

EL ARTE DE LA PALABRA DE ENRIQUE LIHN: UNA CARICATURA DEL INTELECTUAL HISPANOAMERICANO

THE ART OF THE WORD, BY ENRIQUE LIHN: A CARICATURE OF THE HISPANIC AMERICAN INTELLECTUAL

*Cynthia Morales Boscio. Ph. D.
Catedrática Auxiliar
UHS Universidad de Puerto Rico*

Resumen

En este artículo, analizaremos la novela *El arte de la palabra*, de Enrique Lihn, a la luz de la caracterización grotesca de sus personajes, Pompier y Albornoz. Para ello utilizaremos principalmente las teorizaciones de Wolfgang Kayser, por considerar que estas se acercan más a la estética lihneana. Desde este marco teórico, esbozaremos cómo los personajes constituyen una crítica al poder europeo instalado desde tiempos de la colonia y a las distintas escuelas de pensamiento que vienen también por influencia europea a Hispanoamérica. Sobre todo, se verán los mecanismos del poder autoritario que incluso se interpretan desde estas influencias y que en la novela aparecen también como el rastro de las sucesivas dictaduras hispanoamericanas, que, en este caso, tienen su reflejo directo en la dictadura de Pinochet. Pompier y Albornoz aparecerán como opuestos solo en apariencia, pues serán idénticos en su autoritarismo y en su vanidad académica. Ambos, por tanto, constituirán una dura crítica a lo más negativo que se da en el ámbito intelectual hispanoamericano. Veremos, en última instancia, que este juego de contrarios que se da entre los personajes insiste en el siniestro de la inteligencia que se empeña en separar y dividir y apuesta más bien por un discurso inclusivo que permita verlos reconciliados.

Palabras clave: Pompier y Albornoz, caricatura grotesca, autoritarismo, palabra vacía, metaficción.

Abstract

In this article we analyze Enrique Lihn's novel *El arte de la palabra* (*The art of the Word*) in light of the grotesque presentation of its characters, Pompier and Albornoz. In so doing we recur mostly to Wolfgang Kayser's theorizations as they are best related to lihnean esthetics. From this theoretical framework we shall outline how his characters bring to the fore the European power structures installed during the colonization and the different European schools of thought that influenced Hispanic America. Above all, we shall discover the authoritarian power mechanisms that must be interpreted in light of such influences, also depicted in the novel as footsteps of the succeeding Hispanic American dictatorships; which in this case are a direct reflection of Pinochet's rule. Pompier and Albornoz will seem contradictory only in the outside, as they are presented identical in their authoritarianism and their academic vanity. Hence, both will represent a harsh criticism of the most negative manifestations of Hispanic American intellectual environment. We shall see, at the end, that the game of contradictions among the characters underscores a sinister intellectual design to separate and divide, suggesting instead an inclusive discourse that may lead to reconciliation.

Key words: Pompier and Albornoz, grotesque caricature, authoritarianism, vacuous word, metafiction.

Recibido: 9 de febrero de 2017. *Aprobado:* 21 de febrero de 2017.

“No hay nada espantoso, salvo una horca viuda, un puente con las pilas reseca, y sombra que se contenta con ser negra. El Miedo, volviendo la cabeza, mantiene los párpados caídos y cierra los labios de la máscara de piedra.”

Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, Patafísico
Alfred Jarry

Enrique Lihn ha sido considerado como una de las voces más lúcidas y multifacéticas de la literatura chilena contemporánea. Cultivó la poesía, el teatro, la novela, la crítica literaria, el dibujo y el cómic. Aunque es un escritor que se desempeña en todas las áreas del quehacer literario, fue más conocido por su poesía. Sin embargo, su narrativa nos parece de una riqueza literaria que merece atención y que ha sido muy poco trabajada. En este artículo, concentraremos nuestra atención en el *Arte de la palabra*¹ y atenderemos principalmente la caracterización grotesca de los personajes, Pompier y Albornoz, para demostrar que Lihn pretende —con ellos— presentarnos una dura crítica de lo más negativo que se da en el ámbito intelectual hispanoamericano. Veremos que Lihn juega a desmontar el lenguaje y las cosmovisiones del mundo conocido, desvelando detrás de la escritura todo lo que ella tiene de artificio y de engranaje manipulativo para la instalación del poder.

A modo de preámbulo a la novela

Nos parece importante —en primera instancia— resaltar algunos de los pormenores principales de la novela, *El arte de la Palabra* de Enrique Lihn, antes de concentrar nuestro análisis en la caracterización de los personajes grotescos, pues es una novela difícil de aprehender desde categorizaciones del modelo clásico realista. Este es un texto que rechaza violentamente los elementos narrativos al uso tradicional. En efecto, esta novela no cuenta nada. Más bien nos presenta los diferentes discursos del poder que se dan desde la internalización con un súper-yo cultural, cuyos condicionamientos insisten en el autoritarismo. Es importante señalar que *El arte de la Palabra* (1980) fue escrita durante la dictadura de Pinochet (1973-1990). Por eso, esta novela escrita *in situ* usa el lenguaje de la cen-

¹ Esta es la segunda novela de una trilogía, que incluye también las obras *La Orquesta de Cristal* (1976) y *La República Independiente de Miranda* (1989). Las tres novelas pueden leerse por separado, pero mantienen ejes temáticos similares y comparten algunos personajes, como los que aquí analizaremos.

sura para condenar al *statu quo*. Es una novela ambigua justamente porque quiere evadir la censura, pero también porque insiste en negarse al monologismo tiránico al que invitan los discursos totalizantes.

Esta obra parte de una recopilación de textos: cartas, diarios, discursos y demás papeles remanentes o basurales después de un Congreso Cultural en Miranda. De esta forma, los papeles sobrantes del Congreso van revelando motivos que el lector debe desentrañar. La mayoría de los textos será la manifestación de distintos modos retóricos que la novela irá subvirtiendo para resaltar los signos que se imponen como presencia y que no permiten que nada más se vea. Todas las voces que se articulan van mostrando los discursos impostados de las capas dominantes y los motivos manipulativos que los animan. Las palabras irán mostrando el desfase entre lo que se dice y lo que se hace.

Miranda es el nombre del espacio geográfico de esta novela. Este constituye un espacio inaprehensible que ambiguamente remite a cualquier pueblo hispanoamericano. Este continente imaginario se asume en el subdesarrollo y sobre todo en la tiranía de un poder que lo oprime. A este poder se le da nombre de “Protector” y remite a un súper-yo cultural. Este Protector será el príncipe de las desigualdades, del despotismo y del narcisismo generalizado de lo más siniestro del aparato organizacional de Hispanoamérica. La novela, a través de los discursos, da cuenta de las formas de poder en la palabra y en las estructuras ideológicas para revelarnos todas sus imposturas. Miranda, por tanto, transgredirá también la noción de espacio realista y será más bien una conjunción de simulacros de los discursos estereotípicos que se han ido instalando en Hispanoamérica. Este lugar será la representación de una distopía en la que impera la vacuidad de las palabras y una radical inautenticidad. La República —en el caso de esta novela— es también una pura fachada que sirve de escudo a las atrocidades que se cometen bajo las órdenes del súper-yo cultural de la Miranda lihneana. En este caso, Miranda, como afirma el propio Lihn: “es un lugar invivible resultado de su radical inautenticidad” (Lastra 121).

A través de la obra, se va desvelando que el “logos” es más bien una pantalla que esconde una carencia y que se perpetúa en los discursos. En ellos se critican todos los ideogramas del poder en un grado negativo exacerbado. Entre los muchos discursos a los que critica destaca: el poder europeo y las distintas escuelas de pensamiento que vienen también por influencia europea, el capitalismo, y las distintas dictaduras hispanoame-

ricanas, en especial, la chilena. Como veremos, la metaficción narrativa es fundamental a este efecto, pues lleva a la reflexión del propio cuerpo escriturario y del carácter ficcional que tienen los discursos, tanto los literarios como los que puedan pretender ser documentales. La novela, por tanto, insistirá en destapar lo más negativo que podemos ser con un afán obsesivo de exorcismo.

Preámbulo teórico a la caricatura grotesca de Lihn

Para el análisis de estos fenómenos y especialmente el de los personajes que nos ocupan, utilizamos los parámetros de la estética grotesca y principalmente las teorizaciones de Wolfgang Kayser, por considerar que estas se acercan más a la intención del texto analizado. De Kayser se toma la caricatura sin ingenuidad o la “caricatura aumentada hasta lo imposible” (126). Tanto en la obra lihneana como en la teoría kayseriana, el grotesco pierde el carácter puramente cómico, y se convierte en una sátira de los aspectos oscuros del ser. Sobresale el papel absurdo de los personajes a los que se les imposibilita el conocimiento propio y de los demás, y que en vano se afanan por la claridad o la verdad. Para Lihn, sus personajes ex-céntricos sirven como formas de distanciamiento del mundo y sus convenciones, al igual que resaltan la bajeza que esconden sus personajes. Estos estarán, además, atravesados por el sentimiento de lo “unheimlich”² que Kayser toma de las teorizaciones freudianas. Se trata del regreso de lo reprimido a la pantalla de la conciencia y su compulsión de repetición. Freud explica que una de las manifestaciones de lo siniestro se da a través de la visión del doble o la imagen en el espejo en la que se pierde dominio sobre el propio yo y coloca al yo ajeno en lugar del propio. Según Freud, el que sobrepasa la fase del doble, sobrepasa al narcisismo primitivo³. Este aspecto de lo siniestro será también fundamental al trabajo de Lihn, en cuyos textos se da este juego de la visión de espejos y del egotismo de sus personajes que juegan a desconocerse para presentar un mundo carente de intimidad, de sí mismo y de los otros.

La obra lihneana, en sus procedimientos narrativos, se caracteriza justamente por la estructuración de una neurosis (Valdés 53). De esta forma,

² Los términos “Unheimlich” (alemán), “uncanny” (lengua inglesa) y “siniestro”, “omínoso” (español) serán utilizados de modo indistinto en nuestro análisis.

³ Todas estas teorizaciones aparecen explicadas en el ensayo de Freud, *Lo siniestro*, Tomo I.

en el procedimiento discursivo y sus condicionamientos estará siempre lo mismo que se critica. De tal suerte, lo que se dice estará constantemente anulado por lo que se hace. Todo este juego creativo es también propio de la estética grotesca kayseriana. Aquí —como en los grotescos de Pirandello— ocurre que la máscara se convierte en parte de la persona y quien osara quitársela ya no tendría sitio en este mundo. En entrevista sobre sus creaciones, Lihn comenta:

Todos los hombres tenemos mucho de un animal siniestro. Todos. Está a la vista que es así. Que no quiera ver, es otra cosa. En una sociedad enferma todos participan de la enfermedad. Es difícil no enfermarse. Lo típico es que la gente esté dentro... aunque no lo crea o no lo quiera creer. Uno está atrapado si participa de lo que uno niega: si uno disputa el poder con las mismas armas del poder, genera una estructura similar a la que uno combate. Eso siempre ha ocurrido en el mundo de las ideologías. (Fuenzalida 200)

Los Congressistas de Miranda o el siniestro hispanoamericano

En el centro del grotesco que describe Lihn, se encuentran todos los intelectuales invitados al Congreso de Miranda. Estos no son personajes en el sentido convencional de las estructuras narrativas, pues no se muestran como entidades de carne y hueso, sino como rastros de papel. De ellos sabemos a través de las cartas, diarios y documentos que se dejaron como basura en el Congreso. La metaficción aquí nos impulsa a dudar de la veracidad de los discursos que se instalan como centros de presencia. Estos, a su vez, estarán siempre atravesados por la palabra vacía en la que se da una incongruencia radical entre lo que se dice y lo que se hace.

“La República Independiente de Miranda”, y con ella los mirandeses llevan el rastro de los personajes de Luis Buñuel en la película *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Ella remite a la frivolidad, la corrupción y el egotismo aristocrático. En la película, el embajador de Miranda es también un meteco⁴ que aparece como un distinguido señor a la parisina,

⁴ Este término refiere la fijación europea, a la vez que hace realce de la inconsciente propensión latinoamericana a dejarse hablar por el “otro” y asumir un discurso que no le pertenece, que no entiende a cabalidad y que tampoco se acomoda a su realidad. Lihn

espacio este al que también miran como a un lugar de prestigio. Este será un corrupto que tratará de tapar con sus palabras las atrocidades que se viven en el país, del mismo modo que lo hace el Protector de la Miranda de la novela, en representación de los dictadores de Hispanoamérica. Además, en la película se da una serie de encuentros en torno a la mesa que siempre tendrá una resultante fallida. De este modo, la película viene a ser la representación de los desencuentros y las incomunicaciones en un lugar que se ha vuelto invivible. En *El arte de la palabra* –como veremos– el Congreso viene a representar también los múltiples desencuentros a los que asisten los intelectuales de Miranda. Igual que en *El discreto encanto de la burguesía*, los ciudadanos “estables y dignos de confianza” son los cínicos que hablan de lo que no hacen.

Desde el nombre del espacio ficcional asistimos a este fenómeno del divorcio entre las palabras y las acciones. Por eso, “La República Independiente de Miranda” se presenta también como la parodia del origen etimológico del término “república”. Norberto Bobbio define la república como una forma de gobierno interesada en el bien de la comunidad. No importa si la forma de gobierno que adopte es aristocrática, democrática o monárquica. Dicha institución velará por los intereses de todos y no de aquellos que la gobiernan. Se asimila, en este caso, la república al concepto de virtud y se opone al de gobierno injusto. Como veremos, cada personaje vela por sus propios intereses de un modo aislacionista y siguiendo el paradigma discursivo que le ha impuesto el Protector, símbolo del despotismo, las desigualdades y el narcisismo. En la novela, a los mirandeses se les describe de la siguiente forma: “Isleños peninsulares quienes parecen ser intrínsecamente aislacionistas, chauvinistas desafortunados” (25). De otra parte, la palabra “Independencia” también será motivo paródico, pues la contradicción entre los discursos y los hechos decantan en la irrisión de este supuesto. Aquí ni la sociedad, ni los gobernantes, ni mucho menos sus habitantes individuales se dirigen a sí mismos. Por el contrario, repiten hasta el cansancio los dictados del “inconsciente colectivo” de un poder autoritario. Por eso, la novela también describirá que “Miranda es una realidad. La realidad de nuestra insuficiencia ontológica” (91). En la rei-

explica al meteco como: “[...] el bárbaro o el extranjero que se queda con un palmo de narices cuando llega a Atenas. Se cuelga del último carro del tren: llega atrasado a la historia de los países modelos y la repite en el propio, falsificando de este modo lo propio y lo ajeno. El meteco es el falsificador al cuadrado.” (Lastra 121).

teración de la palabra “realidad” hace burla de los intentos fijadores de una narrativa realista tradicional y devela que en el submundo de esa llamada “realidad” se esconde otra inconsciente que la dirige. En esta novela, lo que destaca sobre todo es la “insuficiencia ontológica” que ha construido una realidad, que se nos presenta en todo lo que ella puede tener de más siniestra. Los congresistas serán los representantes por excelencia de la *sociosis*⁵ de Miranda.

En este artículo, nos concentraremos en dos personajes principales del Congreso de Miranda, Pompier y Albornoz. Dos intelectuales con ideas aparentemente disímiles, pero que comparten un mismo condicionamiento que consiste en querer imponer su discurso por encima de cualquier otro. Estos personajes, por tanto, insisten en un diálogo de sordos en el que principia la incomunicación y el autoritarismo.

1. Gerardo de Pompier, epónimo de Miranda: crítica al racionalismo

Pompier será “la personalidad más fuerte del Congreso” (63) y el “intelectual” más importante de la novela. Pompier es un meteco con un fuerte complejo de inferioridad y un ansia inalcanzable de perfección; el representante de la cháchara institucionalizada de Hispanoamérica. Su discurso ironiza las estructuras que se establecen desde tiempos de la colonia⁶ y al mismo tiempo responde al tránsito a las estructuras capitalistas que, en Chile, se instalan bajo la dictadura de Pinochet.

El origen del nombre “Pompier” parte de la jerga de los pintores. Este significa el adocenamiento, el pasatismo⁷, la cursilería y el conformismo. Haciendo honra al nombre, figurará en esta novela como el epónimo de una “ideología decimonónica, autoritaria, falocéntrica y heterosexual” (Lihn

⁵ Término que utiliza Lihn para referirse a los malestares neuróticos y las heridas traumáticas que van de lo personal a lo social. (cfr. Adriana Valdés, *Vistas Parciales*).

⁶ Lihn ironiza estas estructuras coloniales desde las teorizaciones que hacen críticos como Ángel Rama, en *La Ciudad Letrada*. Rama, por ejemplo, explica que en Hispanoamérica se establece un orden jerárquico que constituye un enmascaramiento de un orden burgués cuya práctica dominará el Siglo XX latinoamericano. Él 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 jerarquía, de univocidad, de seguridad y de certidumbre será desmontada por Lihn a lo largo de la novela.

⁷ Lihn, en *Derechos de autor*, alude a este atributo en referencia al pasado.

Derechos) que, según la novela, se perpetúa por siglos en Hispanoamérica. En entrevista con Pedro Lastra, Lihn dirá sobre él: “El personaje se constituye de todas las falacias que suelen proclamarse desde el púlpito, el estrado, la columna periodística, desde todas las instituciones en que se funda el ‘statu quo’” (Lastra 131). Pompier está hecho, entonces, de todas las proliferaciones que encarnan las enfermedades de la palabra.

Cabe señalar que el personaje de Pompier, que posteriormente aparecerá en sus novelas, surgió como un “columnista” en la revista *Cormorán*, que editaban Enrique Lihn y Germán Marín entre los años 1969 y 1971, bajo el sello de la Editorial Universitaria. Sus columnas llegan a crear polémica en el medio, pues la mayoría de los lectores no alcanzó a darse cuenta del carácter bufonesco del personaje⁸. Lihn, quien también utilizó este personaje en una serie de *happenings* entre 1977 y 1978, comenta al respecto de Pompier:

Era una especie de personaje resumidero en ese momento. A través de él nos criticábamos nosotros mismos. Era una especie de hiperescritor fallido, era la irrealidad de la literatura, la prosopopeya de los discursos oficiales, *La Bohème* de Puccini, el caballero que venía del modernismo decimonónico con todo lo que eso implica: lo obsoleto que se mantiene dominante y vigente. Además nos servía para lanzarnos cuchufletas unos a otros. (Fuenzalida 142)

En *El arte de la palabra*, Pompier está, en efecto, en representación de un sistema “heterosexual”. Esto no impide, sin embargo, que Pompier sea realmente un homosexual. El mundo falocéntrico al que Pompier se adscribe imposibilita dar rienda suelta a su identidad y la esconde. Queda implícita en su parálisis y negación identitaria la violencia que ejerce el sistema Patriarcal sobre la “diferencia”; en este caso, el rechazo a la homosexualidad por el privilegio que se le otorga a la “heterosexualidad”. Esta será solo una de las múltiples incongruencias de Pompier, que van mostrando los mecanismos inconscientes del súper-yo cultural de Miranda.

Por otra parte, Pompier cree ser perfecto y su imposible pretensión lo lleva a armarse de un “caparazón altamente defensivo” (Lihn, *Derechos*)

⁸ Estas columnas aparecen en el *Circo en Llamas*, pp. 541-600.

donde esconde su insuficiencia, ya que, como aclara el propio Lihn, “la perfección, entendida como virtud insoslayable no existe, lo impide la debilidad humana”. Se convierte así en un personaje irrisorio que muestra el ridículo y la incongruencia de su lucha por mantener una pantalla de perfección que su propia condición le niega. Por eso, en *Derechos de Autor* también se lo describe como un personaje que:

[...] encierra además un sujeto aterrado e indefenso, que segrega la palabra como ciertos peces que oscurecen el agua tras sí para escapar de sus perseguidores; que asume las formas vacías del poder de la palabra poniendo a cada momento el carácter irrisorio de su defensa.

La novela insiste en que Pompier es “el dueño de nuestras palabras” y el epónimo del súper-yo cultural que controla y salvaguarda el monolitismo de Miranda. De modo que caracterizar a Pompier es de alguna manera caracterizar a todos los personajes del texto y con ello a la parte más negativa de los condicionamientos culturales que dirigen los pasos de Hispanoamérica.

En varios momentos de la novela, se reitera que Pompier es un hombre incapaz de actuar: “Esperábamos pues del maestro lo imposible: un acto” (297). En el “Suplemento del Colofón” también se lo describe “hombre de inacción” (353). Otra vez resalta la incapacidad de integrar “ser” y el “hacer” de este personaje. Pompier no hace nada, se ocupa más bien de la verborrea a la que se aferra en un intento desesperado de “ser” que le ha negado el mundo autoritario. En el “Suplemento del Colofón”, se aclara que su habla también es pura nadería: “Por donde pasa Pompier no vuelve a crecer la responsabilidad del discurso” (353).

Por otra parte, la novela nos advierte que Pompier posee una “existencia rigurosamente económica” (144). A través de este personaje, se da cuenta de que lo que controla todos los pasos de este inaprensible lugar es una cultura en la que predomina la ley del libre mercado, el exitismo y el afán de progreso material. Por eso, la novela seguirá enfatizando que Miranda posee un “Complejo de Finalidad, transmitido –como los caracteres hereditarios– de generación en generación” (26) y que ella se ha preparado “única y exclusivamente para el éxito... La palabra fracaso es un tecnicismo, un ideograma de uso controlado por la Autoridad” (26). Lihn

aprovecha su caracterización para ironizar el siniestro de la instalación del aparato capitalista en Hispanoamérica y concretamente a Pinochet, quien establece este sistema en Chile⁹. En este caso, Pompier se hace al mismo tiempo portavoz de la dominación, pues no se da cuenta de que el súper-yo cultural siempre habla por él, aún cuando él cree hablar por él mismo.

De otra parte, se nos dice que Pompier ha escrito solamente un poemario en toda su trayectoria como escritor. En entrevista para la revista *Clarté*, dice estar dedicado al silencio. El nombre de la revista “clarté”, del francés, remite a la claridad, transparencia, limpidez y luminosidad. Otra vez se da la ironía en la elección de palabras, pues en la entrevista ambos –entrevistador y entrevistado– exhiben una amalgama de ideas que en ningún caso son esclarecedoras, sino que, por el contrario, disfrutan siendo obtusas. De este modo, se satiriza el gusto por las erudiciones vacías. En este caso, la entrevista es realizada por Carré, palabra que viene del francés y significa “cuadrado”. Con él ironiza al cartesianismo en su obsesión taxonómica, en la pasión desmedida por los esquemas binarios y en la identificación con representaciones estáticas del conocimiento (Cánovas 36). Por su parte, Pompier es satirizado otra vez por su verborreica expresión y por poseer en sus condicionamientos la misma obsesión taxonómica que acusa en Carré y que no es capaz de ver en sí mismo.

Por ejemplo, el silencio que Pompier dice instalar –según explica para la revista– pretende hacer un guiño a las *Iluminaciones* de Rimbaud y a su resistencia a dejarse hablar por el lenguaje. Remitiría, en este sentido, al diálogo de significantes desprendidos de los hábitos culturales y contraculturales de significación. Sin embargo, la resultante pompieresca de estos intentos de liberación resulta en el reverso de Rimbaud, y se traduce en una cháchara que “El Suplemento del Colofón”, define como:

[...] ese discurso que a fuerza de intentar la reconciliación entre la coherencia racional y la mecánica de los lenguajes autoritarios debía, en el trance de ese salto al vacío, henchirse, llenarse de aire y “vanidad literaturesca” mientras se desgrana, proliferante, hundiéndose a chorros en la nada a través de la hendidura insalvable. (345)

⁹ Ese llamado éxito acarrea las múltiples desapariciones y muertes, en Chile, de todo aquel que fuera considerado como un estorbo a estos fines.

En entrevista con Carré, Pompier dirá, por ejemplo: “Usted analiza, esto es, divide y enumera. Pero, modestia aparte, cualquier individuo que ha llegado como yo a un cierto grado de complejidad del espíritu está destinado –como el infinito– a una aprehensión invisible y una enumeración inagotable” (179). Lihn, en este caso, recurre otra vez a la metaironía. Por una parte, ironiza el pensamiento cartesiano y su insistencia en dividir, separar y escindir que Pompier acusa en Carré. Por otra, con el oxímoron “complejidad de espíritu” resalta satíricamente la incongruencia de Pompier al instalarse él entonces como un ser superior y, por tanto, dividir y separar igual que hace el entrevistador. Se ironiza, entonces, su supuesta “espiritualidad”, pues ella implicaría haber alcanzado la sencillez y el deshacimiento total del “ego” y aquí, muy al contrario, se nos presenta una inflación del “yo”. Y otra vez se anula al criticar lo mismo que él hace. Pompier, por tanto, aunque insiste en estar separado de ideologemas cartesianos, no hace sino confirmarlos en las incongruencias y condicionamientos de su propio discurso.

El texto volverá a insistir en el siniestro de esta conducta humana y en el Suplemento del Colofón se dice que con Pompier quería mostrar que:

Procurábamos acotar las operaciones que posibilitaban el avance de una palabra transgresora y travestista, que silenciaba al Super-Yo del lenguaje, tomándole la palabra de la boca, trastocándolo de sujeto de la represión a objeto de placer. Discurso del hijo bandido que se chinga al padre, poniendo en evidencia la relación entre la palabra supuestamente organizada de la ley y el lenguaje del inconsciente. (346)

Con esta cita se presenta que el “yo” siempre está en otro lugar. El texto aquí remite a Lacan, quien también, aludiendo al pensamiento cartesiano, comenta: “El sujeto ya no piensa más donde existe sino en otro lugar y, por su parte, en la medida en que existe desde el inconsciente, ya no existe donde piensa” (Lacan 516). La premisa cartesiana “Pienso, luego existo” queda aquí sin efecto, igual que ocurre en la novela. Ella presenta por todas partes a “seres” derruidos, incongruentes, que se anulan en su decir y en su hacer. De esta forma, descarta cualquier pre-

tensión constitutiva de un sujeto cartesiano¹⁰ y toma su lugar la palabra vacía. Esta, por su parte, esconde el trauma al que someten las estructuras autoritarias.

En lugares donde se encuentran anuladas las posibilidades de encuentro consigo mismo y con los otros, el ser humano va volviéndose cada vez más aleatorio; en lugar de evolucionar, es obligado a la involución y se desarma en el vacío y la indeterminación. El crítico Rodrigo Cánovas explica que la verbosidad y el barroquismo del lenguaje que elige el texto y que solo generan ruido ilustran el deterioro de las relaciones humanas en una sociedad que cancela la comunicación (39). A estos entes escriturales a los que se les ha negado toda posibilidad de libertad, solo le queda la palabra vacía a la que se aferran como queriendo agarrar, aunque sea en las palabras, la última ilusión de “ser” que les ha sido arrancada en un lugar donde el “ser” y el “hacer”, en consecuencia, están vedados. Su pronunciamiento destaca sobre todo el gran peso de la frustración del que por fuerza vive en un universo autoritario.

2. Roberto Albornoz: crítica al antropocentrismo

Roberto Albornoz será el contrincante intelectual más fuerte que se le presenta a Pompier en la novela. Si en Pompier se ironiza un exceso de razón, en Albornoz se asiste a la ironía de un exceso de sensibilidad o al sistema opuesto a la racionalidad establecida por el *statu quo*, que Pompier representa. Lihn, por tanto, insistirá –como es su costumbre– en desarticular lo articulado, revelando a cada paso “las deformaciones de los aspectos retóricos de la palabra” (Lihn “El arte” 83).

Concretamente, Albornoz se encuentra realizando una investigación científica que remite a la disertación sobre el problema que ha acarreado la exclusión del animal de la rueda filosófica. Uno de los rasgos característicos del grotesco es utilizar al animal como medio de desestabilización de las ordenaciones dominadoras de nuestro mundo. En este caso, la novela lo utiliza para subvertir el orden de cierto discurso filosófico que hizo escuela en Occidente. Albornoz acusa al rechazo del animal por ausencia de “logos” que postularon filósofos como Aristóteles y Descartes. El investigador Akira Mizuta Lippit también apunta que estos

¹⁰ La idea del sujeto cartesiano parte de la creencia de que hay un sujeto trascendental capaz de acceder a la verdad de las cosas, que es capaz de constituirse en las palabras y a través de ellas interpretar correctamente la realidad.

pensadores establecieron la dicotomía humano/animal y estipula que fue particularmente Descartes quien instaló la idea de que solo los seres humanos estamos capacitados para establecer una mirada auténtica de la realidad, porque para él nuestra capacidad de razón y conciencia determinan el universo ontológico. Según Lippit, el animal, por su parte, quedará reducido a ser máquina irracional sin capacidad de pensamiento y, por lo tanto, puramente autómata (Lippit 33). De tal suerte, se los termina por arrojar fuera del espectro antropomórfico. Es precisamente este tipo de antropocentrismo el que Lihn parodia en boca de Albornoz, y señala que aquí los “animales” son los hombres:

No fueron *los antropomorfos* los únicos *animales* en postular al sitial ocupado en la actualidad por el género humano y, más o menos, por las distintas especies latentes en que alguna vez se dividió y puede volver a descomponerse dicho género, no: al animal más dominador que jamás haya aparecido “tardíamente” sobre la Tierra, otros más sabios, agotados por una lucha multibimileneria y disminuidos por el precio de un triunfo modesto, la supervivencia (poco apreciado en sus implicaciones geológicas), pueden haberle cedido el rol protagónico de la vida animal optando por la *aurea mediocritas*, retirándose –por así decirlo– a los silencios y descansados encantos de la vida privada. (36)

Se pueden apreciar aquí, de una parte, la misma verborrea de Pompier y la dificultad de desentrañar un discurso que disfruta siendo obtuso, y de otra, la imposición antropocentrista en detrimento del reino animal. La noción de “animal humano” planteada en esta cita y reiterada constantemente en boca de Albornoz remite a las disertaciones sobre el animal que –entre otros– postula Nietzsche, en las que precisamente utiliza al animal para descentrar el orgullo humano. Este filósofo alude a que el ser humano, en su afán de poder, en lugar de sentar las bases para una superioridad de esta especie, lo que consigue es hacerse más débil y más incapaz de generar el tipo de vida que desea. Para Nietzsche, lo que redimiría al animal humano es la promesa de una relación libre con el otro, en la que el proyecto violento de civilizar, socializar

y humanizar, no sea el que impere¹¹. Sobre la relación humano/animal, Nietzsche comenta, por ejemplo:

The man says “I remember” and envies the animal which immediately forgets and sees each moment really die, sink back into deep night extinguished forever. In this way, the animal lives *unhistorically*: for it goes into the present like a number without leaving a fraction; it does not know how to dissimulate, hides nothing, appears at every moment fully as what it is and so cannot but be honest. (Nietzsche 61)

Aquí Nietzsche establece relación entre la memoria humana y la capacidad de olvido del animal. El exceso en el que nos instala el silencio y el olvido de este último obligan precisamente al ser humano a plantearse fuera de los límites del lenguaje y de la camisa de fuerza que este instala cuando escinde otros órdenes de mirada y ejerce violencia sobre aquel “otro” que descarta. La mirada del animal, en este caso, es incapaz de disimular o esconderse en las sombras manipulativas de los hombres, asiste solo al presente y es lo que es con la honestidad que falta al ser humano que lucha por la consecución de sus ambiciones y que aspira a ser el primero siempre, a costa de todos los otros que obstaculicen su camino. Albornoz será el principal defensor de esta impronta en la novela. De otra parte, Lihn aprovecha para parodiar esta escisión también a través de la voz del Protector, súper-yo cultural de Miranda:

Si hemos de seguir desarrollando junto con la economía el bienestar social, no podemos ni queremos contrariar a la naturaleza que diferencia, hasta en su anatomía, a los miembros de las sociedades animales; y debemos acceder al equilibrio de esas sociedades, desautorizando, en cambio, el artificioso concepto de clases sociales cuyos privilegios defienden los teóricos anticientíficos.

¹¹ Sobre las ideas de Nietzsche en torno al “animal humano”, véase Vanessa Lemm, “Nietzsche y el olvido del animal”.

La selección de los mejores por encima de esas clases sociales es la meta que nos hemos fijado para un futuro muy lejano, es cierto, porque somos muy ambiciosos. (252-253)

En este caso, ironiza nuevamente el pensamiento dualista de Descartes. La parodia insiste en el grado de exclusión que puede decantar de este tipo de pensamiento, que utiliza, entonces, al animal para justificar la dominación sobre otros seres humanos. Señala que las consecuencias de estas dicotomías devienen en las sucesivas violaciones de derechos. Por su parte, la cita de la novela remite, además, a la posterior noción de selección de la especie patrocinada por Darwin y da cuenta del llamado darwinismo social y del atropello que esta idea ejerce para todos aquellos que no están considerados en la categoría de ser “los mejores”.

Sin embargo –aún cuando se ha generalizado la idea de que Darwin, en efecto, defendía “la ley del más fuerte”– 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. En este sentido, nos parece que la novela también insiste en que miremos críticamente cómo los discursos pueden también 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. Albornoz, por eso, se encargará también de destacar, por ejemplo, el carácter solidario de las hormigas. De este modo, con este personaje se desarma la idea de “la supervivencia del más apto” que supuestamente prevalece en el reino animal y evidencia el cooperativismo que Darwin también menciona.

Asimismo, Albornoz destacará la vida de los insectos, resaltando su intuición y sagacidad para detectar la mala intención: “Los insectos no se dejan cazar por una mente confusa o una lengua incierta” (38). Otra vez invierte nociones, para poner en duda el que, tal vez, la inteligencia no esté del lado de la razón. Destaca aquí habilidades intuitivas olvidadas por el exceso racional.

Por eso, Albornoz afirma que la pregunta por el animal sea “el eslabón biológico y profético en el que quizás esté escrito el origen geológico de Miranda y el futuro intelectual de la *isla planetaria*” (38). Enrique Lihn –en boca de Albornoz– se acerca aquí, a las ideas que en nuestros días postulan filósofos como Gregorio Agamben. Este –igual que Albornoz–

entiende que hay que hacer un ejercicio de desandar lo andado y retomar la pregunta sobre el animal:

Trabajar sobre estas divisiones, preguntarse de qué modo –en el hombre– el hombre ha sido separado del no-hombre y el animal de lo humano, es más urgente que tomar posición sobre las grandes cuestiones, sobre los llamados valores y derechos humanos. Y quizá, hasta la esfera más luminosa de las relaciones con lo divino dependa, de algún modo, de esta esfera, más oscura, que nos separa del animal. (29)

Sobre este hiato que señala Agamben, se ironiza –a través de Albornoz– además, el aparato deshumanizante de la cultura:

Zoomorfismo y antropomorfismo son categorías opuestas, acusadas de una misma falacia, pero el supuesto error se funda en el prejuicio de la polaridad inmutable de los llamados mundos animal y humano, el segundo de los cuales se define por contraposición al primero invocando “la cultura”, fenómeno mucho más incontrolable e involuntario de lo que se cree, como una propiedad de la que carecería el resto de la existencia zoológica. (275)

Albornoz acusa finalmente a “la cultura” de constituir el aparato represor que inculca al ser humano. En este caso, la referencia nos remite aquí a “Informe para una Academia” de Kafka¹² en el que un simio que llegó a adquirir todas las maneras humanas en tan solo cinco años, se pronuncia ante la Academia para informar sobre su “proceso de evolución”. El texto de Kafka nos confronta con la falsa libertad del hombre en contraposición al espacio abierto y de absoluta libertad de la selva, que este animal se ve obligado a dejar. El simio evoluciona hombre procurándose una salida, la única que le queda. Pues el cautiverio que le imponen los hombres lo obliga a adoptar sus costumbres si quiere sobrevivir en este nuevo mundo. De este modo es forzado a olvidar “esa gran sensación de libertad hacia todos los ámbitos” (Kafka 43), de la cual ya casi no se acuerda, pero que cree haber

¹² En *Conversaciones con Enrique Lihn* de Pedro Lastra, Lihn puntualiza justamente que este texto es una de sus fuentes para la elaboración creativa de esta novela.

conocido cuando era simio. Este texto y el comentario de Albornoz nos remiten al cautiverio al que nos somete la cultura. El animal, en este caso, recupera el olvido de lo que fuimos sin ella y de la alienación a la que esta es capaz de someternos. En este cuento, Kafka se burla de la soberbia académica y su antropocentrismo, del mismo modo que lo hace Lihn, por boca de Albornoz. De paso 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 problematizar los lugares en los que estos se desarticulan y llegan a degradar a la categoría de persona.

En el caso de Albornoz, se descarta la razón y su discurso decanta en una especie de esoterismo sensiblero que la novela también se encargará de burlar. Albornoz, para sus consultas científicas, va a visitar a una vidente: la Señora Sherida que le da también informaciones telepáticas. Albornoz pretende encontrar la unidad última de todas las cosas que cree hallar en el “Animal Único, el ovum philosophicum de la Alquimia Animal” (35). En este caso, se parodian también –a través de él– ideas trascendentalistas. Comentaré, por ejemplo:

Pues conviene no excluir la posibilidad de que esta isla haya sido hasta época muy reciente el sancta sanctorum de seres infrahumanos, consagrados a la meditación trascendental y a la modificación de sus características genéricas. Vuelvo a lo mismo: es demasiado claro para mí. (39)

Aquí se nos remite a la novela *La otra parte* de Alfred Kubin¹³. En ella, se da el viaje a un país al margen del mundo conocido: “El reino de los sueños”. En este lugar inaprehensible y extraño, también se postula la idea de que quienes dirigen esta dimensión sean seres consagrados a la meditación trascendental. La novela de Kubin, sin embargo, va dando cuenta de que los personajes enfrascados en este mundo –que se va tornando cada vez más opresivo y decadente– son entes patológicos, arrastrados por sus ideas fijas. En este caso, el intertexto remite a Albornoz y “la idea fija” de descubrir el Origen oculto en las profundidades de la Tierra. En *Derechos de Autor*, Lihn explica: “la idea fija es lo que se repite en la locura de la autoridad, imponiéndose como ley, dictándose”.

¹³ En *Conversaciones con Enrique Lihn*, este escritor explica que también esta novela es base creativa de su obra.

Según va desvelando la novela, lo que Albornoiz descubre sin proponérselo es a un grupo de opositores del régimen refugiándose en la Cueva de Ollazo. Este hallazgo nos parece remitir a las prisiones políticas de la dictadura. En este caso, el supuesto trascendentalismo al que quiere acceder Albornoiz oculta el horror y la violencia que encubre la política pinochetista¹⁴. Pero también nos parece que se refiere, no solo a las cárceles reales, sino a las cárceles a las que se somete al pensamiento, por medio de superestructuras ideológicas que también se instalan como sistemas deshumanizantes, en la medida en que obvian otros sistemas igualmente válidos. Otra vez la novela nos aparta de cualquier espacio de “luminosidad” y nos deja a cada paso con el solo rastro del poder autoritario que todo lo arropa.

Como hemos ido viendo, la metaficción narrativa juega un papel importantísimo a la hora de destapar los verdaderos motivos que se esconden detrás de cada discurso. Este tipo de escritura llama la atención a la naturaleza ficcional de la escritura y su condición de ser un artefacto. También la *mise en abyme* con que se construye este texto nos recuerda que los discursos se derruyen en ajenos discursos y que lo que decimos es una manifestación de lo que otros tantos han dicho, del mismo modo que no podemos garantizar que lo que se dice, en efecto, sea lo que en el origen quisieron decir. Como hemos ido demostrando, Lihn juega a desmontar el lenguaje y las cosmovisiones del mundo conocido, desvelando detrás de la mitología de la escritura todo lo que ella tiene de artificio y de engranaje manipulativo para la instalación del poder.

Desde el análisis autorreferencial de la escritura nos muestra sobre todo el narcisismo y la vanidad como los grandes inhibidores de la libertad humana. De paso nos confronta con humanistas que han dejado de lado su humanidad en la medida en que estos se han consagrado al culto de sí mismos, de su propia importancia y a la defensa de sus propios intereses.

¹⁴ Cabe señalar que daba una justificación religiosa al golpe militar de 1973. Tomás Moulian en su libro *Chile actual. Anatomía de un Mito*: sostiene: “...un principio trascendental para justificar sus actos y esos actos fueron vividos por quienes invocaban la fe como actos de fe. Para los creyentes involucrados la justificación de la crueldad sólo podía provenir de un bien mayor que el daño, esto es la salvación de la nación y la realización de un acto providencial, por mucho que la ceguera de algunos prelados lo negara” (175).

El juego de los contrarios: Una apuesta por un discurso inclusivo

En la caricatura Pompier/Albornoz, se muestran respectivamente las dicotomías razón/sensibilidad y razón/trascendentalismo. Ambas aparecen en su exacerbación, para resaltar allí donde se vician. En ambos casos, tanto Pompier como Albornoz asisten a un diálogo de sordos. Ambos enfrascados en sus posturas son incapaces de acceder a la parte de verdad que pueda operar en el “otro”. Nos parece que desde estos estadios límites incomunicados Lihn nos fuerza a la justicia que renuncia a la inteligencia que divide, queriendo acceder a la conciliación de polaridades en una más justa y sana medida. Sobre este juego de contrarios en referencia a la poesía de Lihn, Luis Correa-Díaz comenta:

[...] doble movimiento frente a los cadáveres del lenguaje (de las letras), vaivén necróforo que, paradójicamente, por exceso de vitalismo, alerta al respecto a la necedad de cualquier culto. Difícil sería por ello trazar una línea divisoria entre esas dos tendencias que despejara las cosas, que separa muerte y vida, a fin de dominar con auxilio de un discurso racional ingenuo la animalidad humana que habita esta poesía y que renueva la experiencia sagrada de la existencia puesta en relación permanente con sus dos extremos. (47)

Con este juego discursivo, Lihn pareciera decirnos a cada paso ni lo uno ni lo otro, sino más bien la continua tensión, articulación y rearticulación de los contrarios. Pues en la medida en que una ideología hace sistema ejercerá inevitablemente violencia sobre otra igualmente válida y necesaria. Estos intentos obrarán en detrimento de la categoría de persona. En el Suplemento del Colofón devela justamente esta intención literaria cuando dice que quiso crear: “Un artilugio que muestre en su hacerse y deshacerse, en su hacerlo y desbaratarlo, los efectos de una situación que se caracteriza por su desconocimiento de la categoría de persona”(348). Carmen Foxley también discute sobre la dicotomía razón/sensibilidad en referencia a *Escrito sobre Cuba* de Enrique Lihn e insiste en la necesidad de una inteligencia inclusiva:

Me parece que la imagen pone de manifiesto una dimensión de la crisis de la modernidad que va más allá del mero dominio hegemónico de la racionalidad. Lo que aquí se percibe es la tensión contradictoria entre razón y sensibilidad, enfrentadas en un conflicto de compatibilidades imposibles. Quienes lo viven no parecen concebir otra posibilidad que la exclusión o la discriminación de una de las dos dimensiones, sin descubrir cómo podría concederse algún espacio a ambas, en cuanto condiciones ineludibles de regulación y motivación del comportamiento humano. (Foxley 141)

Nos parece que esta novela –aunque insiste en reflejar todos los excesos y la precariedad humana sin atisbos de salida– no es de un negativo nihilista. Como reitera a cada paso Luis Correa-Díaz en *Lengua Muerta*, el *pars destruens* de Lihn viene acompañado de un *pars construens*. Para este autor, definir un camino de liberación sería el principio de la impostura. La única solución que esta narrativa da a esta encrucijada es resolver diciendo todo lo que “no es” y mostrarnos de paso nuestra condición humana desasida de millones de convenciones del mundo que quitan la libertad en lugar de otorgarla. Y sobre todo mostrarnos que la inteligencia que divide es el modo más seguro de alienación y de violencia. Así lo confirma cuando decía: “Los artistas e intelectuales antifascistas deberíamos cuidarnos de las antiguas oposiciones y de la debilidad de los *antis*. Arriesgarnos a la igualdad de los contrarios. Como ciudadanos de un mundo fascistoide estamos contaminados de lo que repudiamos” (Lihn *Circo* 501).

OBRAS CITADAS

- Agamben, Gregorio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Pre- Textos, 2004.
- 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.htm>.

- Barros, Bernardo G. *La caricatura contemporánea*. Editorial América, 1917.
- Barros, Pía. “Su propia República”. *Ercilla*, 26 de julio de 1989.
- Bobbio, Norberto y Matteucci Nicola. *Diccionario de Política*. Siglo Veintiuno, 1981.
- Bongers, Wolfgang. “Arqueología de una escritura pre/post/anti-dictatorial y estrategias intermediales de (anti)memoria en libros de Enrique Lihn”. *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en postdictaduras Europea e Hispano-americana*, editado por Reinstädler, Janett, Ibero-Americana, 2011, pp. 249-272.
- Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. FLACSO, 1986.
- Contardo, Óscar. *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*. Editorial Vergara, Grupo Zeta, 2008.
- Correa- Díaz, Luis. *Lengua Muerta. Poesía, Post-literatura y Erotismo*. Ediciones INTI, 1996.
- Culler, Jonathan. *Sobre la Deconstrucción*. Ediciones Cátedra, S.A, 1998.
- Delfel, Guy. *La estética de Mallarmé*. Editorial Assandri, 1960.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, 1989.
- Eco, Umberto. *On ugliness*. Rizzoli International Publications, 2007.
- Edwards, Jorge. “La República Independiente de Miranda”. *Revista Mensaje*, núm. 296, 1981, <http://letras.s5.com/lihn121002.htm>
- Foxley, Carmen. *Enrique Lihn, escritura excéntrica y modernidad*. Editorial Universitaria, 1995.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*. 3 Tomos. Biblioteca Nueva, 2007.
- Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Paidós, 1947.
- Fuenzalida, Daniel (comp.). *Enrique Lihn: Entrevistas*. Ediciones LOM, 2005.
- Goettlieb, Marlene. “Entrevista. Enrique Lihn”. *Hispanamérica*, núm. 36, 1983, 40.
- Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Pre-Textos, 1990.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*. Methuen, 1980.
- Kafka, Franz. “Informe para una Academia”, *Bestiario*. Editorial Anagrama, 1993.

- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco, su configuración en pintura y en literatura*. Editorial Nova, S.A., 1964.
- Kubin, Alfred. *La otra parte*. Ediciones Siruela, 1988.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Siglo XXI Editores, 1977.
- Laplanche, Jean y Jean Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós, 1996.
- Le Bras-Chopard, Armelle. *El zoo de los filósofos*. Taurus, 2000.
- Lemm, Vanessa. “Nietzsche y el olvido del animal”, Conferencia presentada en el 20 de Noviembre 2007 en el Ciclo de Conferencia “La Valija”. Universidad Diego Portales, www.biopolitica.cl.
- Lange, Francisca. “Algunas circunstancias y comentarios sobre Gerardo de Pompier”. *Revista Grifo*, N°3, diciembre 2003/enero 2004, <http://letras.s5.com/el0201063.htm>.
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Editorial Universitaria, 2008.
- Lihn, Enrique. “Leer a Kafka”. *Revista del Diario de Granma*, 3 de junio de 1967, <http://www.letras.s5.com/kafka100403.htm>.
- . *La orquesta de Cristal*. Sudamericana, 1975.
- . *El arte de la palabra*. Pomaire, 1980.
- . “El arte de la Palabra” (comentario del autor sobre la novela). *Point of Contact*, Vol.III, No.1/2, 1982, 81.
- . *La República Independiente de Miranda*. Editorial Sudamericana, 1989.
- . *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Compilado por Germán Marín, Ediciones Lom, 1997.
- . *Textos sobre arte*. Recopilación, edición y anotaciones por Adriana Valdés y Ana María Risco, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- . *Derechos de Autor*. Texto manufacturado
- . *Lihn y Pompier*. Compilación.
- Mc Elroy, Bernard. *Fiction of the Modern Grotesque*. The Macmillan Press, 1989.
- Mizuta Lipit, Akira. *Electric Animal. Toward a rhetoric of wild life*. University of Minnesota Press, 2000.
- Morales Boscio, Cynthia. *La Sombra de una Sombra: lo grotesco en los relatos de Enrique Lihn*. Editorial Cuarto Propio, 2014.
- Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un Mito*. Lom, 1997.

- Nietzsche Friederich. "On the Uses and Disadvantages of History for Life", in *Untimely Meditations*. trans. R.J.Hollingdale, Cambridge University Press, 1983.
- Noguerol, Francisca. *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, p. 41.
- Risco, Ana María. Tesis de Doctorado en Filosofía con mención Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile, *Imagen fantasma: visualidad e historia en las obras de Enrique Lihn y Eugenio Dittborn*, 2010.
- Thibaut Michel y Gonzalo Hidalgo. *Trayecto del psicoanálisis de Freud a Lacan*. Ediciones Diego Portales, 2004.
- Thomson, Philip. *The Grotesque*. Methuen & Co Ltd, London, 1972.
- Travis M, Christopher. *Resisting Alienation. The literary work of Enrique Lihn*. Cranbury: Rosemont Publishing & Printing Corp, 2007.
- Valdés, Adriana. *Vistas Parciales*. Editorial Palidonia, 2008.
- Zapata, Juan, "Doce años de escritura en todos los tiempos". *Anales de Literatura chilena*, año 12, núm. 16, 2001: 183-200.
- . "La narrativa de Enrique Lihn: expresión de un referente cultural complejo". *Taller de Letras*, 42, 2008, pp. 23-42.