

# LIHN & POMPIER: ALEGORÍA Y AUTORREFLEXIVIDAD<sup>1</sup>

*Francisca Lange Valdés*  
Magíster en Literatura

*A partir del álbum Lihn & Pompier se buscó plantear al personaje Pompier como una construcción alegórica. Al utilizarlo en un montaje humorístico, esta característica permitió a su autor realizar un doble ejercicio. Por una parte contrarrestar el discurso oficial elaborado a partir de la censura impuesta por el régimen político imperante en Chile en el año del montaje, y a la vez, desdoblarse en una reflexión sobre su propia escritura, elemento constitutivo de su obra literaria.*

## 1. Introducción

Enrique Lihn (1929-1988) es sin duda uno de los escritores chilenos más significativos<sup>2</sup> del último siglo, así como uno de los más prolíficos, tanto por la cantidad de libros y artículos editados, como por la diversidad de géneros que abarca, además de la filiación que posee con la pintura (su primer 'oficio', a los once años), y, posteriormente, con las expresiones artísticas de vanguardia<sup>3</sup> como el video o el *happening*.

<sup>1</sup> Este trabajo fue presentado para el curso "Teoría Crítica" impartido por el profesor Grínor Rojo durante el primer semestre del año 1999.

<sup>2</sup> Me refiero a la influencia en autores y lectores chilenos, a partir de la década de los sesenta, influencia extensiva a la cantidad de estudios dedicados al autor (artículos, críticas literarias y periodísticas, reseñas, tesis de grado, libros, etc.), tanto en el momento de producción de cada uno de sus obras como póstumamente y, en general, a la presencia de su obra (y actualmente su figura) en la cultura chilena. Aclaro que detallar lo señalado ocuparía una extensión excesiva en relación, incluso, con lo que en este texto pueda llegarse a decir.

<sup>3</sup> Tales expresiones se explican en el contexto artístico de la década de los setenta en Chile, principalmente con las incursiones del grupo CADA y el desarrollo de la vanguardia

“Autorreflexividad” es tal vez uno de los términos más utilizados por la crítica para referirse a la obra de Lihn<sup>4</sup>, la cual sustentaría su escritura en sus múltiples desplazamientos tanto formales como genéricos, creando formas y recursos literarios en una interminable relación de significantes, fundados en la pregunta sobre el lenguaje, esto es, su incapacidad simbólica–significadora en tanto es éste incapaz de alcanzar imágenes o matrices de sentido.

Ya desde *La pieza oscura*<sup>5</sup> es la imposibilidad del lenguaje aquello que recorre el discurso lihneano, haciéndose alegoría del fracaso, el amoroso, el del oficio de escribiente, el del cuerpo, el de sí mismo. Tal imposibilidad trasunta la permanente pregunta del autor por su escritura, y su afán (tan interminable como sus metáforas) por hacer de la literatura un ejercicio crítico, cuestionante y autorreflexivo:

“Un aspecto, quizá el único que me atrae, de la literatura –lo asocio con la alegría, la sensualidad y la tortura de escribir– es la ocasión que la práctica de aquélla ofrece, de pensarla. Pensar a partir de la literatura, en ella con ella y sobre ella, *dentro*, pues, de la literatura misma<sup>6</sup>.”

La articulación de una metaliteratura –que no deja de ser por esto significadora y contingente– muestra diversas facetas en toda la obra de Lihn, una de las cuales es la creación de Pompier, personaje que tendrá diversas incidencias en la obra del autor, ya sea como columnista de la revista que lo vio nacer –*Cormorán*; como protagonista de dos novelas<sup>7</sup>; como aparición esporádica y trasvertida en algunos poemas o bien como protagonista de un happenig creado en el año 1977 por el mismo poeta y Eugenio Dittborn<sup>8</sup>.

---

en dicha época. Vid. Galaz/Ivelic. *Chile: Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universidad Católica, 1988.

<sup>4</sup> A modo de ejemplo: Foxley, C. *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Ed. Universitaria, 1995; Binns, B. “El narcisismo de Enrique Lihn: autorreflexividad en el amor y en la poesía”. En *Taller de Letras*, N° 26, noviembre de 1988, pp. 69-26; Sarmiento, O. “La deconstrucción del autor: Enrique Lihn y Jorge Teillier”. En *Revista Chilena de Literatura*, n° 42, agosto de 1993, pp. 237 - 244

<sup>5</sup> Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1963.

<sup>6</sup> Lihn, E. “Entretelones técnicos de mis novelas” En *Derechos de autor. 1981/72, 69 etc.* Santiago: Arte Plano, 1981, pp. 1-10. Además de este texto, Lihn se expande sobre éstas, y claro otras, cuestiones en Lastra, P. *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana.

<sup>7</sup> Enrique Lihn. *La orquesta de cristal*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976.

Enrique Lihn. *El arte de la palabra*. Buenos Aires: Editorial Pomaire, 1980.

<sup>8</sup> Enrique Lihn. *Lihn y Pompier*. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1978.

El objetivo del presente trabajo es concentrarse en este último acto y en la producción de un álbum o *book-action*<sup>9</sup>, que captura algunas de las imágenes del denominado *happening* visto como un montaje que reafirma la connotación alegórica de dicho personaje<sup>10</sup>.

Tal conceptualización sería una de las múltiples fases de la metaliteratura, articulada como el juego derrideano, es decir, como una pregunta lejana a cualquier tipo de clausura: Pompier como pieza del movimiento infinito, como suplemento de esta ausencia. En palabras del mismo Derrida:

“...ese movimiento del juego, permitido por la falta, por la ausencia de centro o de origen, es el movimiento de la *suplementariedad*”<sup>11</sup>.

De esta manera, el personaje es suplemento dentro de la infinita multiplicidad que conformaría la obra del autor y, en un borgeano juego de espejos, el *book-action* mencionado lo sería respecto a las obras y/o apariciones de Pompier.

## 2. Suplemento y metaliteratura

El carácter suplementario de la obra lihneana, y por extensión del personaje y el texto que aquí nos concierne, se hermana con la teoría bartheana que postula la muerte del autor, sustentando las posibles codificaciones de ésta en la extensiones, conexiones y relaciones que presente la obra, lejana a cualquier suerte de totalización:

“Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería un mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”<sup>12</sup> (69).

<sup>9</sup> Denominación asignada por el mismo Lihn en “*Conversaciones con...*”, op. cit., p. 46.

<sup>10</sup> Vid. Peter Bürger. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Editorial Península, 1997, Alegoría: pp. 131-136. Montaje: pp. 140-146.

<sup>11</sup> Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Antrhopos, 1989, p. 397.

<sup>12</sup> Roland Barthes. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994, p. 69.

Tanto en sus conversaciones con Pedro Lastra como en el estudio que antecede a *Derechos de autor*, Lihn no hace asco a estas cercanías, así como aquellas que iluminan la composición de *El arte de la palabra (A.P.)* y *La orquesta de Cristal (O.C.)* como construcciones intertextuales que apelan a una autorreflexividad literaria considerada dentro de su acción crítica el contexto de producción<sup>13</sup>.

### 3.0 *Lecturas sobre Pompier: la censura*

“¿Cómo verbalizar un discurso que está prohibido? Levantar la censura al texto al incorporarla a él; oponerle una utopía, o desconocerla, hasta cierto punto, en nombre de los valores de la tradición que el autoritarismo siempre apoyándose en el pasado no puede desconocer, tales serían las tácticas literarias de los exponentes del exilio interior. Pero ellas no operan en la superficie del lenguaje. Lo penetran y lo modifican en todos los planos”<sup>14</sup>.

El denominado ‘book-action’ *Lihn & Pompier* recrea el discurso de don Gerardo de Pompier, realizado el 28 de diciembre de 1977, día de los inocentes, textualización del ‘*happening* contracultural’ ofrecido en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura el día mencionado.

Una de las lecturas que ha tenido este texto, extendido a las novelas señaladas, es aquella que realza el carácter irónico y paródico de Pompier, en relación con el contexto sociocultural de su producción<sup>15</sup>.

Si la ironía post romántica y post modernista apela a la infinita negación de significados<sup>16</sup> es a través de sus recursos más frecuentes que despliega estrategias que descompongan rituales establecidos. En este sentido, la parodia se suma a la conciencia colectiva, descompone desde aquí, desde el carnaval y el disfraz las estructuras de poder como lo señalara Bajtin respecto a la cultura popular del medioevo<sup>17</sup> a través de sus recursos (parodia y paradoja), desarma toda enunciación oficial, utilizando la parodia como imitación degradadora:

<sup>13</sup> Lastra, op. cit., p. 43.

<sup>14</sup> E. Lihn. “Literatura y dictadura”. En G. Marín (edit.) *El circo en llamas*. Santiago: Editorial Lom, 1997, p. 495.

<sup>15</sup> Vid. Rodrigo Cánovas. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: Flacso, 1986.

Rodrigo Cánovas. *Texto y censura: las novelas de Enrique Lihn*. Santiago: CENECA, 1986.

<sup>16</sup> Cfr. Wayne C. Booth. *Retórica de la ironía*. Madrid: Editorial Taurus, 1986, pp. 312 y ss.

<sup>17</sup> Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1998, pp. 41-42.

“...la parodia crea una conciencia sobre lo real al degradar sus estructuras jerárquicas, y podría decirse que frente a la fijeza a la que propende todo poder, toda jerarquía, la parodia es permanente cuestionamiento desde la conciencia colectiva”<sup>18</sup>

y la paradoja como “...la posibilidad de destrucción del sentido”<sup>19</sup>.

Pompier, como signo de una escritura paródica y, por extensión, subversiva en un contexto de censura, connota un ejercicio realizado a través de una serie de recursos textuales, sustentados en los mecanismos irónicos señalados y que han sido explicitados latamente en los textos de R. Cánovas en relación con *O.C.* y *A.P.*

Respecto al *happening* en cuestión, en la siguiente imagen tenemos a



Pompier hablando desde el púlpito, ese lugar canonizado por una tradición cristiana temerosa de Dios, digna de una homilía de principios de siglo, tal vez en latín. El ‘discurseador’ se dirige a un público de ojos tapados, que solo podría escuchar (en la verticalidad física de la sala) aquello que Pompier recita, embebidos en la sonoridad (que, claro, no está a nuestro alcance) del parafraseo, en la ceguera (simbólica) de una recepción unívoca.

Una primera asociación deviene de la censura ya señalada, en tanto emblemas valóricos masificados por la televisión<sup>20</sup>. Pompier parafrasea la retórica oficial, revelándola como un estereotipo cultural que estaría marcado por la conformidad, la estratificación social, la verticalidad en las estructuras de poder, etc., todo esto planeado a partir del supuesto de la obediencia que sustenta los

<sup>18</sup> Víctor Bravo. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Editorial Monte Avila, 1996, p. 118.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 94.

<sup>20</sup> (un viernes en la noche la familia chilena media, ‘ve’, ‘oye’, y –algunos– ‘soportan’ el discurso del Padre Hasbún en el canal del angelito, en pleno toque de queda; o en el, tal vez, peor de los casos, los chilenos todos escuchan por cadena nacional, desde el edificio Diego Portales los méritos de la junta militar en su lucha acérrima contra la pobreza, los terroristas y los marxistas leninistas).

regímenes autoritarios, especialmente aquellos inspirados en la consabida Doctrina de Seguridad Nacional<sup>21</sup>.

En tanto recurso paródico, como gestualidad teatral, y en tanto gesto paradójico, como enunciador de un discurso absurdo, Pompier responde a la intencionalidad de su autor respecto al contexto en que se inscribe; de esta manera su producción es siempre reactualizada en cada uno de los escenarios (sea escrito o representado) donde se le instala:

“El placer de escribir por él decía relación con la posibilidad de retrotraer una cierta retórica oficial, paródicamente, al vacío de sus propios enunciados acentuando en ella –valorizando– los puntos en que afloraba el inconsciente y la falsa conciencia. Era el lenguaje de la sensatez, el sentido común y ‘la verdad’, manipulados por los editorialistas de cierto periódico, y la dosis de ‘poética’ que esa retórica se otorgaba por derecho propio”<sup>22</sup>.

La relación directa al diario *El Mercurio*, voz ‘oficial’ del régimen autoritario, cuya característica, especialmente de esos años, apunta a un excesivo conservadurismo en sus noticias, en la ‘transformación’ de los hechos reales en otros hechos que serán los oficiales, en aquello que ‘el público creará’, recepcionado por una élite cultural y, mayoritariamente, económica, conservadora y moralista, es innegable.

Pero esta alusión no solo guarda relación con los discursos ‘políticos’ del autoritarismo, sino que también con la recepción que en este medio ha tenido el propio Lihn en cuanto poeta, recepción de la cual se hace cargo en sus escritos críticos, versados sobre la autoritaria inconsistencia de las posturas antiestructuralistas de un poeta-crítico (José Ibáñez Langlois) afín al medio señalado<sup>23</sup>.

El llamado fascículo ‘cultural’ de dicho medio, es aquel que ha homogeneizado la cultura, estratificándola, en palabras de Lihn, fosilizándola, haciendo de cualquier imagen una fotografía añeja y de cualquier discurso un enunciado rimbombante, parodiado por Pompier en su llamada ‘cháchara’, émulo de la palabra vacía de significado, petrificada por un modelo referencialmente añejo, que

<sup>21</sup> “La obediencia es una función de la distribución del poder en la sociedad, del ejercicio de las influencias y, por ende, de la conformidad inducida y del control sobre las resistencias y las influencias conflictivas (‘desviadas’). Idealmente, la obediencia se obtiene a través de la elaboración comunicativa de los motivos de obediencia, ligada a la aceptación de normas, valores. En José Joaquín Brunner, “La cultura política del autoritarismo”. En *Chile 1973-1983*: Santiago: Flacso 1983, p. 83.

<sup>22</sup> Lihn. “Nacimiento, desarrollo e implicaciones de don Gerardo de Pompier, el resumidero”. En Marín, op. cit., p. 556.

<sup>23</sup> Vid. Enrique Lihn. *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. Santiago: Ediciones del Camaleón, 1983.

busca patentizar ese referente de trascendencia y unidad significativa, amparados en la ideología de un espíritu eterno, que presupone la intemporalidad humana, aislando la cultura de toda contingencia posible<sup>24</sup>:

“El alma, esa idea suprema que no me canso de compartir especialmente en circunstancias como éstas, en las que tantos desalmados se aprovechan para combatirla..

Traigo, pues, la palabra, a falta de lo que fuere; y no me vengan con la chiva de que la palabra no es nada, porque nunca ha sido otra cosa.

Verbo eres y en verbo te convertirás,

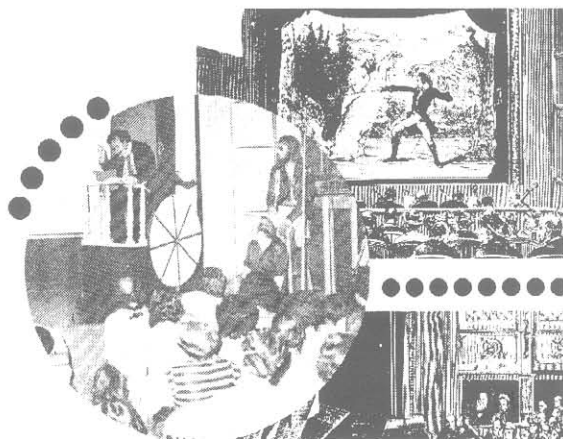
Digo yo, y decir es un decir” (p. 10).

De este extracto del discurso pronunciado por don Gerardo el día de su actuación, podemos apreciar la mezcla de enunciados que parodian (imitando) el discurso canónico ampuloso, y finalmente vacío, del medio señalado y aquel sector que este medio representa. La parodia<sup>25</sup> se potencia gracias a la gestualidad del personaje, reiterativa y a la vez pedagógica:

A nivel textual, Pompier explicita, por una parte, la palabra vacía (palabra no es nada, porque nunca ha sido otra

cosa) y por otra se utiliza la paradoja, en los últimos cuatro versos, anulando el lenguaje a través de una simplificación explícita que transforma de inmediato en absurdo el primer enunciado, expuesto afirmativamente.

Los niveles textuales del álbum, es decir, el discurso transcrito de Pompier, escrito de puño y letra por Lihn, reafirman el tono paródico al contexto político, social y cultural de la época. El efecto ampuloso del discurso cumple la función de ridiculizarlo por medio de la evidenciación de su inconsistencia (ya que tanta palabra junta no logra decir nada), así como por la explícita ironía desgajada entre líneas.



<sup>24</sup> Vid. Lihn. “Arte y Letras mercuriales, un suplemento del anacronismo”. En Marín, op. cit., pp. 490-494.

<sup>25</sup> Este momento, el paródico, funcionaría de manera completa solo si en el acto de lectura ‘imaginamos’ el tono y la gestualidad de Pompier, insinuada en las fotos del álbum.

Jugando con el día en que se realiza el *happening* (Día de los inocentes), el discurso de Pompier retoma el simbolismo de dicho día al hablar de la muerte de los recién nacidos por los enviados de Herodes<sup>26</sup>, contraponiendo la figura (religiosa y política) de quien ostenta el poder tiranamente a la lectura contextual respecto al gobierno de aquella época, la violencia de la situación imperante y la política de ‘arrase al enemigo’ propugnada por dicho régimen; además de esto se cuestiona la religiosidad que lo sustenta, la cual habría servido para que los lobos se disfrazaran de corderos:

“El Salvador del mundo se salvó de esa degollina, sangriento telón de fondo que puso de relieve su figura favorecida por el Azar, que hincaba así su rodilla ante el Absoluto. El sacrificio de los inocentes constituía ante todo el obstáculo que cualquier historia interpone entre el héroe y su objeto, en este caso la cruz.

Simboliza el fin, qué se yo, una generación perdida como la que yo, el Encontrado, represento.

Pero para la dinastía idumea, la decapitación de quienquiera que fuera, en no importa qué circunstancias, era un simple trámite de urgencia” (pp.12-13).

Respecto a la religión:

“Traigo a propósito de una anécdota del evangelio, mi palabra completa, que remito normalmente a todo, a propósito de lo que sea, algo así como esas armaduras de los conquistadores, que se conservan en los museos históricos...” (p.5).

Volviendo a la imagen señalada, ésta recrea por medio de una escena precaria, notoriamente prefabricada, la parodia de un señor ridículo y algo pasado de moda, que intenta convencer a su enceguecido público.

Es posible percibir a través de estos ejemplos, cómo se actualiza una de las funciones del personaje, así como las diferentes instancias enunciativas que lo sustentan como construcción irónica/paródica, la que se torna subversiva en relación con los discursos imperantes, los burla, se burla, los descompone, todo esto a través de sus propias ideologías, aquellas que lo sustentan.

<sup>26</sup> Según la historia bíblica este día, Herodes envía a matar a todos los niños judíos menores de un año con el fin de deshacerse de Jesús, inminente amenaza a su poderío al serle anunciado como el ‘rey de los judíos’. Jesús se salva de dicha masacre, pero no así los miles de niños muertos.



### 3.1 *El lenguaje*

La primera imagen que se ha mostrado posee la peculiaridad de ser una fotografía cuya focalización está en los espectadores. Los espectadores de esta foto tienen los ojos cubiertos, lo cual, como se ha dicho, actualiza el contexto político, en tanto habría ahí una metáfora que explicita, por medio de una sola imagen aquella ideología de la obediencia que se intentaba imponer a los ciudadanos chilenos, utilizando vías masivas de comunicación como el diario *El Mercurio* y la televisión, ambas parodiadas por Pompier, tanto en sus gestos como en sus discursos.

Un segundo asunto tiene que ver con la primera cuestión aquí planteada, esto es, aquella que apela a la permanente autorreflexividad de la literatura, autorreflexividad que, obviamente, es impensada bajo dicho régimen autoritario, considerando los cánones culturales impuestos (teniendo al suplemento “Artes y Letras” como paradigma absoluto de la ‘cultura’).

Los espectadores de ojos cubiertos convocan la problemática inserta en la composición del álbum, es decir, su lectura y la importancia de la recepción en la conformación de la obra, recepción que se expande a lo que Lihn sostiene debe ser la literatura.

Un lector pasivo, como lo serían los lectores chilenos de esa época, es aquel que no ve en tanto no es capaz<sup>27</sup> de receptionar lo escrito y lo dicho de otra manera que no sea pensando, y esperando, que es eso que Barthes denomina el Autor-Dios, dueño de un sentido (de una obra particular) y una autoridad teológicamente absoluta.

Aquella necesidad metaliteraria, su ejercicio, y éste expandido a todos los niveles del pensamiento, se reúnen en este álbum en tanto la apelación a ser recompuesto –imaginando escenas–, interpretando la multiplicidad simbólica que lo constituye, es la constatación ‘escénica’ del supuesto que toda cultura es un lenguaje<sup>28</sup> que ha de ser problematizado.

La evidenciación de la palabra vacía por medio de la cháchara pomperiana reafirma un sentido opuesto a la literatura decimonónica, exclusivamente realista, heredera de estructuras que a Lihn le resultan añejas, pasivas en relación con su materia (la lengua), molestas por su dominio arbitrario de los espacios públicos:

(Pompier)<sup>4</sup>...habla en nombre de todas las autoridades, hace ese abuso de la palabra propio de cierto tipo de poder, se mimetiza con éste. Es

<sup>27</sup> Ya sea porque el adoctrinamiento ha tenido efecto, o bien por el bajo nivel cultural de las clases medio-bajas, sostenido como mecanismo de la obediencia por el régimen, o bien –como es el caso de *El Mercurio*– por un profundo convencimiento ideológico y una intrincada conveniencia económica de que eso, y no otra cosa, ha de ser la cultura.

<sup>28</sup> Cfr. Barthes, op. cit., p. 26.

el discurso del poder menos el poder y más el esfuerzo por halagarlo. Pompier hace la prosopopeya de un discurso ya prosopopéyico. Es la retoricación de la retórica”<sup>29</sup>.

A través de la imitación paródica, Pompier se hace cargo de estas imágenes y discursos, como dice el mismo Lihn (citado anteriormente), habla por ellos y desde aquí descompone, deconstruye<sup>30</sup> los signos que articularían este lenguaje, transformando el álbum en un gesto y un juego de interminables preguntas aparentemente solo graciosas o ridículas (o bien visualmente interesantes), utilizando esta ‘inocencia’ para el humor negro.

#### 4. El *happening*: Montaje de una humorada

Hasta el momento nos hemos referido al álbum que fue producido luego de la realización del *happening* ‘contra-cultural’ con que Lihn y algunos de sus amigos presentan a Pompier.

Si bien no podemos tener una visualización exacta, y con esto una recepción ‘ideal’, de lo allí ocurrido, sí se pueden constatar ciertas características que conciernen a la forma escogida para dicha actuación, que se hace importante cuando hablamos de la parodia, la problematización del lenguaje y el papel del público en este asunto.

El *happening* es una puesta en escena que principalmente busca cuestionar situaciones a través de efectos, en tanto se conforma a través de gestos planeados, simples y efectivos que apelan a la sorpresa del público, utilizando el azar (en términos de quien recepciona) como arma fundamental para producirlos.

La actuación de los personajes no corresponde al desarrollo de tipos psicológicos, no hay creación de personaje en el sentido moderno del término<sup>31</sup>,

<sup>29</sup> Lastra, op. cit., p. 119.

<sup>30</sup> “...es la idea de signo lo que sería preciso deconstruir mediante una meditación sobre la escritura, que se confundiría, como debe hacerlo, con una *solicitud* de la onto-teología, repitiéndola fielmente en su *totalidad* y *conmoviéndola* en sus más firmes evidencias”. Jacques Derrida. *De la gramatología*. Ciudad de México: Editorial Siglo XXI, 1977, p. 95.

<sup>31</sup> “...Lleven todos los elementos del estado de creación interno, sus fuerzas motrices internas y su línea eje de acción hasta el límite de la actividad humana (no teatral), y sentirá, ineludiblemente, la realidad de su vida interna. Más aun: no serán capaces de resistirse a creer en ella”. Constantin Stanislavski. *Un actor se prepara*. Buenos Aires: Editorial Javier Vergara, 1988, p. 264.

sino que una referencia concreta, conservando su carácter inmediato<sup>32</sup>, lo cual conforma una estructura alógica sin un argumento que desarrolle clímax en la escena<sup>33</sup>.

Respecto al denominado *happening* en cuestión lo que tenemos es el álbum que muestra algunas escenas como la ya latamente señalada, además de aquella en que Lihn (el poeta) se disfraza de Pompier ante el público asistente<sup>34</sup>:

Sin referirnos al álbum podemos concentrarnos en el 'gesto' de Lihn, la persona que se transforma en otro espectacularizando dicha transformación, revelando la intimidad del personaje ante un público (supuestamente) divertido, que,

testigo de la metamorfosis, ha de reunir las diferentes codificaciones que se le presentan, en tanto el poeta (ya que Lihn comienza leyendo sus poemas) sorprende a los presentes con una transposición epocal que no es sino una broma del día de los inocentes.

Este gesto tiene que ver con la problematización del sujeto en todos sus niveles, es decir, nuevamente, el problema del autor

que sustenta la festividad de la transformación. Lihn toma el *happening* para hacer una broma a los desprevenidos, pero esta 'broma' anida la autorreflexividad



<sup>32</sup> Vid. Alicia Páez. "El concepto de *happening* y las teorías". En Oscar Masotta y otros. *Happening*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1967, p. 37.

<sup>33</sup> "Las posiciones diferenciales, la imposibilidad de captación total, la libertad de movimiento, o a la inversa, el estar obligado a permanecer en posiciones o lugares incómodos, etc., son otros tantos recursos que apuntan a alterar la actitud habitualmente pasiva del espectador para convertirla en participación plena". *Ibíd.*, p. 28.

<sup>34</sup> "Al comienzo, Lihn, sentado en un discreto escritorio, dio lectura a algunos de sus últimos poemas. Nada extraño había en la ceremonia. Pero, poco a poco y en una especie de metamorfosis, su rostro se pobló de bigotes a lo Dalí, su pelo se enmarañó e inundó de canas y la voz le cambió radicalmente. Pidió excusas, desapareció unos segundos y volvió arriba de un majestuoso y mortuorio carro negro forrado en rojo, con apariencia de púlpito. Desde allí prosiguió su actuación. Se había transformado en Gerardo de Pompier. Mientras hablaba, la proyectora reproducía imágenes de viejos inventos inútiles, nacidos a comienzos de este siglo". Luisa Ulibarri. "La resurrección de Monsieur Pompier" En Revista *Ercilla*, N° 2218, 11 de enero de 1978, p. 38.

de la literatura, parodiando sistemas abúlicos, además de exponer y desnudar el único recurso posible al ser también el sujeto una categoría dudosa.

“La creencia en la *persona individual* –en algunos períodos de la literatura, el romanticismo, es una fe muy exaltada– caracteriza a ciertos textos, generalmente poesías cuyos autores no sintieron como cosas distintas el autor real del texto, el autor inscrito en ellos y el sujeto más caracterizado que aparece en esos poema así como el narrador personaje aparece en la prosa narrativa y el cual es, a todas luces, una ficción. Creo que la duda sobre la propia identidad, la pérdida de un sistema de creencias que incluye la creencia en la persona, obliga al enmascaramiento y puede resolverse en ese otro tipo de teatralidad”<sup>35</sup>.

El *happening* como expresión que cuestiona las formas tradicionales del arte y especialmente del teatro<sup>36</sup> recoge el gesto central del *ready-Made* duchampiano<sup>37</sup>, abriendo el espacio que problematiza el sujeto, exhibiendo la duda en un tono festivo, haciendo del disfraz una nueva subversión simbólica que refiere al sujeto en tanto persona y en tanto creador<sup>38</sup>. Es en esta exhibición donde atiende al gesto barroco de simular, tatuar el cuerpo, siendo en este gesto donde la autorreflexividad adquiere sentido<sup>39</sup>.

El rito se redobra en significaciones, es problemático en tanto atiende a la desaparición del sujeto; es provocativo en tanto es parodia de los discursos dominantes; es conflictivo al público en tanto espera una recepción activa formulada humorísticamente a expensas de lo inesperado; es autorreflexiva en tanto el

<sup>35</sup> Lastra, op. cit., p.118.

<sup>36</sup> Vid. Lebel, Jean Jacques. *El Happening*. Buenos Aires: Editorial Nueva Sociedad, 1967, p. 26.

<sup>37</sup> En la “...estructura misma del *ready-Made* (...) va necesariamente incluida la función del espectador como rasgo general de su determinación –aquél es sólo efecto–, que se dirige esencialmente a un público, es por eso que lo provoca, y por eso está ya en medio del dominio público”. Pablo Oyarzún. *Anestésica del ready-Made*. Santiago: Editorial Lom, 2000, p. 90.

<sup>38</sup> No hay que olvidar que Pompier no es solo el personaje de Cormorán ni un chiste extendido entre cierto círculo, también posee la categoría de personaje ficcional al protagonizar la novela *La orquesta de Cristal* un año antes del *happening*.

<sup>39</sup> “La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos”. Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Editorial Alianza, 1998, pp. 41-42.

autor se sumerge en el conflicto de ser un personaje que es esto y no es él pero, a su vez, es el recurso disponible en la situación de censura que lo contextualiza; es, desde esta misma censura, el vehículo de la distensión, de la imaginación sobre ruedas, de la urgencia de la risa y la mirada analítica en un clima sofocante, es lo que permite la descomposición de los poderes sin dejar de lado el juego de todos los signos, símbolos y significancias posibles:

“La sociedad chilena nunca ha sido imaginativa. El carnaval no forma parte de nuestra tradición que prefiere la fiesta triste, el aniversario, muchas veces, de las derrotas, o que a lo sumo se permite el disfraz como en La Tirana, por razones religiosas. Algún bailecito de disfraces aquí y allá y la ‘fiesta de mechones’ que no alcanza a ser ofensiva, a los sumo boba. Existe aquí el temor al disfraz como expresión del deseo y/o el significante de una diferencia: ‘yo soy otro y no usted’. El estado policial ha ahogado o se ha esforzado en ahogar a la imaginación y profundizado en temor a la diferencia”<sup>40</sup>.

## 5. El álbum; el montaje

*Lihn & Pompier* es una suerte de libro de recuerdos, el manual del *happening* donde encontramos fotografías de dicho acto, reproducciones de las imágenes proyectadas en el transcurso del espectáculo, la presentación de los participantes, el discurso de Pompier manuscrito a tinta en páginas cuyo diseño expone diversas imágenes adheridas a la textura.

El álbum se compone de fragmentos de realidades diversas (como las fotografías del *happening* o los dibujos de principios de siglo), apelando a la estructura fragmentaria y provocativa de la obra moderna, ya expuesta y realizada en el *happening*.

La unión de esta serie de fragmentos que realizan otro texto, obedece a la lógica postvanguardista no solo donde la realidad se relativiza y la subjetividad del ‘artista’ se cuestiona, sino que la misma obra sufre un proceso desmitificante respecto a aquello que de esta se esperara, es decir, el sentido unívoco del cual ya hemos hablado.

La composición del álbum adhiere a la lógica del *collage* cubista en tanto reúne elementos de procedencias dispares, las compone y la realiza en tanto obra abierta. Esto significa que el álbum es en sí una estructura suplementaria que traspone y superpone diferentes niveles significativos, evoca diversas imágenes, hablando de una cosa que pronto es anulada o transformada en otra.

<sup>40</sup> Lihn. “Disfraz versus uniforme”. En Marín, op. cit., pp. 480-481.

Podemos pensar que a través de interminables juegos suplementarios, Lihn utiliza en este álbum diversos fragmentos que evidencian la metaliteratura (y si así pudiese denominarse el 'metaarte'), utiliza algunas concepciones vanguardista<sup>41</sup> para su ejercicio, designémosle, humorístico-deconstructivo.

En este sentido es que en el inicio del presente trabajo propuse que Pompier fuese leído en tanto alegoría. Si consideramos que lo alegórico como un fragmento que ha sido despojado de su totalidad, despojado de su función<sup>42</sup> y que a su vez se transforma y metamorfosea asumiendo su inorganicidad, siendo capaz de admitir y significar múltiples extensiones, podría decirse que este personaje encarna dicha función.

Como hemos visto someramente, el Pompier es personaje ficcional, pero también es máscara y personaje no-matrizado. En este sentido, sus características profundamente irónicas y humorísticas hacen de éste un signo polifuncional a distintos contextos.

El asunto es que dichos contextos, escogidos por su creador, aparecen siempre a modo de pregunta y cuestionamiento, de la infinita estrategia de pensar lo escrito, ante lo cual Pompier ha de connotar ciertos rasgos que le permitan instalarse en estas diversas esferas como un artefacto de preguntas que evidencia la no existencia de un autor.

Creo, por eso, que Pompier responde a una complejidad más grande, profunda e íntima (de su creador) que la sola exposición de censura; el gesto paródico se despliega no solo como arma colectiva contra la clase dominante, se retrotrae al sujeto que lo crea, lo cuestiona y he ahí donde volvemos a la metáfora borgeana del espejo.

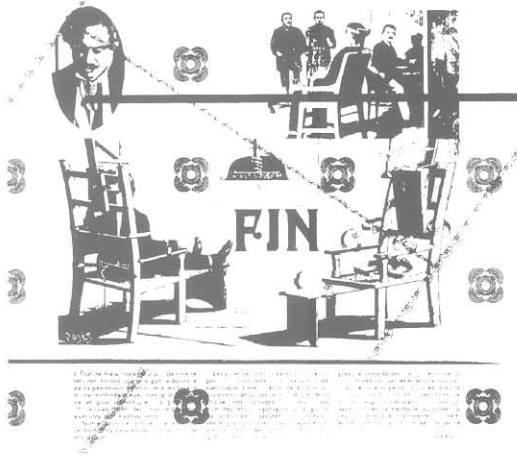
El álbum es una estrategia, textual, política, etc., cumple con la misión de 'habla' en medio del silenciamiento forzado y opresor, evidencia las circunstancias en que fue escrito<sup>43</sup>. Pero también habla como gesto respecto al silencio del autor como tal, a su desperdigamiento: el álbum carece de sonidos y el discurso de voz, por lo cual es necesario que el autor los imagine.

<sup>41</sup> Vid. Bürger, op. cit.

<sup>42</sup> Vid. Ibíd, p. 131.

<sup>43</sup> Vid. Adriana Valdés. "Escritura y silenciamiento". Revista *Mensaje*, XXVII, 276, enero-febrero 1979, Santiago.

La última página de *Lihn & Pompier* es un collage que inserta en la grafía del texto la imagen del primer hombre ejecutado en la silla eléctrica, ejecución realizada en Nueva York durante el año 1889; aparece el rostro del condenado; aparece el dedo de sus ejecutores; aparece la silla; aparece el deudo de su rece el ejecutado ce la silla va-



## Bibliografía

### 1. Bibliografía del autor

- LIHN, ENRIQUE. *Lihn y Pompier*. Santiago: Centro de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1978.
- LIHN, ENRIQUE. *El arte de la palabra*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.
- LIHN, ENRIQUE. *La orquesta de cristal*. Buenos Aires: Sudamericana, 1976.
- LIHN, ENRIQUE. *La República independiente de Miranda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.
- LIHN, ENRIQUE. *La pieza oscura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1963.
- LIHN, ENRIQUE. *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. Santiago: Ediciones del Camaleón, 1983, 24 pp.
- LIHN, ENRIQUE. *Derechos de autor 1981/72, 69 etc.* Stgo: Arte Plano, 1981, 400 pp.

### 2. Bibliografía crítica

- BINNS, NIALL. "El narcisismo en Enrique Lihn: autorreflexividad en el amor y en la poesía". En *Taller de Letras*, N° 26, noviembre de 1998, pp. 26-69.
- CÁNOVAS, RODRIGO. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: Flacso, 1986, 142 pp.
- CÁNOVAS, RODRIGO. *Texto y censura: las novelas de Enrique Lihn*. Santiago: CENECA, 1986, 48 pp.

<sup>44</sup> Esta imagen, así como el resto del álbum, hacen permanentemente un guiño a *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez, y esta relación a otro posible trabajo, ya que el asunto excede la posibilidad de estas páginas.

- FOXLEY, ANA MARÍA. *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995, 345 pp.
- LAFOURCADE, ENRIQUE. "Reconstitución de Enrique Lihn". En revista *Qué Pasa*, 16 al 22 de febrero de 1978.
- MARÍN, GERMÁN (Ed.). *El circo en llamas*. Santiago: Lom, 1997, 694 pp.
- LASTRA, PEDRO. *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana, 1980.
- PIÑA, JUAN ANDRÉS. "Enrique Lihn: impugnaciones sobre literatura y lenguaje". En *Revista Mensaje*, XXVI, 265, diciembre de 1977.
- SARMIENTO, OSCAR. "La deconstrucción del autor: Enrique Lihn y Jorge Teillier". En *Revista Chilena de Literatura*, N° 42, agosto de 1993, pp. 237-244.
- ULIBARRI, LUISA. "La resurrección de Monsieur Pompier". En *Revista Ercilla*, N° 2218, 11 de enero de 1978.
- VALDÉS, ADRIANA. "Escritura y silenciamiento". En revista *Mensaje*, XXVII, 276, enero-febrero de 1979.

### 3. Bibliografía teórica

- BAJTIN, MIJAIL. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 1998, 430 pp.
- BARTHES, ROLAND. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994, 357 pp.
- BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN. "La cultura política del autoritarismo". En *Chile 1973-198?*, Santiago: Flacso, 1983.
- BRAVO, VÍCTOR. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Editorial Monte Avila, 1996. 145 pp.
- BOOTH, WAYNE. *Retórica de la ironía*. Madrid: Editorial Taurus, 1986, 361 pp.
- BÜRGER, PETER. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997, 181 pp.
- DERRIDA, JACQUES. *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona: Antrhupos, 1989, 413 pp.
- DERRIDA, JACQUES. *De la Gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1977.
- KRISTEVA, JULIA. *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981, 291 pp.
- LEBEL, JEAN-JACQUES. *El happening*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1967, 108 pp.
- MASOTTA, OSCAR (comp). *Happening*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1967, 206 pp.
- OYARZÚN, PABLO. *Anestésica del ready-made*. Santiago: Editorial Lom, 2000, 286 pp.
- STANISLAVSKI, CONSTANTIN. *Un actor se prepara*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1988, 281, pp.
- XIRAU, RAMÓN. "Crisis del realismo". En *América Latina en su literatura*. Coord. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1988.