

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

**ENRIQUE LIHN AND HIS NARRATIVE SITUATED ON THE LIMITS OF
HORROR AND CHATTER**

Daniel Francisco Rojas Pachas
Maestro en Literatura Hispanoamericana
Universidad de Guanajuato, México
carrollera@gmail.com

El presente artículo busca caracterizar el contexto de producción de Lihn durante las décadas del setenta y ochenta y dar cuenta de cómo el autor concibe su escritura poligenérica como 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. En una primera instancia, el artículo se enfoca en las novelas de Lihn y la escritura situada como estrategia para generar una representación irreal y paródica de los vicios del poder y la cultura oficial durante la dictadura de Augusto Pinochet. Finalmente el trabajo analiza la figura de Gerardo de Pompier, la máscara retórica que Lihn utiliza a fin de resaltar la precariedad del campo cultural y las deficiencias en la industria editorial en nuestro continente.

Palabras clave: Enrique Lihn, hiperrétorica, escritura situada, autorreflexividad, dictadura

This article seeks to characterize the context of Lihn's production during the seventies and eighties and account for how the author conceives his polygenic writing as a laboratory that allows him to investigate the deformations of language and carry out a teratology study, destined to dissect the monstrosities that inhabit Chilean and continental society. The article focuses on Lihn's novels and situated writing as a strategy to generate an unreal and parodic representation of the vices of power and official culture during the dictatorship of Augusto Pinochet. Finally, the work analyzes the figure of Gerardo de Pompier, the rhetorical mask that Lihn uses in order to highlight the precariousness of the cultural field and the deficiencies in the publishing industry in our continent.

Keywords: Enrique Lihn, hyperrhetoric, writing situated, self-reflexivity, dictatorship

La escritura de Enrique Lihn reflexiona en torno a sus procedimientos y mecanismos retóricos. Su obra, presente en diversos géneros y registros, bebe de muchas fuentes y se estructura a partir de una inteligencia que invoca y modifica formas cultas, referencias complejas que yuxtapone convocando múltiples tradiciones y discursividades. Este proceder no lo deslinda de un sentido histórico, aun cuando estamos ante un descreído del lenguaje y de las formas totalitarias de lo que se entiende por verdad o metarrelato.

En el texto “Biografía literaria” de 1981, publicado en *Derechos de autor* y rescatado en la recopilación *El Circo en Llamas*, Enrique Lihn reafirma el posicionamiento ético y estético de su literatura. En ese texto, Lihn repasa de todas las especies de géneros por las cuales ha transitado su escritura: poesía, novela, cuento, ensayo. Para el chileno, todas sus obras forman parte de un género mayor al cual denomina “discurso literario” 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”. Esto nos revela a un autor al tanto de sus procedimientos escriturales y con un proyecto escéptico en cuanto a, filiaciones partidistas que se adscriban a dogmas o totalitarismos.

En una entrevista del año 1983 titulada “Lihn y Valente en el gran debate de la poesía”, el autor de *La pieza oscura*, hace una declaración relativa al estado de la política y el arte en Chile en las décadas del 70 y 80 y su intención al generar las novelas *Batman en Chile*, *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*.

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

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

Esta cita es significativa, pues Lihn al señalar: “Me he quedado en Chile todo este tiempo”, se sitúa como autor y ubica su producción narrativa acorde a la costumbre que tenía de generar un nexo entre su escritura de paso, la autorreflexión en torno a sus obras y las topografías que recorrió o habitó como sujeto de la enunciación. Al ser el lugar de enunciación cambiante, si consideramos las circunstancias tópicas e históricas del autor, su poética también será móvil, transitiva y abigarrada.

La escritura de Lihn, constantemente se renueva, presenta nuevos encuadres y marcos de producción, echa mano a una multiplicidad de voces y contenidos que rescata y aglutina gracias a la hiperrétorica.

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

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

Yo quisiera rescatar un concepto de la literatura que no excluye los datos de la experiencia. No se trata de la presunción realista de una literatura de una literatura que sería el reflejo artístico de la realidad objetiva, pero creo que el enrarecimiento de la literaturidad lleva a una literatura o a una metaliteratura que sin ganancia ninguna se engolfa en sí misma, dando cuenta así negativamente de una situación. Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que parezca irrealista, es el

producto de un cierto enfrentamiento con la situación. [...] Para mí el concepto de realidad se refiere a la relación de una obra con la circunstancia o situación de sus enunciados (Lihn, cit. en Lastra 48).

En el intento por aprehender la realidad, el escritor termina por elaborar representaciones fantasmales de sus devaneos. Esta búsqueda creativa no deja de tener una dimensión política y social, principalmente por el registro de lo coloquial y la oralidad.

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

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

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

Enrique Lihn guarda un sentido descreído del viaje, pues la fascinación con los lugares de paso esta mediada e intervenida por una memoria objetiva y por los

prejuicios e ideas preconcebidas que tenemos de los sitios, lo cual nos lleva no sólo a conocerlos, sino también a reconocerlos y hacer patente nuestra identidad en un proceso tanto de extrañeza como de familiaridad. Pedro Lastra señala: “el poeta de paso no conocerá nunca Europa, se limitará a recorrerla, separado de ella como por un cristal de seguridad, una galería de imágenes. La Europa que Lihn reconoce se funda en un terreno movedizo e inconexo, es una informe “herencia cultural” (51). Este fenómeno también se aplica a las construcciones hiperreales que Lihn concibe en sus novelas. Lo apreciamos en la transposición imaginaria que hace de Chile y Cuba, en las formas que asume la dictadura en su obra, en los mecanismos tiránicos y en los tipos humanos que desfilan en estos ambientes, pues en sus obras hay una remisión velada a la dictadura de derecha de Augusto Pinochet y al autoritarismo de izquierda de Fidel Castro, así como a los diversos tipos de intelectuales que actúan en contubernio con el poder.

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

En el caso de sus novelas, situar su escritura permite entender cómo Enrique Lihn se vale de la retórica artificial del poder y se apropia de las discursividades que estaban en el aire, para desenmascarar la falsedad del autoritarismo.

Roberto Merino en el prólogo a *Batman en Chile* destaca la confrontación de una excusa de historia con una escritura reflexiva atravesada por citas doctas. Esta hiperretórica consciente delata una “escritura, en definitiva, diseñada para modelos de realidad algo más serios” (Merino, cit. en Lihn, *Batman* 8).

La cháchara y el reino de lo hiperreal, en las novelas de Lihn, nace del choque entre el lenguaje estilizado y el habla estereotipada o habla de la sociosis. Andrés Gallardo explica esta operativa de la escritura situada y el cruce de retóricas a partir de su análisis del poemario *Paseo Ahumada*.

Si el escritor se limitara a la versión culta, intelectualizada y aséptica de la lengua, el texto resultaría, en el mejor de los casos, vacío de sentido, desprovisto de enjundia

y, en el peor de los casos, cómplice del mismo orden que quiere desenmascarar. Por eso resulta tan funcional el continuo apoyo en la manifestación coloquial de la lengua en su versión culta informal (Gallardo 53-54).

Esto nos permite establecer un nexo entre las novelas de Lihn y el Chile gobernado por un régimen dictatorial. Las tres novelas fueron escritas en un marco de casi diez años, de 1971 a 1980, tiempo en que el autor se ve forzado a desarrollar sus textos en lo que se ha denominado el exilio interno o insilio¹.

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

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

¹ El crítico chileno Naín Nómez, uno de los principales comentaristas de la obra de Pablo de Rokha, tiene un completo texto sobre la producción poética en la dictadura y las representaciones políticas, a la luz tanto del exilio como el exilio interno o insilio. Confróntese "Exilio e insilio: Representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta" publicado el 2010 en *Revista Chilena de Literatura* Núm. 76.

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

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

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

Enrique Lihn además deja entrever en esa misiva, su visión con respecto a lo que en esos años se entiende en Chile como obra realista o novela histórica validada por la dictadura: “el campo cultural oficial está perfectamente acotado y congelado por [Enrique] Campos Menéndez, Alone y otros aparceros. La realidad de los “realistas”, la colonia” (Lihn, *Querido* 48-49).

Estas cartas que se extienden de 1967 a 1988 están compiladas en el libro *Querido Pedro* (Das Kapital Ediciones, 2012), y constituyen un valioso documento, para entender el clima en que se desarrolla la escritura de Lihn durante ese periodo. Salvo algunas esporádicas salidas a Europa y Estados Unidos, con motivo de

invitaciones literarias y una beca otorgada por la Fundación Guggenheim, Enrique Lihn desarrolla la producción de sus últimos libros y la publicación de su obra crítica, en condiciones precarias.

El campo cultural que esta correspondencia describe, está dominado por la insidia, el terror y represión en que se suceden despidos injustificados de intelectuales en universidades y el continuo asedio a espacios culturales como “El Centro de Estudios Humanísticos” (Lihn, *Querido* 39). A esto se suma la desaparición de amigos y la diáspora de muchos autores de su generación y la que le sigue. Escritores del 60 como Omar Lara, Oliver Welden, Alicia Galaz Vivar, Gonzalo Millán y Waldo Rojas entre otros, se ven obligados a refugiarse en Europa, Canadá o Estados Unidos. El trabajo como docente y el oficio de escritor se traduce en el Chile de Pinochet, en ingresos mínimos que el autor acusa en reiteradas cartas. Además estamos ante un mercado editorial intervenido, por tanto las principales publicaciones que puede realizar son en sellos extranjeros y en revistas académicas de México, Perú y Estados Unidos.

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

Para la célula central y más conservadora del partido, el MIR, Lihn es un “ideólogo universitario-burgués” (Lihn, *Querido* 84), un intelectual naif y desentendido del compromiso del partido en relación a las consignas del pueblo, siendo como el mismo señala, en carta fechada el 18 de agosto de 1985, castigado literariamente a nivel continental por su defensa al sonado caso Heberto Padilla²: “Siglo XXI rechazó por su parte la publicación de la *Orquesta* a consecuencia -cabe conjeturarlas- del roñoso caso Heberto y de la no menos roñosa actitud de los cubanos que me borraron del mundo de las Letras y las Artes” (Lihn, *Querido* 39).

² Cf. *Enrique Lihn: Opina sobre el "caso Padilla"* en <https://www.poetaenriquelihn.com/2009/03/enrique-lihn-opina-sobre-el-caso.html>

En cuanto a la derecha, vinculada a Augusto Pinochet y sus sistemas de inteligencia, estos no cesan de acorralarlo por su antigua militancia en el Partido Comunista y su marcada disidencia, además de sus ácidas opiniones a través de la prensa, en foros públicos y en sus acciones de arte.

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

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

Recuerdo que, en una ocasión hubo un foro en que hubo que parar a Enrique porque, en medio de la exaltación de su discurso, usó una frase como: "Fuera Pinochet y sus comunistas (...) En todo caso, no creo que Enrique Lihn hubiera sido ahora menos marginal de lo que fue siempre. Él fue siempre un marginal en este país y a pesar de que se quejaba mucho de esto -para mi gusto exageradamente, había un cierto placer en ocupar este antiespacio, este antilugar (Gacitúa, cit. en Sarmiento 107).

Enrique Lihn, ante la crisis que la dictadura generase en Chile esos años y la situación afín, en otros países del continente, también afectados por la llamada Operación Cóndor que instaló con apoyo de la CIA poderes abusivos, tortura y persecución de intelectuales y disidentes en toda la región, utiliza la novela como un "laboratorio de estilo"³.

Sus novelas exponen la alta cultura, tomando como molde el discurso de la *belle époque*⁴ y lo contrapone a la cultura popular, dentro de la cual caben nuevas formas de arte y representación de la realidad (cómic, cine, *happening*, radio, fotografía, el collage y acciones de arte) así como también lo que el chileno denomina monumentos al mal gusto, pseudocultura y pseudoarte, en clara alusión a las cortinas de humo y simulacros culturales que empezaban a proliferar, potenciados por el régimen militar. Los festivales de música masivos como Viña del Mar, la farándula emergente, los shows de concursos de talentos, las páginas sociales, las reinas de belleza, los niños profetas y los predicadores televisivos.

El autor de *La aparición de la Virgen*, se apropia de ese detritus y lo cruza con formas prestigiadas en una mixtura excéntrica. En esa medida, resignifica y reelabora el léxico, estrategias textuales, diseños y estructuras de distintos medios, incluidos el *pop art*, los *mass media*, las artes visuales y los integra en sus arquitecturas narrativas dando forma a un comic novelado titulado *Batman en Chile*, del mismo modo crea *La orquesta de cristal*, una novela con la estructura discursiva de una extensa crónica o monografía y por último, diseña una novela almanaque que lleva el paradigmático nombre de *El arte de la palabra*. El título de esta última obra, sirve como una síntesis a todo su proyecto novelístico, el cual se enfoca en el poder, su retórica y el arte de la cháchara.

En lugar de callar y generar obras complacientes con el poder o en contra parte, publicar textos panfletarios tomando el lugar de las víctimas y los silenciados como divisa de lucha, el autor satura la maquinaria comunicativa y la hace chirriar con un

³ Postulado que Rubén Darío denotó respecto a la función que la crónica tuvo dentro de su escritura. Rubén Darío se refiere específicamente al diario *La Nación* de Buenos Aires como: su "laboratorio de ensayo del 'estilo'" (Rotker 96).

⁴ Cf. el apartado "El rey de la mofa: lecturas de Roberto Merino a las novelas de Lihn", en el primer capítulo de esta tesis. Específicamente, lo señalado en torno a *La orquesta de cristal* y la apropiación que Enrique Lihn hace de las voces y discursos que el chileno enmarca como galicismos mentales.

caudal discursivo de palabrería impotente. Por eso edifica un narrador, Gerardo de Pompier, quien encarna la censura, el silenciamiento y las máscaras de un lenguaje corrupto, expropiado por la dictadura, el cual actúa:

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

Gerardo de Pompier y las coordenadas en la escritura de Lihn

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

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

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

Enrique Lihn, a partir de los años setenta, toma el control creativo del personaje, y lo dota de una trayectoria propia. La biografía ficcional nos cuenta que: Gerardo de Pompier nació en 1900 en Santiago de Chile, pasa por la Escuela Militar y en 1918 se abalanza de lleno a la vida bohemia, que lo termina por llevar a París, para cursar estudios de egiptología y matemáticas superiores en la Sorbona. Pompier cruza

caminos con intelectuales del continente radicados en Europa, pero también se codea con las vanguardias del viejo mundo, André Breton y A.P. Dufloy. Durante ese decurso, Lihn delimita el carácter de trasplantado del personaje. El apellido Pompier es un eufemismo que en francés significa bombero y delata los vicios de un lenguaje foráneo usado como divisa de legitimación.

Como ex alumno de la Academia de Bellas Artes sabía muy bien las implicaciones de la palabra pompier [...] Gerardo es el nombre en el folletín (francés) de un personaje arquetípico, esto es de no importa quién, de Perico de los Palotes. Pompier es, en francés, una homonimia que denota al buen matafuego, pero que tiene como referente al vergonzoso y desvergonzado academio (académico); para mayor abundamiento en lo que respecta a la composición de nuestro personaje, el diccionario común supone que pompier se aplica, en América, al "espión" y al "explorateur", y nuestro Pompier tenía algo que de ambas cosas (Lihn, *Circo* 553).

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

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

El personaje se define como un meteco que tiene una fijación europea. Esto propicia una especie de autorreconocimiento en la ficción, debido a los erráticos pasos por Francia que tuviesen, tanto el escritor chileno como su personaje Pompier. En Francia, Enrique Lihn escribe una de sus obras centrales y "agenéricas", *París*

situación irregular (1977), la cual reafirma su fascinación con Europa, específicamente con el país galo. La vinculación de Lihn con esta topografía está marcada por la extranjería y el descolocamiento. De sus experiencias como sujeto en permanente tránsito, Lihn reconstruye la idea del *flanêur*, pero en un sentido que implica marginalidad tanto cultural como existencial.

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

París, en la obra de Lihn, es una realidad fantasmal que habita sólo en la palabra y en la memoria deforme que el lenguaje, con sus limitaciones implícitas, permite representar, de ahí la situación irregular a la cual alude el título. Podemos encontrar en estas circunstancias, el interés del autor por retomar a Pompier, para que sea narrador y protagonista en *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*.

El dúo Gerardo de Pompier y Roberto Albornoz representan al eterno artista y escritor latinoamericano diletante, que vive de sus méritos de antaño, arrastrando consigo un imaginario fantasmático del esplendor del viejo mundo, el cual buscan imponer a las colonias iletradas.

La reiteración de estos sujetos ficticios, Lihn lo declara como un exorcismo necesario, pues en el fondo comparten la condición de sujetos de paso. Pompier además evidencia el afrancesamiento del continente americano en un doble sentido, en relación al pasado, por la herencia del modernismo y situado en el presente, como indica George Yúdice⁵, en clara alusión al grupo TelQuel y el estructuralismo: “No hemos creado un género que convenga a esa situación: una

⁵ Si se busca profundizar en este tema, confróntese el texto “Enrique Lihn’s El arte de la palabra: Latin American Literature vs. Tel Quel Aesthetics” de George Yúdice, publicado en *Derechos de Autor*, Enrique Lihn (Ed.). Santiago, Yo Editores, 1982.

metaliteratura o una teoría de la literatura como género literario; tal es un logro, otra vez, de los franceses, encarnado en la figura de Roland Barthes” (Lihn, cit. en Germán Belli 17).

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

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

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

En la novela *El arte de la palabra*, Pompier sostiene un tono parecido a los ensayos de Charles Baudelaire. Su discurso es un pastiche de los manifiestos de Vicente Huidobro. Pompier pronuncia nociones relativas a la religiosidad del arte y la configuración del signo literario, acompañadas de sentencias perentorias dedicadas a las cofradías de escritores. El personaje expone en la diégesis un ensayo, que tiene el mismo nombre de la novela, en ese texto el rol de la palabra se presenta como una gimnasia lingüística que transforma la sociedad.

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

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

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

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

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

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

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

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

Frente a la situación de ostracismo que la crítica genera en torno a su obra, resulta crucial la producción del libro *Derechos de autor*, obra inclasificable y artesanal compuesta por páginas escritas a máquina, fotografías, manuscritos, dibujos y recortes de toda especie, girando en torno a lo dicho sobre su obra por otros críticos y por él, en un interesante juego que pone en tensión la autofiguración y metaconsciencia 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, *Querido* 39).

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

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

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

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

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

Bibliografía

- Belli, Carlos Germán. "Lihn o la voracidad literaria". *Perú* (11 de octubre de 1981): 17.
- Coddou, Marcelo. "A la verdad por lo imaginario. Entrevista con Enrique Lihn.". *Texto Crítico* N 11 (1978): 136-157.
- Díaz, Cecilia. "Lihn y Valente en el gran debate de la poesía". *Pluma y Pincel* N 10 (1983): 50-55.
- Diez, Luis. A. "La narrativa agenérica de Enrique Lihn (Segunda parte)". *Hispanic Journal* N 1, Vol. 2 (1980): 91-99.
- Foxley, Ana María. "La imaginación es una manera de enmendarle la plana a la realidad". *La Época* (29 de mayo de 1988): 4-5.
- Gallardo, Andrés. "Oralidad letrada: Lihn y el rescate del coloquio culto". *Boletín de Filología*, Tomo XLI (29006): 46-61.
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*, México: Universidad Veracruzana, 1980.
- Lihn, Enrique. *El arte de la palabra*, Barcelona: Editorial Pomaire, 1980.
- _____. *Derechos de autor*, Enrique Lihn (Ed.) Santiago: Yo Editores, 1982.
- _____. *El circo en llamas*, Santiago: Lom, 1996.
- _____. *Al bello Aparecer de este lucero*, Santiago: Lom, 1997.
- _____. *Batman en Chile o El ocaso de un ídolo o Solo contra el desierto rojo*, Santiago: Bordura, 2008.
- _____. *Querido Pedro: Cartas de Enrique Lihn a Pedro Lastra (1967-1988)*, selección, edición y notas de Camilo Brodsky B, Santiago: Das Kapital, 2012.
- Marín, Germán, "Enrique Lihn: Literatura no invoco tu nombre en vano". *Camp de L'Arpa* (1978): 55-56.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2009.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*, Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
- Sarmiento Oscar. *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*, Oxford, Maryland: University Press of America, 2001.