tierra que solo existe a su vez, en las palabras "artísticas" o retóricas que intentaron o intentan darle forma cultural al subcontinente*” (Lihn, 1996, 592).

Enrique Lihn cuestiona los modelos cómodos de escritura y de pensamiento y la vía monolítica que sostienen los artistas oficiales y la crítica institucionalizada, pues instrumentalizan el arte y lo convierten en un medio para traficar discursos. Lihn declara que su proyecto narrativo, por su carácter contracultural y por estar de espaldas a las expectativas del lector de novelas de esa época, es un “*suicidio temporal de su imagen de autor*” (Lihn, 1996, 576). En el texto “Literatura y Dictadura”, agrega una distinción clara entre la producción textual del exilio y la literatura del insilio, o sea caracteriza la tarea de escribir en un marco de censura y autocensura, en un campo cultural adverso. “*Los exiliados no han tenido que responder con sus obras a la pregunta siguiente: ¿Cómo verbalizar un discurso que está prohibido?*” (Lihn, 1996, 495). Para Lihn, la novela es un laboratorio que le permite investigar las deformaciones del lenguaje y realizar un estudio de teratología, destinado a diseccionar las monstruosidades que habitan la sociedad chilena y continental.

Referencias

- Avelar, Idelber. *The Ultmely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Durham, Duke University Press, 1999.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro: La precesión de los simulacros. El efecto Beaubourg. A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social*, trad. de Antonio Vicens, Barcelona, Kairós, 1993.
- Diez, Luis. A, "La narrativa agenérica de Enrique Lihn (Segunda parte)", en *Hispanic Journal* 1, Vol. 2, 1980, pp. 91-99.
- Fielbaum, Alejandro. "Crítica de la crítica no crítica. Lectura política de la defensa del estructuralismo de Enrique Lihn" en *Derecho y Humanidades*, Núm. 23, 2014, pp. 259-303
- Foxley, Ana María, "La imaginación es una manera de enmendarle la plana a la realidad", en *La Época*, 29 de mayo de 1988, pp. 4-5.
- Foxley, Carmen, *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*, Santiago, Universitaria, 1995.
- Gottlieb, Marlene, "Entrevista: Enrique Lihn", en *Hispanamérica*, núm. 36, 1983, pp. 35-44.
- Groupe µ. *Collages*, París, Union Générale d'éditions, 1978.
- Krauss, Rosalind. "Poststructuralism and the "paraliterary" en *October*, vol. 13, 1980, pp. 36-40.
- Lastra, Pedro, "Relectura de Los raros" en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 13, 1979, pp. 214-224.
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*, México, Universidad Veracruzana, 1980.
- Lihn, Enrique, *El arte de la palabra*, Barcelona, Editorial Pomaire, 1980.
- Lihn, Enrique, *Derechos de Autor*. Enrique Lihn (Ed.) Santiago: Yo Editores, 1982.
- Lihn, Enrique, *El circo en llamas*, Santiago, Lom, 1996.
- Lihn, Enrique, "Doce años de escritura en todos los géneros", en *Anales de Literatura Chilena*, núm. 16, 2011, pp. 183-201.
- Lihn, Enrique, *Querido Pedro: Cartas de Enrique Lihn a Pedro Lastra (1967-1988)*, selección, edición y notas de Camilo Brodsky B, Santiago, Das Kapital, 2012.
- Maingueneau, Dominique. "Escritor e imagen de autor", trad. de Carole Gouaillier, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 24, 2015, pp. 17-30.
- Piña, Juan y Parra, Nicanor. *Conversaciones con la poesía chilena: Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Hahn, Raúl Zurita*, Santiago, Pehuén, 1990.
- Sarmiento, Oscar, "Sátira de la recepción textual en el Arte de la palabra", en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 37, 1991, pp. 67-76.
- Ulmer, Gregory L. *Applied Grammatology*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1985.
- Ulmer, Gregory L. "El objeto de la poscrítica" en *La posmodernidad*, coord. por Hal Foster, trad. Jordi Fibla, Barcelona, Kairos, 2008, pp. 125-164.