

# “Una tan grotesca palabra”: Aproximaciones a la institución paternalista del lenguaje como mecanismo alienador de la cultura en *El Arte de la Palabra* de Enrique Lihn

Cynthia Morales Boscio  
Facultad de Educación  
UPR-Río Piedras

*“Si el hombre no puede prescindir del lenguaje, debe subvertirlo”.*  
Néstor García Canclini

*Al destruir pierdes forma y fondo;  
al deconstruir, ganas formas al revisar el fondo”.*  
Jacques Derrida

## Resumen

En este artículo pretendemos aproximarnos brevemente al desmonte de la palabra logocéntrica que se articula en la novela *El Arte de la Palabra* de Enrique Lihn. Daremos cuenta de cómo la novela insiste -sobre todo- en la agresión escondida detrás de los discursos, especialmente el de la imposición paternalista del lenguaje y el carácter autoritario que lo constituye. Veremos que -en la novela- estos atributos estarán representados por el personaje del Protector. Este aludirá a los dictadores que han asolado Hispanoamérica y más específicamente a Augusto Pinochet. Sobre todo, dará cuenta de cómo los discursos patrocinados por estos dictadores no son más que una repetición neurótica de los antiguos discursos fundacionales. En este caso, analizaremos la subversión que hace de los distintos discursos ensayísticos hispanoamericanos que sirvieron a la conformación de las estructuras culturales, políticas y educacionales que prevalecen -en mayor o menor medida- hasta nuestros días y que se perpetúan en dictaduras como las de Pinochet. Analizaremos cómo Miranda -espacio ficcional de la novela- se irá convirtiendo en la representación de las oscuridades de la personalidad colectiva hispanoamericana y de aquellas perversiones que no han querido ser asumidas por el consciente, de modo que siguen perpetuándose en el tiempo. El análisis que haremos de algunos intertextos nos invitará a recordar a cada paso el carácter de construcción que tienen los discursos y nos invitará a problematizar los lugares en los que estos se desarticulan y en los que llegan a degradar nuestra categoría de persona.

**Palabras clave:** Deconstrucción, Enrique Lihn, *El Arte de la Palabra*, Dictadura, Novela chilena

## Abstract

In this article we intend to briefly approach the dismantling of the logocentric word that is articulated in the novel *The Art of the Word* by Enrique Lihn. We will give account of how the novel insists- above all- on the hidden aggression behind discourses, especially that of the paternalistic imposition of language and the authoritarian nature that constitutes it. We will see that -in the novel- these attributes will be represented by the character of the Protector. It will allude to the dictators who have affected Latin America and more specifically will be talking

about the dictator, Augusto Pinochet. But also, it will give account of how the discourses sponsored by these dictators are nothing more than a neurotic repetition of the old foundational discourses. In this case, we will analyze the subversion that Lihn makes of the different Hispano-American essays that served to shape the cultural, political and educational structures that prevail -to a greater or lesser extent- up to our days and that are perpetuated in dictatorships such as Pinochet's. We will analyze how Miranda- fictional space of the novel- will become for us the representation of the obscurities of the Spanish-American collective personality and of those perversions that have not been assumed by the conscious, so that they continue to perpetuate themselves in time. The analysis we will make of some intertexts will invite us to remember at each step the character of construction that the discourses have and will invite us to problematize the places in which these are disarticulated and in which they come to degrade our category of person.

Key words: Deconstruction, Enrique Lihn, *El Arte de la Palabra*, Dictatorship, Chilean Novel

### Introducción

*El Arte de la Palabra* (1980) de Enrique Lihn fue escrita durante la dictadura de Pinochet (1973-1990) y constituye una novela grotesca que quiere exorcizar la palabra logocéntrica<sup>1</sup> desde todos los flancos posibles. La Miranda lihneana, espacio ficcional de esta novela, nos instala en un lugar inaprehensible que ambiguamente remite a cualquier pueblo hispanoamericano, en el que, por momentos, se observa más claramente la referencia chilena<sup>2</sup>. Esta novela escrita *in situ*, en el tiempo de una dictadura, usa el lenguaje de la censura para condenar al *status quo* de cualquier autoritarismo.

En este caso, la novela *El arte de la palabra* constituye una reflexión profunda sobre los mecanismos alienadores de la palabra. Para ello se encarga de desmontar el lenguaje y destaca los vicios que lo constituyen y el papel grotesco que les dio lugar. Según explica el propio Lihn, en su narrativa, la farsa del lenguaje está vista desde una perspectiva psicoanalítica, como la imposibilidad de acceder a la verdad y la catástrofe que tal pretensión genera (Coddou en Fuenzalida 76). Este escritor se encargará de subvertir el núcleo de textos oficiales que han hecho doctrina, revelando sus

mecanismos inconscientes en una suerte de pesadilla edípica en la que permea la impostura del poder.

En esta novela, el “logocentrismo” está dado, principalmente, por la imposición paternalista del lenguaje. Según el estudioso Juan Gelpí, el paternalismo constituye una topografía que supone una relación jerárquica entre sujetos, uno de los cuales se constituye en “superior” al relegar al otro o a los otros a la categoría de los “subordinados”. Si el superior se coloca en una posición privilegiada es por la noción de poder que entabla con el otro y porque emplea una retórica. Es paternalista quien se ve como padre y coloca a otros miembros de la sociedad en una posición inferior de niños figurados. Dicha topografía se va constituyendo como una entidad totalizante que va subordinando la multiplicidad a la unidad, excluyendo, condenando y ejerciendo violencia sobre la heterogeneidad y la diferencia (Gelpí 4). Lihn comenta su propia incomodidad e impotencia ante este sistema cuya fuerza avasalladora intenta sobre todo anular el criterio: “El encontrarse tutelados como seres *infantiles* por autoridades omnipotentes que creen saberlo absolutamente todo sin ser ello cierto crea en un adulto que se siente como tal un estado psicológico particularmente

depresivo” (Lihn, *Derechos de Autor*). El carácter agresivo que posee este sistema será atacado desde múltiples dimensiones en la novela, revelando sus perversiones.

González Echevarría advierte que el paternalismo es uno de los principales atributos de la producción literaria de Latinoamérica. Indica que en ella habrá un vínculo entre el autor, la autoridad y la figura del dictador. En la novela *El arte de la palabra*, tal figura está representada por el Protector. Este no será un dictador en el sentido literal de la palabra, sino que será el representante del Super-Yo Cultural del Patriarcado que dirige los pasos de los personajes y va dictando los modos de comportarse. La elección del nombre “Protector” destaca el carácter agresivo de esta instancia que opera en Miranda. La psiquiatra Lola Hoffmann explica que el padre o la madre protector es aquel cuyo resentimiento se encuentra reprimido (Vergara 64). Por tanto, tenderá a propiciar en “el hijo” (figurado o real) un sentimiento de desvalimiento e indefensión con el afán inconsciente de controlarlo. El nombre, por tanto, tampoco ha sido escogido al azar. Por eso, este Protector, constituirá un sistema monolítico que ejercerá violencia sobre los seres de Miranda que quedarán reducidos a ser marionetas al servicio de sus dictados. La novela dará cuenta justamente de la agresión escondida detrás de los discursos, como pudimos apreciar desde la elección de este nombre.

De modo paródico, la novela expone este centro de presencia grotesca en el texto y nos dice:

Evidentemente, si no hubiera sido por el privilegio masculino de la escritura (conceptuada en la Edad Media como el principio viril del lenguaje por oposición a la femineidad pasiva de la palabra) no

se habría inventado la imprenta, como el modo más enérgico de instaurar la institución paternalista del lenguaje. (231)

En esta cita se parodian los valores masculinos que el patriarcado patrocina, por un lado; y por otro, nos alerta sobre el poder de la escritura en la instalación de este sistema que ha hecho doctrina. Del mismo modo, a través de los conceptos “femenino” y “masculino” ironiza -como veremos- sobre la ausencia de sensibilidad por el privilegio que se le concede a la razón que se da por estructuras de corte paternalista<sup>3</sup>. El objetivo último es metaironizar sobre la razón sin sensibilidad de regímenes dictatoriales como el de Pinochet. En este caso, la novela nos coloca siempre ante un *mise en abyme* que, a su vez, nos provoca la sensación de estar siempre ante un tiempo neurótico, un Eterno Retorno, en el que se efectúan las mismas prácticas paternalistas y los mismos estereotipos patriarcales desde siempre.

### **El discurso ensayístico hispanoamericano y el aparato del poder paternalista**

El Protector en sus disquisiciones será un representante de algunos de los discursos de la ensayística fundacional de Hispanoamérica que sirvieron a la conformación de las estructuras culturales, políticas y educacionales que prevalecen -en mayor o menor medida- hasta nuestros días. A través de esta articulación, en su novela Lihn dará cuenta de algunos rastros dictatoriales que siguieron repitiéndose en la figura de dictadores como Pinochet. Estos siguen perpetuándose a través de una clase burguesa que -como veremos- utiliza una retórica para implementar e imponer las estructuras que favorecen su afán de poder.

Ángel Rama, en su libro *La Ciudad Letrada* detalla cómo funciona esta retórica y explica que ella nace en el momento de la

constitución de las ciudades. La ciudad letrada remite a los escribanos, escribientes e, incluso, escritores que se encargan de ser albaceas para la implementación del poder organizacional social y político. Rama explica que este es un orden jerárquico que constituye el enmascaramiento de un orden burgués cuya práctica dominará el Siglo XX latinoamericano<sup>4</sup>. Comenta que dicha concepción jerárquica fue facilitada por los postulados de Descartes:

La traslación fue facilitada por el vigoroso desarrollo alcanzado en la época por el sistema más abstracto de que eran capaces aquellos lenguajes: las matemáticas, con su aplicación en la geometría analítica, cuyos métodos habían sido ya extendidos por Descartes a todos los campos del conocimiento humano, por entenderlos los únicos válidos, los únicos seguros e incontaminados (40).

Esta noción de univocidad, seguridad y certidumbre será desmontada por Lihn. En la novela se dice que los habitantes de Miranda “(s)omos los huéspedes de este país que subyace a todos los otros y que simula formar parte de la Tierra Firme” (12). Este territorio solo simula ser parte de la Tierra Firme, pues los discursos que aquí se muestran irán desvelando lo no dicho, lo desechado y lo violentado en la impostura de este sistema racional que se instala en Hispanoamérica desde tiempos de la colonización. Rama explica que la palabra clave para la implementación de este sistema será el “orden”. En *El Arte de la Palabra*, todas las palabras que identifican al Super-Yo Cultural del poder paternalista están escritas con mayúscula<sup>5</sup>. En ella el Potector será “La Autoridad del Orden Establecido”, el “Nuevo Orden”, el “Orden Establecido por la gracia Máxima Voluntad Popular Superior y la Divina Providencia”, los

forjadores del “Nuevo Orden Europeo”. Todas ellas darán cuenta de las diferentes formas de impostura política, religiosa y meteca de la institución paternalista del lenguaje. Sobre esto, Rama afirma:

El orden debe quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir el desorden, lo que alude a la peculiar virtud de los signos de permanecer inalterables en el tiempo y seguir rigiendo la cambiante vida de las cosas dentro de rígidos encuadres. Es así que se fijaron las operaciones fundadoras que se fueron repitiendo a través de una extensa geografía y un extenso tiempo. (42)

El sueño del orden sirve para perpetuar el poder y para conservar la estructura socioeconómica y cultural que garantiza ese poder. Rama explica que la *Utopía* de Tomás Moro sirvió a esta inteligencia normativa que pretendió diseñar planos ideales que dieran paso a la regularidad que ellos miraban como utópica. Esta referencia aparece en *El Arte de la Palabra* cuando dice “(e)l susodicho río (Amauroto) en cuanto tal proviene de alguna cordillera de la costa continental y ha abierto el lecho que le corresponde en Miranda” (24). Resalta aquí el Río Amauroto con el referente geográfico de la *Utopía* de Tomás Moro. Sin embargo, esta tierra ambivalente irá tomando para el lector la imagen de una antiutopía. El río Amauroto se convierte en ese vacío ontológico infranqueable en esta tierra extraña, pues el equilibrio que persigue la “Autoridad del Orden Establecido” y el “logos” que implementa no es más que “una pantalla que esconde una carencia” (Sarduy 74). Como Rama, Lihn revisa la trayectoria de cierta élite que ordena e impone mitos represivos. Esa pantalla que esconde la carencia remite -en el caso de esta novela- al autoritarismo, al

clasismo y al racismo como conformadores del norte que implementó aquella primera élite letrada y que se perpetúa en “el pasado-futurista de Miranda” (26).

### La configuración paternalista en la educación y en la cultura

Ángel Rama explica que lo esencial de la ciudad letrada es su condición de promotora del sometimiento y que esta apenas admite la educación de las masas. Es la élite quien detenta este privilegio (19). Insiste que el sentido del conocimiento formal es oprimir sin medida a los “ignorantes” (12). Y es que, desde tiempos de la colonización comienza a fundarse una concepción clasista y racista de la sociedad que excluye y condena la “diferencia”. Ya a inicios de la colonización se inicia este darwinismo social<sup>7</sup> que como demostraremos en este apartado forma parte de la estructura educacional de los pueblos hispanoamericanos hasta nuestros días. A fines del Siglo XVII, Sigüenza y Góngora, en sus *Relaciones Históricas*, afirmaba:

Plebe tan en extremo plebe, que sólo ella lo puede ser de la que reputare la más infame y lo es de todas las plebes, por componerse de indios, de negros, criollos y bozales de diferentes naciones, de chinos, de mulatos, de moriscos, de mestizos, de zambaigos, de lobos y también de españoles que, en declarándose... y degenerando de sus obligaciones, son los peores entre tan ruin canalla. (Rama 14)

Se demuestra en esta cita el racismo contra los mestizos. El Protector de la novela, por su parte, dice que Miranda proviene de la raza pura de los arios. El Super-Yo Cultural de Miranda se vincula al nazismo y a su sentimiento de superioridad. Esta creencia que constituyó una aberración

para la Historia Contemporánea -como iremos demostrando- sigue vigente en las estructuras del poder político de Hispanoamérica. El Protector dirá:

Nuestros ancestros arios trajeron a esas islas una política demográfica que excluía lo mismo la rapacidad genocida culpable de la extinción de los aborígenes precolombinos que la negligencia latino-oriental en lo tocante a la conservación de la raza. Ambos defectos no paliaron la barbarie antieconómica y promiscua de la conquista española, paliativo que, en cambio, nuestros abuelos ofrecieron a los esclavos negros, como lo prueba la abundancia y el éxito de la mano de obra de color en las Antillas y Sudamérica. (240)

El Protector critica a “la barbarie antieconómica y promiscua de la conquista española” por matar a los aborígenes; pero destaca que en sus actos está lo mismo que critica, pues -al interior de Miranda- esclavizan a los negros utilizándolos como “piezas” de trabajo mercantil. También resalta su racismo el eufemismo “de color” que usa más adelante en su discurso.

Por otra parte, la incongruencia del Protector entre lo que se dice y lo que se hace es cónsona con los planteamientos de Sarmiento -con su idea de Civilización y Barbarie- que repudiaba las prácticas españolas por el menosprecio y el carácter dictatorial con que trataban a América. Pero él mismo -por su parte- menospreciaba a los indios, a los negros y a los pobres, al interior de su país. De este modo hacía exactamente lo mismo que el opresor al que criticaba, develando de paso su propio autoritarismo y sentimiento de superioridad. Sobre Sarmiento, Ángel Rama señala que:

Para él la ciudad era el único receptáculo posible de fuentes culturales

europas (aunque ahora hubieran pasado de Madrid a París) a partir de las cuales construir una sociedad civilizada. Para lograrlo las ciudades debían someter el *vasto territorio salvaje* donde se encontraban asentadas, imponiéndole sus normas. La primera de ellas, en el obsesivo pensamiento sarmentino, era la educación letrada. Vivió para verlo y ejecutarlo (51) (énfasis mío).

El Protector plantea esto mismo mostrando el grado de exclusión y de agresividad que estas posturas conllevan:

Hemos sostenido que, siendo la sociedad real intrínsecamente mala, toda concepción ideal de sociedad debe ser expulsada de la república real y concreta so pena de que una mal entendida solidaridad con los sectores más pobres y más desamparados se resuelva en la anarquía y la violencia (242).

Lihn, en *Derechos de Autor*, parodia los discursos al uso de los diferentes dictadores de Hispanoamérica y destaca el carácter grotesco de plantearse a la humanidad como “intrínsecamente mala”:

Hay que partir del principio de que el hombre es esencialmente malo y que hay que enderezarlo. Quien crea lo contrario está nada más que contribuyendo a que el consumismo se fomente. Es mejor pensar que es malo y contenerlo y para eso hay que tener una buena policía que proteja la tranquilidad de la ciudadanía y que lleve una buena arma en el cinto para que infunda respeto y autoridad. Y esa arma es la que infunde paz.

Permea aquí el silenciamiento de las capas más pobres, en cuya censura está la negación de su derecho a reunión y a la libre expresión. La represión, el autoritarismo y la

contención es el sustituto en estas tierras de la supuesta “paz” que dicen proteger los estratos oficiales. En términos educativos, el Protector compendia el clasismo pedagógico a los que están sometidas nuestras tierras cuando dice: “Los altos capitales culturales se concentran en unas pocas cabezas privilegiadas, preferentemente por su capacidad, y aun en estos casos, como es natural, nos interesa fomentar las vocaciones útiles” (254). Estas pocas cabezas serán las de los que él llama “los bien nacidos”: “uno no es bueno por haber obrado bien, sino que uno obra bien cuando es bueno, o sea bien nacido” (240). En el juego de palabras queda evidenciada la parodia de un mal cultural: la elección de una “pureza” a costa de la exclusión, la crueldad y la intolerancia de los que no ostentan un linaje aristocrático<sup>6</sup>. Por otra, se da la muestra de la visión de la humanidad respetada solo por su carácter utilitario. En este caso, la persona está asociada mucho más a ser objeto que dignidad humana.

Sin embargo, esta visión de una sociedad jerárquica en la que solo están admitidos “los bien nacidos” no solo la promueve Sarmiento; también José Enrique Rodó, en *Ariel*, fomentaba esta actitud. El Protector de Miranda dice que el nombre de estas tierras está dado por la Miranda de *The Tempest* de William Shakespeare. El intertexto inmediatamente nos remite a Rodó. Sobre ella dice:

Bautizaron a Miranda con el nombre de ese personaje de “La Tempestad” de Shakespeare, la de la bellísima hija de Próspero el desposeído duque de Morán, símbolo de la ingenuidad y la pureza (239).

Lihn juega aquí con las palabras en cuya grafía está inscrita la parodia asociada con el desmonte del ensayo de Rodó. Se da así la ambigüedad en la expresión, pues la

construcción sintáctica crea la duda de si el “símbolo de la ingenuidad y la pureza” pertenece a Próspero o a Miranda. Recordemos que en *Ariel* Rodó sustituye la voz del maestro por la de Próspero para conducir los destinos de los estudiantes a espacios de “luminosidad”. Pero en la lectura que hace este autor pareciera que sus ojos estuvieron ciegos a la representación del Próspero de *The Tempest*<sup>8</sup>.

En *Ariel*, de Rodó, Próspero no se nos muestra como el maestro que conduce a sus estudiantes a las iluminaciones de un destino favorable, sino que responde al autoritarismo del Próspero de *The Tempest*. González Echevarría explica que Rodó, en su ensayo, cree abandonar la postura autoritaria a favor de una estrategia que intenta restaurar la dialogicidad. Sin embargo, este diálogo, al que Rodó hace participar a sus estudiantes, en la práctica no es más que un monólogo. La única voz que habla es la del maestro. Como el Próspero de *The Tempest*, el personaje aspira a seguir ostentando el control sobre los que domina. Los estudiantes figurados del ensayo no hablan ni tienen espacio para exponer su criterio. Esa voz los sigue silenciando porque parte de un prejuicio: creer que sabe más que ellos. Aquí los estudiantes son sometidos al mismo prejuicio al que fue sometido Calibán<sup>9</sup>. De igual forma, el Próspero de *Ariel* dicta su verdad imponiéndola sin considerar realmente la otredad. Esta violencia la ejerce en modo figurado a los estudiantes en la puesta en escena y también a los lectores. Aquí también se sitúa a la audiencia en una posición subordinada con respecto al hablante. Lo que subyace es un comportamiento paternalista en el que “el poder dictatorial existe porque -se piensa- las masas carecen de suficiente educación” (González Echevarría 40).

De otra parte, él hablará solo a los elegidos que para él están mejor dotados

para tomar las riendas del destino de América. En este caso, su visión se torna también elitista y excluyente. El Protector de *El Arte de la Palabra* hace exactamente lo mismo: “Nuestros educadores- como bien se los dije en esa oportunidad- deben hacerse cargo -como lo hacen- de esta política de selección indiscriminada... seleccionando con todo realismo a los hombres que han de hacerse cargo de las tareas más altas” (253). Las tareas “más altas”, por supuesto, son aquellas que corresponden a sus sueños de poder. Ese “deben hacerse cargo- como lo hacen” enfatiza en este comportamiento histórico que se viene repitiendo en Hispanoamérica con algunos de los primeros hombres de letras y que resalta el carácter de selección y utilitarismo que se le da al ser humano.

El Protector de *El Arte de la Palabra* en su discurso también utilizará la imagen del hierro como lo hace Rodó. En *Ariel* se les pide a los estudiantes que impriman en sus espíritus la imagen de Ariel, pero esta ya no tiene nada que ver con la liviandad del aire. El Ariel que él invoca está encerrado en una estatua de bronce<sup>10</sup>. Les dice: “Pueda la imagen de este bronce -troquelados nuestros corazones con ella- desempeñar en vuestra vida el mismo inaparente pero decisivo papel” (Rodó 35). Ariel se vuelve contradicción, pues se convierte en una sólida, dura, metálica figura de aire. Tal contradicción encubre la violencia mediante la cual Rodó inscribe su doctrina. González Echevarría- analizando este texto- nos explica que el “troquelar” tiene un sentido afin al acto de herrar a las reses. Explica que esta es una imagen de la escritura que a menudo aparece en la narrativa latinoamericana, particularmente en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. La imagen que usa Rodó para imponer su doctrina es la noción de una educación arcaizante, de corte autoritario. No apunta al ejercicio del criterio, sino a la aceptación servil de un

criterio impuesto. El Protector de *El Arte de la Palabra*, usando la misma imagen, dice: “Una mano de hierro protege en este país la democracia de los mejores, en nombre del bien común, y todo lo demás es silencio” (243)<sup>11</sup>. Esta cita compendia nuestro análisis. La burguesía hispanoamericana instala un orden jerárquico donde prevalece el privilegio de la aristocracia. Las palabras “mejor” y “altura” que se nombran a lo largo del discurso del Protector ironizan sobre la perversión de pretender colocarse en un espacio superior a los otros. La palabra “silencio” en boca del dictador de Miranda remite a la censura de todos aquellos otros que no son los privilegiados de su gobierno. Con todo esto se instala la idea elitista de que la educación sea un “privilegio” y no un derecho inalienable de todos los seres humanos. Toda esta disertación sobre el clasismo pedagógico de Hispanoamérica sigue teniendo actualidad. González Echevarría expone, por ejemplo, que la dicotomía entre civilización y barbarie, propuesta por Sarmiento aún sigue viva dentro del proyecto pedagógico de Cuba (González Echevarría 40).

Por otra parte, el “silencio” que señala la cita también remite al final del *Hamlet* de Shakespeare. En el intertexto, se reitera que esta pantalla autoritaria del dictador de Miranda esconde más bien el vacío y el odio que generan antiguos dolores familiares o -tal vez- la herida de la decapitación que señalan ensayistas como Pedro Henríquez Ureña<sup>12</sup>, cuyo trauma remite -según algunos de nuestros ensayistas- a la angustia ontológica que padecemos los latinoamericanos<sup>13</sup>.

Quisiera en este momento volver a la cita original de la novela donde se habla de *The Tempest* para concluir con el intertexto de Rodó. Ella decía:

Bautizaron a Miranda con el nombre de ese personaje de “La Tempestad”

de Shakespeare, la de la bellísima hija de Próspero el desposeído duque de Morán, símbolo de la ingenuidad y la pureza. (239)

La ambigüedad en la mostración de este Próspero o Miranda y la ingenuidad y la pureza que ella o él poseen nos parece que constituye una burla a Rodó. La voz del maestro que este se adjudica se nos presenta ahora ingenua. La mitología de esta escritura da cuenta de lo que se esconde bajo esa “voz”; su pretensión de no querer ser autoritario cuando en la práctica lo es.

La sustitución de “Milán” por “Morán” tampoco nos parece casual. Remite a la lectura desvirtuada de su fuente. Rodó ve a Próspero con buenos ojos cuando en realidad es un personaje autoritario, que lucha -como Rodó- con sus contradicciones. De igual forma, el Protector de Miranda, de nuevo queda desenmascarado en su impostura y en los rastros dictatoriales que lo conforman. Este personaje usa el discurso de la “pureza” que cree tener, pero que no le corresponde. Lihn otra vez rematará la parodia de estas absurdas pretensiones de pureza y la impostura a la que remite, al final del discurso del Protector: “Vuestro presidente, que no se avergüenza de haber escrito versos en su juventud, pero que dejó de hacer poesía para hacer de este país una obra de arte” (256).

Por otra parte, darle al espacio geográfico del *El Arte de la Palabra*, el nombre de Miranda -mirado desde la perspectiva de la pieza teatral que la novela aborda- remite con el personaje de Miranda a visibilizar la sensibilidad y la afectividad humana que caracteriza a este personaje en la pieza teatral. En este caso, nombrar a este país inaprehensible de esta forma sería también una burla. Miranda ha escindido de sí la sensibilidad, en su lugar se ha puesto -

como se reitera constantemente en la obra, la fuerza y la razón. Y como hemos ido viendo por la fuerza y la razón se violan los derechos humanos a cada paso en Miranda, parodiando- de paso- el lema del escudo chileno que reza “Por la fuerza y la razón”.

### La impugnación del paternalismo

En el análisis de *El Arte de la Palabra* que hemos hecho, exploramos cómo las palabras pueden convertirse en mecanismos coercitivos y en ejes de poderes que quitan la libertad en lugar de otorgarla. Vimos que detrás de la palabra paternalista se esconden los egocentrismos y las manipulaciones inconscientes o tal vez conscientes del que la pronuncia, cuya conducta guarda relación con el “trauma” y la “carencia” de antiguos dolores familiares, y en este caso, también sociales. En este sentido, Miranda se convierte en la representación de las oscuridades de la personalidad colectiva hispanoamericana y de aquellas perversiones que no han querido ser asumidas por el consciente, de modo que siguen perpetuándose en el tiempo.

Todo el ejercicio deconstructivo que la novela nos fuerza a realizar a través de los intertextos nos recuerda a cada paso el carácter de construcción que tienen los discursos y la realidad que creemos a partir de ellos. Nos invita siempre a subvertir el lenguaje y a problematizar los lugares en los que estos se desarticulan. A través de este ejercicio, también nos va desvelando todo lo que se escinde a través del discurso y con ello, las personas o las ideas a las que se descarta arbitrariamente. En este caso, nos referimos la escisión ~~del pueblo~~, por el privilegio que se le concede a la aristocracia; ~~de los estudiantes/~~ por el privilegio que se les concede a los maestros; ~~de los lectores/~~ por el privilegio que se le concede a los escribientes; y sobre todo, ~~de la sensibilidad humana/~~ por el privilegio que se le concede

a la razón. Desde estos cortes se instala una educación autoritaria y clasista que omite al pueblo en favor de la aristocracia. La novela insistirá en que tal conducta responde a la repetición de una neurosis histórica que se da por lo que de más grotesco tiene el poder europeo.

La novela igualmente insiste en transgredir la mirada del ser humano solo por su carácter utilitario a la vez que reitera la necesidad de devolverle su derecho y su dignidad perdida. Pero también y sobre todo se convierte en la impugnación de este sistema en cuyas cosmovisiones se experimentan solo las posibilidades de mirar desde lo superior o lo inferior porque se es incapaz de concebir la solidaridad.

### Referencias

#### Texto analizado

Lihn, Enrique. *El arte de la palabra*. Barcelona, Pomaire, 1980.

#### Ensayos de Enrique Lihn

---. *Derechos de Autor*. Texto manufacturado

#### Obra crítica citada

Barrientos, Oscar. “La novelística de Enrique Lihn: imaginación razonada y asedio de la realidad”, <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx9.html>.

------. “Las aristas de un escritor sorprendente”. *Revista Mapocho*, N°54, 2005:<http://www.letras.s5.com/el190605.html>.

Barros, Pía. “Su propia República”. *Ercilla*, 26 de julio de 1989.

Bongers, Wolfgang. “Arqueología de una escritura pre/post/anti-dictatorial y estrategias intermedias de (anti)memoria en libros de Enrique Lihn.” En Reinstädler, Janett (ed), *Escribir después de la dictadura, La producción literaria y cultural en postdictaduras europea e Hispanoamericana*, Madrid/Frankfurt, 2011, Iberoamericana/Vervuert, 376 Biblioteca Ibero-Americana, 143, 2011, 249-272.

Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. FLACSO, 1986.

Edwards, Jorge. “La República Independiente de Miranda”. *Revista Mensaje*, N°296, enero-febrero de 1981, [http://letras.s5.com/lihn\\_121002.htm](http://letras.s5.com/lihn_121002.htm).

Foxley, Carmen. *Enrique Lihn, escritura excéntrica y modernidad*. Editorial Universitaria, 1995.

Fuenzalida, Daniel (comp.). *Enrique Lihn: Entrevistas*. Ediciones LOM, 2005.

Goettlieb, Marlene. "Entrevista. Enrique Lihn". *Hispanamérica*, núm. 36, 1983: 40.

Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Editorial Universitaria, 2008.

Lavín Cerda, Hernán. "Enrique Lihn, otra visión". *Última Hora*, Santiago, 18 de octubre de 1969.

Lihn, Enrique. "El arte de la Palabra" (comentario del autor sobre la novela). *Point of Contact*, Vol.III, No.1/2, 1982, 81.

Marín Germán (comp). *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Ediciones Lom, 1997.

Noguerol, Francisca (comp). *Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn*. Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005.

Pinto, Rodrigo. "El revés de la utopía". *Apsi 313*, del 17 al 23 de julio de 1989, 41.

Travis M, Christopher. *Resisting Alienation. The literary work of Enrique Lihn*. Rosemont Publishing & Printing Corp, 2007.

Valdés, Adriana. *Vistas Parciales*. Editorial Palidonia, 2008.

Zapata, Juan. "La narrativa de Enrique Lihn: expresión de un referente cultural complejo". *Taller de Letras*, 42, 2008: 23-42.

**Obra general citada:**

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, 1993.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Ediciones Paidós, 1994.

------. "Literatura y Meta- lenguaje". *Ensayos Críticos*, Editorial Seix Barral, 1967.

Benítez Rojo. *La isla que se repite*. Ediciones del Norte, 1989.

Chiampi, Irleamar. *Barroco y Modernidad*. Fondo de Cultura Económica, 2000.

Contardo, Óscar. *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*. Editorial Vergara, 2008.

Correa- Díaz, Luis. *Lengua Muerta. Poesía, Post literatura y Erotismo*. Providence Rhode Island, Ediciones INTI, 1996.

Culler, Jonathan. *Sobre la Deconstrucción*. Ediciones Cátedra, S.A, 1998.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, 1989.

------. *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*, Tecnos, 1994.

Díaz, Luis Felipe. *Semiótica, Psicoanálisis y Postmodernidad*. Editorial Plaza Mayor, 1999.

Dürand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus, 1981.

Fernández Retamar, Roberto. *Calibán. Apuntes sobre la cultura de Nuestra América*. Habana, 1930, www.literatura.us.

Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 1988.

------. "El orden del discurso", *Obras Esenciales*. Paidós, 1999.

Gelpí, Juan. *Literatura y Paternalismo en Puerto Rico*. Puerto Rico, Ediciones U.P.R., 1993.

González Echevarría, Roberto. "El extraño caso de la estatua parlante: Ariel y la retórica magisterial del ensayo latinoamericano moderno". *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Madrid, Editorial Versum, 2001, 28-61.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. London, Methuen & Co, 1981.

Jauregui, Carlos. "Calibán, ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío". *Revista Iberoamericana*, Vol.LXIV, julio-diciembre, 1998, 184-185.

Jung, Carl. *The man and his symbols*. Dell Publishing Co, 1964.

------. *The Basic Writings of Carl Jung*. Modern Library, 1993.

------. "Lo inconsciente en la vida psíquica normal y patológica". <http://homepage.mac.com/eeskenazi/loinconsciente.html>.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco, su configuración en pintura y en literatura*. Editorial Nova, S.A., 1964.

Kleining, John. *Paternalism*. Rowman & Allanheld, 1984.

Laplanche, Jean y Jean Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós, 1996.

Ocaña, Juan Carlos. "Características del fascismo". El sitio web de la Historia del Siglo XX, 2011, [www.historiasiglo20.org](http://www.historiasiglo20.org).

Orwell, George. *1984*. Ediciones Cerro Huelén, 1984.

Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Tajamar Editores, 2004.

------. *Rubén Darío y el Modernismo*. Alfadil, 1985.

Rodó, José Enrique. *Ariel*. Editorial Atlántida, 1974.

Sarduy, Severo. *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica, 1987.

Seldem, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Editorial Ariel, S.A, Tercera Edición 2001.

Thomson, Philip. *The Grotesque*. Methuen & Co Ltd, London, 1972.

Vergara, Delia. *Encuentros con Lola Hoffmann*. Catalonia, 2008.

### Notas:

En su aspecto básico, el filósofo Jacques Derrida explica cómo el pensamiento occidental desarrolla innumerables conceptos que operan como principios

centrales. Llama “logocentrismo” al afán de afirmar un sentido último, fijo, y unívoco. Desvela que este siempre reprime a otro sistema al que discrimina. La cultura occidental, por ejemplo, ha tendido a privilegiar el alma sobre el cuerpo, el hombre sobre el animal y la conciencia sobre el inconsciente. Este carácter dual que hace constar Derrida, al cual denomina *différance*, aplica también a conceptos como hombre / mujer, burguesía / proletariado, conquistador / colonizado, en el que a los segundos se les silencia por el mérito que se le concede al privilegiado. En este caso, muestra que los sistemas son siempre prisioneros de la paradoja, y que detrás de una cara existe otra que se oculta. Aunque Derrida hace constar el peligro y las contradicciones de desplazar unos sistemas sobre los otros, destaca que desmontar el concepto central por su contrapartida, sería igualmente erróneo pues estaríamos dando paso a un nuevo centro de privilegio. Según su teoría, todo lo que podemos hacer es negarnos a que uno u otro polo de un sistema se conviertan en centro y garante de presencia. De esta forma, asume las coordenadas del tránsito, dándole espacio a la multiplicidad y a la pluralidad. No cree en paradigmas supremos, pues demuestra cómo estos han tendido a desechar otros sentidos igualmente válidos. Su análisis permite tomar conciencia de los convencionalismos que residen en el lenguaje. Esta teoría, por tanto, propone un escepticismo general en relación con los sistemas absolutos o totalizantes para evitar someter a exclusiones arbitrarias a la diferencia. Lo que se subvierte en este sentido es el autoritarismo de los monologismos develando el carácter grotesco que los articula. Este desmonte permanente de todos los intentos totalizadores- siguiendo esta dinámica derridiana- constituye el trabajo más importante que se propone Lihn con su obra narrativa y concretamente en *El Arte de la Palabra*.

<sup>2</sup> En el texto hay referencias a varios sucesos latinoamericanos que se emparentan en una misma herida ocasionada por el autoritarismo, pero habrá referencias más concretas a Chile y a Cuba, espacios geográficos en los que Lihn vivió.

<sup>3</sup> La novela parodiará también los conceptos “masculino” y “femenino” desvelando el papel estereotípico que han jugado para la cultura, principalmente por la farsa de ciertos discursos que han tendido a asociar justamente lo masculino con la razón y lo femenino, con la sensibilidad. Esto lo hará desde las complejidades a las que nos someten sus intertextos. Por cuestiones de espacio estos estereotipos no estarán tratados aquí, pero se abordan en mi estudio más amplio, *La Sombra de una Sombra, lo grotesco en los relatos de Enrique Lihn*.

<sup>4</sup> En *Derechos de Autor*, Yúdice propone consonancias entre este texto y *El Arte de la Palabra* y dice: “Furthermore, the deconstruction of the

modernist tradition in Latin American literature is not just a practice which Lihn hits upon; it coincides, in fact, with a new turn in the ideological analysis of modernism. I am thinking of the work of Ángel Rama, Jean Franco, François Perus, and Noé Jitrik”.

<sup>5</sup> Este ejercicio de la forma remite a la novela *1984* de George Orwell que es también una ficción distópica en el que un “Gran Hermano” domina y controla a los habitantes. En *Conversaciones con Enrique Lihn* de Pedro Lastra, Lihn comenta que esta novela constituye base creativa de sus narraciones.

<sup>6</sup> En este caso se habla de la defensa de “la ley del más fuerte”, que es la tesis más generalizada de Darwin. Sin embargo, otros teóricos aclaran que en la tesis de Darwin se incluía la idea del cooperativismo y la noción de conductas altruistas que no encajaban en el marco de la selección de la especie. La novela también parodiará estas omisiones, que por cuestiones de espacio no podemos discutir aquí. Con ello insistirá en que miremos críticamente cómo los discursos pueden descontextualizarse de la fuente que les dio origen. En este caso, alerta a que cuando leemos también seleccionamos y fijamos aquello que nos interesa y dejamos de lado otras posibilidades de lectura. En este apartado, tendremos la oportunidad de ver ese procedimiento analítico en referencia a otros textos.

<sup>7</sup> De este fenómeno en Chile se habla en *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*.

<sup>8</sup> En la obra de Shakespeare, Próspero es un hombre que se deja llevar por sus obsesiones de ostentar el saber y de tener el control de todo. Por eso mata a la bruja, madre de Calibán, para adquirir todos los conocimientos de magia que ella poseía. También libera a Ariel que se encontraba preso en un árbol donde la bruja lo había encerrado. Por liberarlo, Ariel está obligado a dedicarle años de su vida. Este espíritu de aire se convierte en el esclavo de Próspero que se verá obligado a ayudarlo a terminar con sus enemigos, los que le quitaron el poder en Milán y lo exiliaron en aquella isla. Próspero se ve endurecido por su odio y lo manifiesta en su actitud dictatorial. A fin de cuentas decide perdonar a sus enemigos y quemar todos sus libros de magia en señal del desapego a los vicios de poder y ambición que lo habían mantenido preso por la sombra de sus odios viejos.

<sup>9</sup> Sobre el prejuicio al que se somete a Calibán habla Roberto Fernández Retamar en *Calibán. Apuntes sobre la cultura de Nuestra América*.

<sup>10</sup> Cabe señalar que en la obra de Shakespeare, Ariel, espíritu alado y puro, no posee libertad. Es un espíritu que está obligado a hacer lo que manda Próspero. Una de las cosas a las que está obligado es a crear una tempestad en el mar para deshacerse de los enemigos del Duque cuando Ariel no estaba de acuerdo, pero su gratitud (de haberlo liberado del

árbol en el que se encontraba atrapado) lo obligaba a ir en contra de sí mismo.

<sup>11</sup> En el estudio de *Comunidades Imaginadas* de Anderson, se habla del imaginario colectivo como componente fundamental para la construcción de una nación. Explica que estos símbolos se van dando precisamente en las narraciones orales o escritas que consignan un pasado histórico y mítico común. La agresividad del texto de *Doña Bárbara*, por ejemplo, pareciera formar parte de la legitimación de estos mitos.

<sup>12</sup> La herida de la decapitación se refiere al trauma ocasionado por la matanza indígena perpetrada por la conquista española y el vacío histórico, cultural y psicológico que tal acontecimiento constituyó para la formación de nuestras tierras. Psicoanalíticamente hablando estos vacíos se instalan en el inconsciente y son los generadores de la agresión que opera a nivel externo.

<sup>13</sup> Sobre la angustia ontológica generada por la herida de decapitación también hablan Uslar Pietri y Lezama Lima. Ver: Irlemar Chiampi, Barroco y Modernidad, p. 132-133.

