

B 86

806



CENECA

Número 77

TEXTO Y CENSURA: LIHN



ARTE Y SOCIEDAD

SERIE COMUNICACIONES

386
806

- Sistema de comunicación en Chile: proposiciones interpretativas y perspectivas democraticas (P. Gutierrez, G. Munizaga y A. Riquelme)
- Bases para una discusión de políticas comunicacionales en Chile (M. L. Hurtado)
- La radio en Chile (modelos, historia, perspectiva) (M. C. Lasagni, P. Edwards, J. Bonnefoy)
- El sistema de prensa en Chile (A. Navarro)
- Comunicación y democracia (G. Munizaga)
- Destinatarios y recepción de micro-medios de Iglesia (M. Quezada, G. Riveri, E. Goldstein)

SERIE ARTE Y SOCIEDAD

- Literatura, lenguaje y sociedad (1973-83) (R. Zurita)
- La novela chilena en la última década (M. A. Jofre)
- La industria editorial y el libro en Chile (B. Subercaseaux)
- La industria fonografica chilena (V. Fuenzalida)
- La industria cinematográfica en Chile (M. L. Hurtado)
- Políticas culturales para la democracia (J. J. Brunner)
- El debate sobre políticas culturales y democracia (B. Subercaseaux)
- Dramaturgia chilena 1960-73 (M. L. Hurtado)

SERIE CULTURA POPULAR

- Métodos y técnicas de teatro popular (C. Ochsenius y J. L. Olivari)
- Administración comunal y expresividad local (J. A. Silva)
- Surgimiento y desarrollo de agrupaciones artísticas populares (C. Ochsenius)
- Sobre cultura popular (B. Subercaseaux)
- Agrupaciones culturales: una reflexión (P. Gutierrez)
- Encuentro de canto poblacional (A. Rivera y R. Torres)

Libros

- Teatro chileno de la crisis institucional (M. L. Hurtado, C. Ochsenius, H. Vidal)
- Teatro de Radrigan (con estudios de M. L. Hurtado, J. A. Piña, H. Vidal)
- Gracias a la vida. Testimonio V. Parra (B. Subercaseaux, P. Stambuk, J. Londoño)
- Televisión-Padres-Hijos (V. Fuenzalida)
- Modulo de Educación la TV (V. Fuenzalida, P. Edwards)
- TV y Recepción activa (V. Fuenzalida, P. Edwards)
- La investigación en comunicación social en Chile (G. Munizaga, A. Rivera)
- El video independiente en Chile (Y. Ulloa)
- Matando la inocencia (A. Dorfman)

Para una lista completa de publicaciones solicitar catálogo a CENECA, Santa Beatriz 106, Santiago de Chile, fono 43772.

CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística) es una Corporación Privada sin fines de lucro que desde 1977 se dedica a la investigación y capacitación, contribuyendo así al conocimiento y desarrollo de la cultura y las comunicaciones en CHILE.

CENECA



TEXTO Y CENSURA : LAS NOVELAS
DE ENRIQUE LIHN

RODRIGO CÁNOVAS

1986

I N D I C E

INTRODUCCION	1
I. ANALISIS DEL ARTE DE LA PALABRA	5
Palabra	5
1. Por dónde comenzar	5
Sátira	8
Política	10
2. Sátira de las autoridades	11
El Protector	12
Urbana Concha	17
Clairement Carré	18
G. de P.	22
3. Texto chileno y censura	25
Miranda, escenario del signo diabólico	26
Cosmos-laberinto: la letra L	29
4. Pompier, zoom politicon	32
La seguridad nacional y el mercado	33
Pompier, figura pública	36
5. Cierre	36
II. UN ESQUEMA DE LECTURA DE LA ORQUESTA DE CRISTAL	39

NOTAS

* * *

I N T R O D U C C I O N

Este estudio es una reflexión sobre las prácticas autoritarias en nuestro continente, manifestadas de un modo ejemplar en estas dos últimas décadas en los países del Cono Sur. Nuestros materiales de trabajo son dos novelas de Enrique Lihn escritas en Chile en el primer lustro del régimen militar: La orquesta de cristal (abreviada, OC) y El arte de la palabra (AP) (1).

El tema de estas novelas es la represión. Se insiste aquí en el hecho de que toda sociedad está limitada por ciertas reglas y prohibiciones. Existiría, eso sí, "estados superiores" de censura, avalados por una concepción autoritaria del mundo y una condición afásica del lenguaje humano. En este contexto, Lihn nos presenta en AP la república independiente de Miranda, extraño país donde ya nadie recuerda haber tenido un gobernante diferente del que está en el poder. Quien visita esas tierras es un escritor afrancesado de dudosa reputación, don Gerardo de Pompier, de hablar enrevesado y, a veces, realmente ininteligible. Enrique Lihn ha explicado así a este personaje:

Es el discurso del poder menos el poder y más el esfuerzo por halagarlo. Pompier hace la prosopopeya de un discurso ya prosopopéyico. Es la rectorización de la retórica. Al realzar todo eso deja al descubierto las perversiones de su palabra... Una conciencia que se funda en la mala fe y que a pesar de su estupidez es una conciencia inquieta y no la buena conciencia de la mala fe(2).

Estas novelas constituyen un mero registro de un lenguaje regresivo, de un habla desfigurada por el miedo y la angustia impuestos por regímenes de fuerza.

Ahora bien, en tanto estos escritos privilegian la miscelánea y transgreden las normas establecidas para los géneros literarios, pertenecen a la tradición de la anti-novela, cuyo antecedente es Rayuela y, en un ámbito mayor, a la tradición satírica, que parodia los distintos modos de conceptualización y de representación de la vida. La figura de Pompier estará asociada a la tradición de lo serio-cómico, vale decir, al des crédito de las autoridades a través de la risa.

Anotemos también que estas novelas mantienen un estrecho diálogo con el pensamiento estructuralista. El proyecto novelesco de escribir una novela disforme, de componer un cuerpo hecho de retazos, de organizar de un modo ambiguo el mundo ficticio, está recreado a la luz de los escritores franceses. La idea de Lihn de retrotraer la contingencia histórica a los modelos lógicos y lingüísticos que la constituyen y de establecer un registro paródico de las distintas versiones del poder realizadas por el lenguaje (él mismo, un signo represor por excelencia) tiene un claro correlato, por ejemplo, en los diversos escritos de Barthes, Kristeva y Foucault dedicados a la relación entre el lenguaje, el poder y el conocimiento.

Comentemos, de paso, que el estructuralismo es una lectura obligada del escritor latinoamericano desde los años 60. Al respecto, basta mencionar a autores como Severo Sarduy, Haroldo Campos y Octavio Paz y también a Alejo Carpentier (El recurso del método) y Augusto Roa Bastos (Yo, el Supremo). En el caso de Enrique Lihn, habría que recordar, además, que en Chile la semiótica francesa sirvió de parapeto, en los años siguientes al golpe militar (estamos pensando en el período 1973-1980) para atacar a las autoridades vigentes. Sin embargo, este discurso crítico fue asumido con un alto grado de autocensura, lo que le restó trascendencia en el ámbito cultural. Esta autocensura consistía en no trabajar la relación entre las estructuras lingüísticas de los textos y las otras estructuras (sociales, ideológicas, mentales) que también el lenguaje reproduce.

Paradójicamente, existe también en estas novelas una parodia del estructuralismo y, en general, una parodia del galicismo mental que constituye a la cultura hispanoamericana. Lo francés adquiere en Lihn un carácter ambivalente: será, por un lado, un discurso espúreo, impuesto históricamente (las ideas

de la revolución francesa, los gustos de la Belle Epoque) y, por el otro lado, el único lenguaje disponible en un continente que vive de "préstamos culturales". Acaso la única forma de postular nuestra identidad sea desde la constante parodia de los distintos discursos culturales que nos constituyen.

Nos interesa hacer hincapié en las estrategias que se emplean en estas novelas para hablar sobre lo prohibido. Al respecto, Lihn ha emparentado su forma de decir novelesca con la de la picaresca española:

Habría que tener presente aquí los estudios de Américo Castro; porque esas novelas [picarescas], escritas en un período sombrío y que registran esas miserias (la Inquisición, sin ir más lejos), eluden la censura sometiéndose a ella, se desarrollan a través de una sintomatología en cuya constelación dispone Freud el lapsus y el chiste. En estas novelas se internaliza la censura, la asume el texto en el carácter de los sujetos que son los portadores del gesto rebelde de iluminante: Don Quijote es el humanista, censurado por su condición de loco y también de retrógrado; el Lazarillo es la mirada lúcida y candorosa a la roña social de su tiempo, censurado textualmente por su condición ruin e irremediable, de hijo de ladrón y de puta.(3).

Proponemos que estas novelas descalifican la cultura oficial desde la parodia. En términos muy generales, la parodia es la descalificación de una forma expresiva a través de la imitación cómica de ésta. Como práctica cultural, el discurso paródico pone en cuestión el acto mismo de conceptualizar cualquier cosa a través del lenguaje. Proponemos que Lihn parodia el discurso autoritario; pero también parodia el acto mismo de la escritura. Por lo tanto, su discurso no estaría diseñado para presentar alternativas a un colectivo, sino más bien para generar un espíritu crítico permanente sobre la realidad nacional e hispanoamericana.

En la revisión de los documentos, los autores de la tesis han podido
ver en el texto de los libros algunos errores de transcripción en los
que se han dado cuenta de los errores cometidos. A pesar de haberse
hecho un gran esfuerzo por evitarlos, no se puede asegurar que no
queden algunos errores de transcripción en los documentos.

Los errores de transcripción en los documentos se han debido a
errores de transcripción que han sido cometidos en el texto. Al respecto,
los autores de la tesis han dado cuenta de los errores cometidos en
algunos documentos.

En el texto de los libros, los autores de la tesis han podido
ver en el texto de los libros algunos errores de transcripción en los
que se han dado cuenta de los errores cometidos. A pesar de haberse
hecho un gran esfuerzo por evitarlos, no se puede asegurar que no
queden algunos errores de transcripción en los documentos.

En la revisión de los documentos, los autores de la tesis han podido
ver en el texto de los libros algunos errores de transcripción en los
que se han dado cuenta de los errores cometidos. A pesar de haberse
hecho un gran esfuerzo por evitarlos, no se puede asegurar que no
queden algunos errores de transcripción en los documentos.

I. ANALISIS DE EL ARTE DE LA PALABRA

1. Por dónde comenzar

Reconocemos en la portada de nuestro libro una ilustración de Aubrey Beardsley, diseñada hace casi cien años para la revista literaria The Savoy(4). Hace su aparición en escena un personaje farsesco, quizás la figura de un escritor infatuado, seguramente la caricatura de un señorón de la sociedad inglesa de esa época. Este, desde el proscenio, anuncia al público la próxima escena. Al parecer, presenciaremos una sátira social, una burla de las instituciones (las letras, la sociedad, la moral). Lúdicamente, desde un lado, un niño-actor levanta un poco la cortina para observar al voluminoso personaje.

La ilustración está bien elegida: anuncia el carácter satírico, serio-cómico, de una escritura animada no por personas sino por caricaturas; no por imágenes de vida sino por una miscelánea de estilos.

El argumento es más o menos el siguiente:

Invitados por el gobierno perpetuo, un grupo de escritores asiste a un congreso en la República Independiente de Miranda, extraño país de enigmática geografía donde ya nadie recuerda haber tenido un gobernante diferente del que está en el poder.

Los escritores representan la cultura sudamericana y están de vuelta de una juventud vivida en París, agotados por la vida, las eternas promesas y alguna que otra mediocridad genial.

En medio de ceremonias oficiales de un absurdo delirante; de aventuras en el viejo palacio en forma de svástica, ahora convertido en hotel, y de personajes, como Otto Hitler, que pasan por la novela sin revelar jamás su misterio, los escritores no consiguen saber muy bien por qué se han reunido allí y contemplan cómo, a pesar de la verdad oficial, la aturridora realidad obliga al país a una involución (solapas del libro).

Nuestra novela es el resultado de una simple superposición de los distintos tipos de discursos que se generan en los Encuentros de Escritores en nuestro continente, un catálogo de los lugares comunes de esa experiencia cultural; a saber: los apuntes de viaje del escritor, su epistolario, los discursos públicos de poetas y políticos, las entrevistas a los intelectuales, los recitales poéticos, los documentos de discusión cultural; sin excluir, por cierto, el picaresco anecdótico que comúnmente surge en este tipo de reuniones.

Como esta novela plantea un verosímil diferente al esperado por el lector (personajes que son máscaras, un hilado incongruente de las acciones, un sujeto paródico, un todo disperso, amorfo), Lihn dramatiza la situación en un prólogo escrito por un alter ego suyo. Haremos un itinerario de nuestra lectura desde el comentario de este prólogo y del epílogo del libro, firmado éste por Enrique Lihn.

T e x t o

La atmósfera de AP está señalada desde el título del prólogo, donde alguien presenta el libro al lector. Copiemos ese título:

A manera de sinopsis
Borrador de un prólogo
o de un epílogo provisorio (p.7)

Se despliega aquí una imagen doble; las cosas se dicen dos o tres veces, las estructuras lingüísticas se reduplican. Esta repetición genera un círculo, en el cual coexisten un elemento y su contrario: es el prólogo y/o el epílogo; pero tampoco es esto y aquello sino sus respectivos sustitutos (el prólogo es su borrador, el epílogo es provisorio).

Pareciera entonces como si el sentido se produjera desde una repetición diferida de una presencia: no es el libro sino su sinopsis, y no es la sinopsis sino una escritura que ocupa su lugar --por eso leemos "A manera de sinopsis".

En este título están cifrados algunos supuestos que animan la obra de Lihn: este relato se construye evitando la noción de plenitud; es como si se jugara con estructuras suplentes que postergan infinitamente un modelo original. Este escenario es coherente con el arreglo y la composición del libro. Cada capítulo será una especie de sinopsis de una película que nunca llegaremos a ver.

Ahora bien, ¿quién nos habla en esta supuesta introducción? Una voz ocupada de modo intermitente por la primera y la tercera persona; alguien que ocupa el rol de "prologuista" (yo, en p. 13); pero que también actúa como "la autoría" y "la redacción" (él₁ y él₂ respectivamente, en p. 8).

Este constante cambio de posiciones del emisor amplía los circuitos internos de la comunicación narrativa. El sujeto de esta escritura será un mero juego de diferencias entre los distintos circuitos abiertos por una voz plural.

En síntesis, una simple hojeada a las primeras páginas de AP nos permite deducir su filiación estética y epistemológica. Su escritura supone la noción 1) de una estructura (de conocimiento) sin exterior, sin centro, dinámica, autoreproductiva; 2) de un sujeto mediatizado por esa estructura, discontinuo, siempre deducido como un "efecto" de la interacción de un campo dinámico de fuerzas y 3) de una lógica de oposición no excluyente, anti-causal, retroactiva. Esta escritura se situará entonces en aquella versión del conocimiento recubierto por el texto, por la Teoría del Texto (según ha sido formulado por J.-A. Miller, L. Althusser, J. Kristeva y R. Bar

thes- por sólo mencionar algunos nombres vinculados a disciplinas muy diversas).

S á t i r a

Aclarando ciertos "baches" del libro, el prologuista nos confiesa:

la autoría de "El Arte de la Palabra" se vería, si fuera como lo es, honrada en la obligación de reconocer que la voluntad ambiciosa de concluir dicha obra para enviarla a un cierto concurso, a un plazo fatal --el 12 de junio del presente año-- ha malogrado el término o acabamiento normal y periférico del trabajo...(p. 8).

Se hace irrisión aquí de un sujeto oportunista, gobernado por pequeñas pasiones, por intereses algo baratos. La burla recae sobre la literatura, entendida ésta como una institución --algo así como un club social o una empresa privada, que sólo gira en torno a las leyes del mercado-- y también se extiende a sus socios (los escritores), cuyas relaciones mundanas estarían encaminadas a lograr el Reconocimiento de la Autoridad.

Filiamos el texto de Lihn a la tradición de lo serio-cómico. Sátira, entonces, de la vida social de una colectividad; pero sobre todo, sátira de las retóricas que amenazan nuestra identidad cultural. En este sentido, la novela pretende ser el registro paródico de un lenguaje regresivo, de una estructura comunicativa minada por el estereotipo.

C e n s u r a

Uno de los temas recurrentes de AP puede enunciarse así: ¿cómo hablar acerca de una sociedad autoritaria?, ¿cómo denun -

ciarla sin ser sin ser censurado?; en fin, ¿cómo verbalizar un discurso que está prohibido?

El texto lihneano escoge el modo de significar de los sueños: construye un relato manifiesto (aceptado por las normas vigentes), del cual podemos deducir un relato latente (que denuncia esas normas como infrahumanas).

Demos un ejemplo. Una de las tareas del prologuista es informar a los lectores del posible curso de ciertas acciones narradas a medias en el libro. Del pretendido viaje del es peleólogo Albornoz a las profundidades de las Cuevas de Ollázo, se conjeturará lo siguiente:

Desde el punto de vista del proyecto, probablemente no serán saurios los que encuentre Albornoz, ni mucho menos saurios mutantes y progresivos, sino hombres regresivos, obligados por ciertas circunstancias a esconderse en las intimidades geológicas de Miranda, ese terrón paleozoico.

Los antecedentes literarios de un capítulo así no faltarían, ni ciertas realidades históricas que pa recen remitir, también, a un mismo tópico (p.12).

Suponiendo que éste fuera el relato de un sueño, narrado por un escritor chileno asfixiado por la represión impuesta por el régimen militar, su interpretación otorgaría el siguiente resultado:

Desde el punto de vista del proyecto [es decir, des de Chile], probablemente no serán saurios los que encuentre Albornoz (no serán ciudadanos de un Estado democrático-representativo], ni mucho menos saurios mutantes y progresivos [ni mucho menos ciudadanos progresistas], sino hombres regresivos [sino miembros atados a un Estado Autoritario], obligados por ciertas circunstancias [obligados por las doc -

trinas de la Seguridad Nacional y el Mercado] a esconderse en las intimidades geológicas de Miranda [a guardar silencio, a autocensurarse, a refugiarse en el nido familiar (único lugar seguro del habla), a susurrar allí, sin mucha esperanza de ser oído en el escenario social chileno], ese terrón paleozoico.

En breve, el relato de Lihn será capaz de generar un discurso latente, que enseñe un paisaje nacional censurado.

P o l í t i c a

La presentación del prologuista tiene su eco en el comentario final que hace Lihn de su novela. Aquí, el autor comenta los contextos socio-históricos y culturales de sus personajes: Pompier surge cuando la comunicación de los mortales se torna afásica. Apareció fugazmente en 1969, para sintomatizar el desgaste de ciertas retóricas en boga (como por ejemplo, la del diario chileno de derecha El Mercurio); pero tomó cuerpo y voz en los años que siguieron al golpe militar chileno de 1973. Al respecto, Lihn señala:

Suspendida la libertad de palabra, el hablante individual, que siempre es a la par colectivo, debe elegir entre el silencio o la cháchara. Pues si el lenguaje no dialoga, esto es si no discrepa, se convierte en un mero sistema de señales como el de las abejas. La disfuncionalidad de un lenguaje muerto atrae a las moscas de la retórica. Hablar no cuesta nada si se lo hace a favor de la corriente, al dictado de la corriente. Hablar no cuesta nada si no se dice nada al repetir lo que otros dicen por decir. De esta aberración oral da cuenta en cuanto máscara, Pompier, el orador público...(p.347).

Nuestros comentarios establecerán relaciones entre AP y la so ciedad chilena. En un régimen militar, donde está abolida,

por decreto, la política (pues su ejercicio permitiría el diálogo, la concertación democrática), se impone una lectura contingente, sociológica, de las obras nacionales. De esta manera, la crítica (literaria) se inscribirá de un modo activo en aquel texto cultural que se plantea como antagonico del pro-yecto anti-cultural del régimen militar.

2. Sátira de las autoridades

El texto de Lihn se inscribe en una práctica semiótica dialó-gica:

La escritura paragramática (o dialógica) es una reflexión continua, una impugnación escrita del código, de la ley y densí misma, una vía (una trayectoria completa) cero (que se niega); es el quehacer filosófico impugnativo convertido en lenguaje (estructura discursiva).(5).

La ley que impugna la escritura lihneana es una concepción autoritaria del mundo, basada ésta en la imposición de un discurso que prohíbe la relación inter-subjetiva de los hablantes de una comunidad. En una dictadura, el circuito de la comunicación se cumple en el imperativo: un emisor (siempre el mismo, regente, activo) da una orden a un receptor (estático, subordinado, pasivo). El cumplimiento de la orden está asegurado por los mecanismos de coerción de estos regímenes.

Filiaremos la práctica dialógica de nuestro texto a la tradición de lo serio-cómico, ya presente en los mimos de Sophron, los diálogos socráticos, la sátira romana y la sátira menipea(6). Lihn desmonta la concepción autoritaria del mundo, a través de la comicidad. En las páginas siguientes analizaremos AP como 1) una sátira de los discursos autoritarios de nuestro continente, 2) una sátira de la literatura como un estereotipo; 3) como una burla de ciertos verosímiles vincu

lados al discurso crítico-filosófico latinoamericano y, en fin, 4) como una irrisión del mismo lenguaje como instrumento válido de conceptualización y representación.

E l P r o t e c t o r

El discurso autoritario supone la interrupción del diálogo de una comunidad lingüística y cultural.

En el ámbito de la comunicación discursiva, el diálogo es si nónimo de reciprocidad comunicativa, de reconocimiento de la plena expresión del otro. En el ámbito subjetivo, el diálogo es sinónimo de abertura a la segunda persona: el discurso del yo se deja modelar por un discurso que le es ajeno.

Así, a nivel cultural amplio, el diálogo convoca una comunidad que conjuga de modo dialéctico la idea de un "consenso disidente", de un "consenso público en disidencia".

A nivel comunicativo, el discurso autoritario suprime la ins tancia de la interlocución. La situación ideal de comunicación simétrica deviene una situación real de comunicación im perial: existe un yo que impone absolutamente su palabra so bre un otro; es decir, aquel otro no existe sino como proye ción idéntica del yo, como su repetición en el espejo. Dicho en términos del Protector perpetuo de Miranda:

Como mi padre, que debió trazar una línea de fuego para detener al invasor ~~desaprensivo~~ en la otra ori lla, yo tracé una línea de fuego ideológica, dejando del lado de afuera de esa frontera a todo aque l que puede atentar de palabra o de hecho contra nues tra ideología monolítica (p.251).

Así, en los ámbitos histórico e ideológico, el discurso autoritario practica el olvido de la experiencia subjetiva del

hombre, el olvido de los sueños y expectativas de amplios sectores del cuerpo social de una comunidad; en fin, ensaya una regresión cultural, por cuanto pretende desconocer la memoria de una colectividad y el sistema de prescripciones que la acompañan. En palabras de Lotman y Uspensky:

Es necesario tener en cuenta que una de las formas más agudas de lucha social, en el ámbito de la cultura, es la petición del olvido obligatorio de determinados aspectos de la experiencia histórica. Las épocas de regresión histórica (el ejemplo más claro nos lo dan las culturas estatales nazis del siglo XX), imponiendo a la colectividad esquemas históricos sumamente mitificados, incitan a la sociedad al olvido de los textos que no se doblan a semejante tipo de organización. Si las formaciones sociales, en su período ascendente, crean modelos flexibles y dinámicos, capaces de proporcionar amplias posibilidades para la memoria colectiva y adaptados a su expansión, la decadencia social va acompañada, por lo general, de una osificación del mecanismo de la memoria colectiva y de una creciente tendencia a reducir su volumen.(7).

El discurso autoritario queda expuesto ejemplarmente en nuestro libro en el capítulo denominado "Discurso nacional del Protector", alocución de bienvenida del Jefe de Estado a los escritores congregados en Miranda.

El Protector anula la instancia de la interlocución a través de un mecanismo trivial, el amedrentamiento, que consiste en el recordatorio de una censura y en la consecuente petición de una autocensura. Es la exhibición de un poder pleno, que exige como única respuesta el silencio respetuoso. Demos un ejemplo:

Y si todavía algún malicioso reclama de este país que se deje arrastrar por la farsa contagiosa de las así llamadas elecciones libres, por la farándula

la demagógica, vuestra puntual, ordenada y unánime asistencia a esta cita de honor al pié de la bandera, basta y sobra para confirmarme en un cargo que recibí de mi padre. ... (Aplausos unánimes). ... (risa del presidente, risas del pueblo) (pp.242-3; nosotros subrayamos).

El Protector no desperdicia ocasión para invocar el ritual de obediencia, para ensayarlo lúdicamente y hacerlo cumplir con rotundidad. Es un discurso imperativo, que imparte órdenes según un modelo rígido, que exige se acepte la subordinación --"vuestra puntual, ordenada y unánime asistencia"-- de un modo automático.

El hablante de ese discurso habita un espacio equivalente al de un campo de concentración, en cuyo centro existe un poder hipostasiado, uniforme, un infans que construye el espacio social como el eco de una voz unidimensional ("Aplausos unánimes", "risa del presidente, risas del pueblo").

Nos interesa destacar el procedimiento que utiliza Lihn para enseñar este discurso, es decir, para mostrarlo en el mismo momento que lo ridiculiza.

En parte de su alocución a los mirandeses el Protector expresa lo siguiente:

En lugar de separar a los padres de los hijos, abriendo entre unos y otros las distancias que crea el artificio pulimento de la escuela primaria, los padres que consiguen hacer de sus hijos en los centros mismos de trabajo, trabajadores tan eficientes como ellos, están autorizados para liberarse de una parte de su jornada compartiéndola con su progenie y disponer así de un tiempo libre que les permitirá asistir juntos a una escuela donde se les inculcará el gusto por la alfabetización (p.253).

Se hace aquí una frívola apología de la explotación económica y cultural del ser humano. El poder totalitario exhibe sus supuestos, la letra del poder dice lo que piensa, se torna literal. Este exhibicionismo hace sospechoso el mensaje denotado por la estructura narrativa. Estaríamos en presencia entonces de una palabra ambivalente. Siguiendo a Bakhtin, el autor estaría utilizando la palabra de uno de sus personajes (aquí, el Protector) para poner en ella un sentido nuevo. Así, la palabra adquiere dos significaciones. Si el autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra del personaje, esta ambivalencia es denominada parodia.(8).

Decir una cosa mientras se hace lo contrario: quien enuncia con mayor eficacia este procedimiento es Pompier. En entrevista otorgada a la revista francesa Clarté, declara lo siguiente: "Pues bien, el elogio excesivo en el que esos periodistas se propugieron caer es uno de los mecanismos elementales de la ironía o de la burla: decir una cosa por otra, por su contrario" (p.160). Esa será la receta para desconstruir el discurso autoritario aquí convocado.

La ironía --entendida a lo Pompier-- desdobra el Discurso del Protector en dos relatos: uno manifiesto, que elogia la dictadura y uno latente, que la desprestigia, señalándola como el discurso que censura el habla compartida de una comunidad cultural. Así, cuando el Protector nos dice:

Siendo la sociedad real intrínseca y naturalmente mala, toda concepción ideal de sociedad debe ser expulsada de la república real y concreta so pena de que una mala entendida solidaridad con los sectores más pobres y más desamparados se resuelva en la anarquía y la violencia. Violencia y anarquía han adquirido de por sí, por una falla estructural de las sociedades igualitarias, la relevancia que todos sabemos en el gran friso del mundo (p.242).

nosotros leemos una apología hecha por el poder absoluto de las desigualdades sociales, fundadas en una concepción deca-
dente de la comunidad humana.

La burla acarrea placer, que sobrepasa la angustia y el terror que el discurso autoritario imprime a toda letra cultural que quiera denunciarla.

La escritura irónica es placentera, porque señala el fin de un estado de tensión: esta escritura funcionaría como una liberación de energía del cuerpo social. Veamos: un mensaje manifiesto (dictatorial: la figura del Protector), que insiste en mantener una escisión (que fragmenta y desmembra una comunidad) es permutado por su relato latente (justamente opuesto, es decir, antidictatorial), que convoca la reunión de ese cuerpo social (9).

La traducción irónica debilita el poder del discurso autoritario, difumina el fantasma del terror que ocupa su centro. Perdido su aliento destructivo, la retórica oficial se revela como un estereotipo cultural: "Ordinariamente, el estereotipo es triste porque está constituido por una necrosis del lenguaje, una prótesis que viene a cubrir un hueco de escritura; pero al mismo tiempo, sólo puede suscitar un inmenso estallido de risa; se toma en serio..." (10).

Placer vivo entonces ante este comentario escabroso del Protector:

Posiblemente hay presos que han delinquido por alguna razón política, pero no son presos políticos, son delincuentes comunes que se sirven de la política para hacerse tomar escandalosamente presos, como si esas prisiones fueran actos meritorios y dignos de la atención y de la preocupación internacional.

Y risa incontenible ante la escucha de un Discurso, cuya ideología combina ingenuidad, sadismo, ignorancia y enajenación en dosis contundentes:

Estuvimos, también es cierto, ayunos del copioso ta lento de un senador Joseph R. MacCarthy, pero en fin, hice lo que pude con los medios de que disponía, y la delación --como instinto del hombre natural-- y los medios primitivos de los que a falta de otros se echó a mano, hicieron lo suyo (p.251).

Ironía, burla, placer: esos son los modos de disolución que ensaya Lihn para el discurso autoritario, que ha prevalecido en nuestro continente.

U r b a n a C o n c h a

Al Congreso de Miranda sólo llegan escritores de segunda o tercera categoría, conocidos más por su anecdotario que por su escritura. Sus nombres los retratan de cuerpo entero: Juan Meka, Trina Cepeda, Urbana Concha, el amigo Verga. Estos vates convocan el sentido en la ridícula seriedad del estereotipo: "The stereotype is the world repeated without any magic, any enthusiasm, as though it were natural, as though by some miracle this recurring word were adequate on each occasion for different reasons, as though to imitate could no longer be sensed as an imitation: an unconstrained word that claims consistency and is unaware of its own insistence".(11).

AP convive con el estereotipo, lo muestra irónicamente, goza con sus aberraciones. Ejemplarmente irónicas son las presentaciones que hace G. de P. de los escritores participantes en un Recital. De una amiga suya dice: "Urbana Concha de Andrade nació en una árida hacienda del Gran Chaco pantanoso, en las proximidades de esa tierra en la que ningún investigador ha logrado poner pié: el Chaco Boreal" (p.291; el subrayado, innecesario, es nuestro).

Acaso tenía presente ese intenso intercambio de cartas con la escritora, en una de las cuales ésta hace honor a las tierras calientes de su patria del siguiente modo:

Si nuestra madre común, Eva, no hubiera pecado por temor al qué dirán de la gentualla, nada había ocurrido en el tiempo de nosotros; no habría encontrado su origen en esa placenta divina, la historia toda --grande o pequeña-- ni usted ni yo o Albornoz podríamos hacer ningún comentario del coito original, ni nada (p.78).

Al texto de Lihn le convendría, al decir de Barthes, un lector histórico, pronto a gozar con la exhibición de las debilidades humanas, con el teatro de las pequeñas pasiones --intrigas amorosas, lealtades traicionadas, celos profesionales, duelos narcisistas. Específicamente, este lector histórico debe celebrar la exhibición de ciertos ritos de convivencia literarios, corroídos por el lugar común de la Academia (el Recital, el Congreso de Escritores, los Concursos, las Revistas Literarias). Es el goce ante la visión de la mediocridad de la vida, como cuando nos conmovemos, por ejemplo, con los siguientes versos de un "sonetillo" maestro de Trina Cepeda: "Soy de tu misma madera / y aunque madre hay una sola / del mar tuyo soy la ola / hija de tu espumidera. /Y he venido a reventar / a la orilla de tu mar". (p. 189).

Sátira entonces de los lugares comunes de la literatura; a legre parodia de una palabra regresiva que se transfigura al ser exhibida como un cuerpo erótico.

Clairement Carré

AP es una sátira de las letras francesas vinculadas al discurso crítico-filosófico de nuestro continente.

Se hace énfasis en dos lugares comunes del estereotipo francés: su claridad --expuesta en una entrevista que otorga Pompier a la revista Clarté-- y su tic subversivo --manifestado en el informe "post-estructuralista" preparado por los intelectuales en el Congreso. Como la cultura hispanoame-

ricana está contaminada por la cultura parisina, se parodia, en último término, el galicismo que nos constituye

En una larga conversación con la revista Clarté, Pompier comienza finteando así a su interlocutor:

Dada la reconocida claridad francesa a la que usted, señor, hace, según creo, honor con sus dos apellidos --Clairement Carré-- sería deseable que no me malentendiera usted por el simple procedimiento de impedirme concluir una frase (p.156).

Pompier se burla aquí del sujeto cartesiano de las letras francesas. Existe un sujeto trascendental, capaz de acceder a la verdad de las cosas; existe un yo que se reconoce en su palabra y a través de ella interpreta el mundo.

La lógica que soporta a este sujeto teológico es de orden causalista. De allí que Clairement le pida a don Gerardo un ordenado itinerario de su vida literaria, con puntos iniciales y terminales precisos --algo así como un manual donde se cuente cómo se ha cumplido teleológicamente nuestras vidas (tal como fue programada desde su inicio por la Razón):

Hago esta entrevista para la revista Clarté, mucho me temo que ellos esperen que les propongamos un cierto itinerario ¿no es cierto? Que les digamos, paso a paso, quién es usted y cuál es la razón por la cual ha llegado a ocupar, bueno, un sitio de importancia en el mundo de las Bellas Artes, aquí en este continente... Empecemos por el principio (pp.157-8).

Descubrimos en Carré una cierta obsesión taxonómica, una pasión desmedida por los esquemas binarios, una identificación con representaciones estáticas del conocimiento.

AP ridiculiza esta "claridad francesa" mediante el procedimiento del contrapunto. El decir de Carré es siempre desdicho por Pompier quien, por ejemplo, replicará:

Usted analiza, esto es, divide y enumera. Pero, mo destia aparte, cualquier individuo que ha llegado como yo a un cierto grado de complejidad del espíritu, está destinado --como el infinito-- a una aprehensión indivisible y a una enumeración inagotable (p.179).

Pompier se ubica en las antípodas del cogito cartesiano, cumpliendo mágicamente otra preceptiva (la adelantada por Lacan): "No se trata de saber si hablo de mí mismo de manera conforme a lo que soy, sino si cuando hablo de mí, soy el mismo que aquél del que hablo"(12).

Tanto Carré como Pompier son espacios de lectura que permiten denunciar sus estereotipos correspondientes. Desde el francés Carré, también es posible señalar cierto oscurantismo narcisista del lenguaje pompieresco.

En términos generales, sin embargo, las simpatías lingüísticas de AP son, en la entrevista, para Pompier. A nivel epistemológico, la contraposición de estos personajes equivale a la oposición "obra/texto": si la obra se concibe como un producto, el texto sólo se experimenta en un trabajo, en una producción; si la obra se cierra sobre su significado, el texto lo posterga continuamente (pues su campo es el significante); por último, si la obra remite a la imagen de un organismo que crece por desarrollo, la metáfora del texto es la red (13).

La Teoría del Texto es una puesta en sospecha del metalenguaje, a la vez que una insistencia en el proceso de producción del conocimiento y no en su simple representación (mimética). Como dice Pompier --bromas aparte--: "Soy --para decirlo de otro modo, pero más claramente-- la primera y la última de mis obras y me vengo escribiendo, en

este sentido, desde hace la friolera de sesenta años; por lo menos desde que tengo el uso de ese tipo de palabra" (pp.171-2).

Esta vocación textualista de Lihn no le impide señalar sus excesos, sus riesgos. Se trata de hacer irrisión de cierto estilo "naturalmente subversivo" de algunos escritos post-estructuralistas, como cuando leemos por ejemplo:

la poesía y/o la Literatura es o/y son una(s) práctica(s), si no biológicas in strictu sensu, casi tan universal(es) como el grama celular (p.228).

Al parodiar ciertos lenguajes críticos, el discurso de Lihn toma la figura de la máscara, el doble, la mueca. Es esta imagen ambivalente lo que permite al lector burlarse del pretensioso proyecto del Autor de este Libro: escribir una antinovela desde el horizonte cultural de la semiótica francesa (burlarse, por ejemplo, del 'subversivo' Tablero de Lectura --cuyo antecedente hispanoamericano es Rayuela y francés, la matriz invocada por Lévi-Strauss para el estudio de los mitos-- propuesto por el prologuista, cuando se nos dice:

Los lectores (ahora y en este caso no se trata de bromas) pueden iniciar la lectura de "El Arte de la Palabra" por cualesquiera de sus capítulos o fragmentos de cualquier tipo superiores a la frase; entrar a la materia de este discurso por las miluna puertas de entrada y/o salida, pues es nada o casi nada lo que les puede proponer como regla o lógica de continuidad (p. 111).

Esta espiral autoparódica del texto genera una escritura que transgrede constantemente los códigos culturales que la delimitan.

G. de P.

Personaje extravagante --al decir de Urbana, con "ademanos de pavo real, veleidades de narciso y sobraduras verbales de tribuno de provincia"(p. 89)--, don Gerardo de Pompier es más bien un espacio de confluencia de la retórica disidente, un frágil hilado construido para resistir a una Autoridad Omnipotente.

Los hábitos cotidianos de don Gerardo señalan nuevos hábitos culturales de lectura (el rechazo a "lo natural" de las representaciones verbales) y de escritura (la adopción de la ironía, para denunciar una dictadura, burlando la censura oficial); nuevos modos de percibir el dolor y el placer --la gestualidad histérica y la verborrea, que sintetizan una voz social censurada.

Pompier es un caso ejemplar de resistencia al status quo; de él se dice "a dondequiera que fuese (y llegó a Mozambique) tenía por fuerza que chocar y friccionarse con todo tipo de autoridades amigas o enemigas, europeas o africanas" (p. 149). Tratándose de la literatura, la resistencia a las normas se redobla, adquiriendo tintes patológicos: don Gerardo no edita sus obras; en realidad, ni siquiera escribe, sino a través de un medium (generalmente, un amigo o discípulo) y si alguno de éstos llega a publicar esas hojas, lo hace --por expreso mandato del Maestro-- bajo el rótulo del Anónimo.

Más que una escritura, reconocemos aquí una propuesta de lectura, una lectura que cuestiona el aspecto "natural" del mundo, que interpreta una práctica cultural desde sus exclusiones, que entiende su mensaje por su revés --al respecto, Urbana le dirá a su amigo Pompier: "usted prefiere la máscara del anonimato y el camino de la obra, ajena al nombre propio y a los derechos de autor, a una carrera literaria"(p.208).

A esta lectura le corresponde un tipo de escritura singular, que sea capaz de denunciar una situación cultural regresiva, a pesar de las prohibiciones existentes: es la escritura irónica, que dice x para comunicar x-1.

En su versión pompieresca, la ironía consiste en hablar desde la palabra del otro (vale decir, desde la ideología oficial, desde la retórica al uso) y distenderla hasta hacerla desdecirse. Así por ejemplo, en un discurso oficial, Pompier indicará el carácter personalista, anti-democrático y militar del régimen, saludando así: "Señores diputados elegidos impersonalmente por el Primer Hombre de la Nación para representar ante él a este Estado Federal y a otros colindantes" (p.196).

La ironía pompieresca consistirá en cocer al otro (al victimario) en su propia salsa:

Se propone la de distraer a las furias de sus verdaderos móviles entrampándolas en las apariencias que guardan como quien le vende al vendedor su propia mercadería transfigurada, arte de sacarle la suerte a las gitanas que le ha valido a G. de P. la mayor parte de sus éxitos(p.189).

Cada vez que habla Pompier, escuchamos la palabra oficial. Pero es a través de este juego de mimetismos y literalidades que el discurso oficial --natural, aceptado, vigente-- se revela como una mentira --ésta, imposible ahora de desmentir por los códigos de censura existentes.

Aunque Pompier sea un signo beligerante, es también un síntoma de la parálisis en que se encuentra una comunidad cultural censurada. Al respecto, resulta ejemplar el capítulo dedicado al discurso de Pompier en Punta de Lagartos. Es te habla ante una gran concurrencia desde un proscenio improvisado al aire libre. Nadie lo escuchará, ya que, justo en el momento de comenzar su discurso, una lluvia torrencial lo dejará casi sin audiencia y con el micrófono descompuuesto. En carta privada, Pícaro Matamoros le informará:

Desde la banqueta mojada que compartíamos Urbana Concha de de Andrade, Bonifacio Negrus, Juan Me-ka y yo, seguimos --a lo mejor usted verificó nuestra persistente presencia, don Gerardo-- su discurso

so, no las palabras con las que jugueteaban, enredándolas, los hilos de agua, sino sus gestos... (p.113, el subrayado es nuestro).

Existe una palabra silenciada, pero queda en pie la gesticulación. Estos gestos convulsos exhiben a un sujeto impedido de hablar, amordazado; pero aún vivo, aún indicando con el cuerpo lo que no se escucha.

Ahora bien, cuando Pompier habla y es escuchado, la situación comunicativa no varía fundamentalmente. Su discurso es una sarta de obtusos juegos retóricos, un mero ejercicio de las cuerdas vocales, una manifestación de su compulsión oral, que encuentra su canal de descarga en la verborrea. No hay mensaje, sólo ruido.

Este ruido ilustra el deterioro de las relaciones humanas en una sociedad que cancela los espacios públicos de comunicación. El régimen autoritario sólo es capaz de crear un lenguaje afásico, una retórica gastada, que no logra modelar dinámicamente una situación cultural, sino momificarla.

En Pompier, el ruido adquiere una dimensión ambivalente: 1) repite la situación de deterioro comunicativo en una sociedad dictatorial (y en este sentido, la autocensura contamina el libro); pero también 2) la exhibe, la muestra, la enseña (a través de la ironía, del mimetismo y la literalidad pompierescas) y, ulteriormente, 3) subvierte esta situación de deterioro comunicativo, al trabajar el ruido como una componente erótica del cuerpo del lenguaje. Barthes hablaría en este caso de una oralidad generada en la escritura, que vacía la palabra de su carga ideológica, dejándola enhebrada en sus propios excesos.

Refiriéndose a Rabelais, Bakhtin propone que su actitud paródica hacia todas las formas ideológicas del discurso --filosóficas, morales, académicas, poéticas-- hace que su escritura sea una parodia del acto mismo de conceptualizar cualquier cosa a través del lenguaje. Su práctica cultural sería entonces la siguiente:

Turning away from language (by means of language, of course), discrediting any direct or unmediated intentionality and expressive excess (any 'weight' seriousness) that might adhere in ideological discourse, presuming that all language is conventional and false, maliciously inadequate to reality --all this achieves in Rabelais almost the maximum purity possible in prose. But truth that must oppose such falsity receives almost no direct intentional and verbal expression in Rabelais, it does not receive its own word --it reverberates only in the parodic and unmasking accents in which the lie is present. Truth is restored by reducing the lie to an absurdity, but truth itself does not seek words; she is afraid to entangle herself in the word, to soil herself in verbal pathos(14).

Esta cita sintetiza de un modo ejemplar el modo como Lihn señala, critica y regenera una situación cultural (incluso, bien podría reemplazarse el nombre de Rabelais por el de Lihn en la cita). AP se reinscribe así en la tradición dialógica, paródica, de la novela (tal como ha sido propuesta por Bakhtin).

3. Texto chileno y censura

Este apartado propone una relación ideológica entre las formas estéticas que rigen la obra (noción productiva del conocimiento, escritura que se concibe desde el pre-sentido) y la denuncia de un régimen autoritario particular, el chileno. Nuestra tarea consiste en especificar cómo una escritura de carácter dialógico genera el gesto cultural prohibido por una dictadura.

El cuaderno de viajes

"El país al que fueres, descríbelo..." (p.15)
La descripción de Miranda nos llega a través de las anotaciou

nes que hace don Gerardo de Pompier en su diario. A pesar de las 55 páginas que le dedica, nunca sabremos bien dónde está este país, quiénes lo habitan, cuál es el paisaje arquitectónico de la isla (¿o península?), ni las costumbres del lugar. Los apuntes de Pompier no nos devolverán una realidad empírica, sino ciertas formas estéticas usadas para describir la realidad hispanoamericana.

Pompier se revela como un semiólogo de principios de siglo, que pretende dar cuenta de la realidad según pautas provenientes de distintas disciplinas; a saber, la zoología, la paleontología, las corrientes filosóficas esotéricas y también la botánica y la espeleología. Su modelo descriptivo será entonces el de los almanaques, donde aparecen vulgarizados el discurso científico y filosófico de una época (en nuestro caso, la Belle Epoque).

La miscelánea es un modelo posible del relato hispanoamericano. En Borges, tiene como antecedente la Enciclopedia Británica y los breviarios de mitología e historia universal y en Cortázar, esa otra enciclopedia fantástica que el El tesoro de la juventud(15). En Lihn, la miscelánea tiene por función ilustrar los materiales con que trabaja el intelecto hispanoamericano para apropiarse de la cultura occidental.

AP es una indagación sobre la influencia de lo francés en la constitución de un sujeto escritural. A nivel simbólico, lo francés aparece como fuente inagotable de placer, por ser justamente lo espúreo y artificial; mientras que lo americano es vivido de un modo negativo, desde la carencia. El drama cultural que aquí se nos presenta es el de un cuerpo (vacío) habitado por un fantasma (que no le pertenece).

Miranda, escenario del signo dialógico

Miranda está diseñado como un espacio mental donde se proyectan ciertos modos de concebir el conocimiento. Así por ejemplo, será un escenario donde se expongan las teorías modernas del signo lingüístico. Específicamente, Miranda ilustra y dramatiza el carácter dialógico del signo. Veamos:

Ni una isla ni una península, o ambas cosas a la vez...(p.23).

El tramo del río Amauroto que separa a Miranda del continente, de aguas mixtas --dulces y salobres-- es tal río, pero a la vez brazo de mar que define la insularidad de la República, cuando al subir la marea ésta se convierte en una porción de tierra rodeada de agua por todas partes(p.23).

Ni puerto ni balneario, la precaria combinación de ambas cosas hace de Miranda un lugar indefinible, aunque pintoresco (p.46).

¿Qué es Miranda?: ¿isla o península?, ¿puerto o balneario? Evidentemente, es una imagen cuya identidad es doble, cuyo rasgo singular es la ambigüedad.

Estas interrogantes sobre Miranda bien pueden plantearse al nivel del signo lingüístico. ¿Qué es el signo?: ¿significante o significado?, ¿una parte o un todo?, ¿una unidad gobernada por el concepto o un fragmento diseñado por la expresión?

Proponemos que la geografía de Miranda --isla o península, apartada del continente a través de aguas-- se corresponde con la discusión del diagrama del signo saussureano: un significante y un significado unidos o separados por una barra:

Justo sobre la profunda juntura invisible que divide ambos territorios, el Amauroto --el lecho sobre el abismo-- los junta en apariencia al dividirlos con sus aguas, inconsciente, por así decirlo, del mar latente sobre el que se desliza en forma rápida y manifiesta (p.24).

Hablar de Miranda significa entonces hablar de las interpretaciones que recibe el signo de los estructuralistas franu

ceses (estamos pensando en Lacan, Lévi-Strauss y Kristeva) y, particularmente de una, la escritura dialógica. Describir Miranda será idéntico a representar la figura lingüística denominada paragrama:

Aquí el signo resulta suspendido por la secuencia paragramática correlativa que es doble y cero. Se podría representar esta secuencia como un tetra-lema: cada signo tiene un denotatum; cada signo no tiene denotatum; cada signo tiene y no tiene denotatum; no es cierto que cada signo tiene y no tiene denotatum.

La cartografía de Miranda ejemplifica el carácter paragramático de todo el libro y sus supuestos anti-miméticos. En El arte de la palabra no existe una esencia que debe ser descrita sino un significado que debe ser producido por una estructura específica de conocimiento. Esta estructura no está legitimada por un objeto de conocimiento exterior a ella, sino por los efectos de sentido que su propio funcionamiento semiótico es capaz de engendrar. Es la "ex-posición", el simple "poner allí (mismo)", opuesto al gesto de "poner delante", que supone de inmediato a un sujeto describiendo un objeto. En fin, es la oposición entre dos concepciones, entre concepciones: la "Dar-stellung" y la "Vorstellung", la causalidad metonímica y la causalidad expresiva(17).

Señalemos de paso que el paisaje mirandés evoca los poemas de Rimbaud dedicados a las ciudades en sus Iluminaciones --texto dialógico de la modernidad--, donde aparecen entremezclados agua y tierra y donde la naturaleza es dispuesta como un decorado. Al respecto, recordemos que en el epílogo de la novela, Enrique Lihn comenta su trabajo de traducción e interpretación de los textos poéticos de Rimbaud, manifestando que el poeta francés propone nuevas fronteras a la expresión humana.

En suma, Miranda es la proyección de la imagen de una escritura que se interroga sobre sus supuestos teóricos.

Cosmos -laberinto: la letra L

Una vez instaladas las coordenadas del país, se describe el espacio que acoge a los invitados al Congreso: el hotel Cosmos.

La planta del edificio tiene la forma de la swástica. Al centro un salón octogonal --ahora el lobbie-- abre por cuatro de sus ocho costados grandes puertas vidriadas de arco romano a cuatro jardines cuasi interiores, escenarios cerrados por los cuerpos del edificio por tres lados y abierto de frente al invisible cuarto muro y al parque señorial ahora vagamente público... Los cuatro cuerpos angulares del edificio, en forma de L, que giran alrededor del eje de esa rueda de molino de aspas quebradas, son inmensas crujiás de piezas y salones...(p.58).

La descripción del hotel nos ilustra ciertas reglas de composición de la novela. Se trata de generar un cuerpo no-unívoco, un laberinto donde se extravíe el sujeto. Existe en el proyecto literario de Lihn la búsqueda de una estructura que se vuelva monstruosa, es decir, que no pueda ser controlada por su creador. En tanto esta búsqueda se centra en la generación de una estructura, por decirlo así "inconsciente", su proyecto continúa la tradición del relato fantástico (léase Quiroga, Bioy Casares, Borges, Cortázar), y, en última instancia, aquella tradición surrealista que sobrevalora la subjetividad y proclama la independencia de la imaginación por sobre los avatares de la conciencia del sujeto.

Nos interesa privilegiar aquí el carácter represivo que adquiere este laberinto. Este edificio es una imagen psicótica que despliega en cámara lenta el delirio de persecución. Quien entra allí, se siente desautorizado.

La situación vivida en el Cosmos corresponde a la situación de un Estado Vigilado. El símbolo de este Estado es la swástica. Este emblema muestra y esconde una letra, la L.

Es posible pensar, con el psicoanálisis, que toda escritura está vinculada a un significante elemental, el cual adquiere la forma de alguna de las letras de los alfabetos conocidos. En el caso del "Hombre de los lobos", relatado por Freud, la letra es V que, a través de sus variantes (M,W) correspondía 1) a las iniciales de su nombre; 2) a las iniciales de personas y animales vinculadas con su trauma (por ejemplo, la W de Wolf) y, en fin, 3) a ciertas posiciones sexuales por él vistas siendo infans un día de verano a las cinco (V) de la tarde(18).

En el caso de Pompier, la letra L 1) remite a Lihn, su creador; 2) remite a la situación de represión y censura que se vive en Chile desde el golpe de estado de septiembre de 1973 (a los ciudadanos que se les marca con una L su pasaporte no pueden volver al país); 3) remite a la situación existencial de los chilenos, la de vivir un exilio interior y, específicamente, a la situación cultural de los escritores, víctimas de la autocensura que les impone una sociedad autocrática.

Acaso la lectura que más le convenga al texto de Lihn sea una que suponga que quien habla es un sujeto censurado que expresa sus deseos a través de un disfraz. Siguiendo esta interpretación, proponemos que AP está construido como un sueño.

El sueño presenta una adivinanza a través de una serie de imágenes, desplegadas en una secuencia cinematográfica. La tarea consiste en conectar determinados enunciados lingüísticos a esas imágenes; es decir, se trata de traducir esas imágenes, de verbalizarlas correctamente.(19). El texto del sueño es una teatralización del lenguaje. Cierta anécdota, ciertos hechos, corresponden a ciertos "dichos".

En una de sus versiones, AP está construido como una teatralización de ciertos refranes. Las historias que ocurren adquirirán un sentido inusitado cuando se las traduzca a un decir popular.

Ejemplifiquemos esta lectura desde la mención de tres anécdotas: la descripción de Miranda, el discurso de Pompier en

Punta de Lagartos (que nadie oyó) y la detención en el hotel Cosmos del escritor Juan Meka, ante la mirada aterrada de sus compañeros de ruta (en uno de los capítulos finales del libro).

La descripción de Miranda ejemplifica muy bien refranes tales como "no saber dónde estar parado" o "navegar entre dos aguas". Por eso, don Gerardo se quejará continuamente: "Pero en fin, ¿dónde diablos está exactamente Miranda?" (p.26); "Paciencia. Saber exactamente dónde está parado uno, es un lujo del conocimiento a veces incompatible con la acción" (p. 32).

La escena en la cual Pompier habla en un anfiteatro en medio de una lluvia torrencial, con un micrófono descompuesto y ante un auditorio en fuga, realiza patéticamente "la prédica en el desierto".

Finalmente, la representación de la golpiza que reciben Meka y Negrus (a manos de la policía secreta a plena luz del día en los comedores del Cosmos) no copia una situación real ("natural"), sino que ilustra (despliega en imágenes visuales) refranes lingüísticos tales como "estar cagado y meado de miedo", "sacarle la mierda a alguien", etc. El narrador, desde un solidario nosotros, cuenta así el incidente:

De pronto, opalescente como una medusa, (Negrus) dejó de apoyarse con los brazos ciliados al borde de la mesa y desapareció boqueando en la superficie, como para disgregarse en el fondo de la colonia... Los desconcertados buceadores [los policías] depositaron generosamente los cuerpos sobre la mesa, encima del pan y el vino, bajo la mirada furibunda de don Gerardo, el pulpo de seda; al desvanecido n^o que se dejaba hacer y al escurridizo que golpearon contra el mesón antes de que se les escapara de entre los puños untados de sangre y materias fecales (305-306).

Navegar entre dos aguas, predicar en el desierto, estar meado de susto: este anillo de refranes señala un tejido social en descomposición, una comunidad afásica, paralizada por el terror. En suma, un relato manifiesto sintomatiza una estructura segunda (la red refranesca), dejando entrever las censuras que sufre un sujeto colectivo.

El arte de la palabra se inscribe en esa serie de textos literarios que denuncia una situación insostenible de represión social a través de un lenguaje sintonal. Esta forma de compromiso (20) construye un escenario semiótico desde el cual es posible deducir el drama cultural que vive la comunidad chilena, silenciada por un régimen militar de excepción.

4. Pompier, zoon politicon

La ambigua descripción geográfica de Miranda tendría como objetivo bloquear la vinculación de ese espacio con un referente específico. Miranda no se identifica con ningún país en especial, justamente porque juega a parecerse a todos los países sudamericanos.

Sería entonces una reducción caprichosa hacer equivalentes, por ejemplo, los nombres de Miranda y Chile e intentar deducir de la anécdota de AP el acontecer histórico y político chileno de las últimas décadas. Este capricho está autorizado por el libro: el epílogo señala a Chile como el contexto explícito, mientras que sus capítulos lo dibujan como uno de sus contextos implícitos. Paradójicamente, esta reducción tenderá a ampliar, a nivel cultural, los circuitos ideológicos de lectura de AP.

Las dictaduras latinoamericanas de reciente data proponen una cultura aséptica, una escritura no contaminada con preocupaciones políticas (quizas nuestro libro nunca mencione Chile, para evitar la censura: lo señala, pero no lo nombra). Cualquier lectura de AP que se resista a ejemplificar Miranda con una estructura social y política específica (sea ésta de valor continental o simplemente nacional), cae en las trampas de la censura (subjetiva) generada en los regímenes militares.

A continuación, traduciremos AP desde el contexto cultural chileno. Nuestro código de lectura será La cultura autoritaria en Chile, de José Joaquín Brunner(21).

La Seguridad Nacional y el Mercado

AP puede ser leído como una reflexión sobre la cultura autoritaria impuesta en Chile desde 1973.

De un amplio, la concepción autoritaria del mundo estaría centrada en Chile en torno a dos ejes ideológicos: 1) la doctrina de la Seguridad Nacional, la cual plantea que la comunidad se siente amenazada por un enemigo interno-identificado, en el caso chileno, con el "comunismo"-, al cual hay que eliminar mediante la fuerza, so pena que se produzca el desorden y el caos total y 2) la doctrina del mercado, que define al hombre como un sujeto sólo motivado por el provecho económico y el deseo de consumir, Estos dos ejes aparecen, en la experiencia chilena, interrelacionados: la ideología de la Seguridad Nacional crea una alianza de intereses económicos entre la burguesía internacionalizada y las Fuerzas Armadas.

Ya hemos comentado antes -a propósito del capítulo de AP denominado "Discurso del Protector"-cómo Linn satiriza la concepción autoritaria del mundo. Ahora bien, el contexto que más le conviene a ese capítulo del libro -y del cual, inequívocamente, surge- es la situación chilena actual. Se diría, con toda certeza, que esas páginas denuncian -de un modo más o menos explícito- las políticas culturales del autoritarismo, seguidas en Chile; a saber el control y la regulación de una comunidad a través de las doctrinas de la Seguridad Nacional y el mercado.

Ejemplos:

El predominio cualitativo de los menos en beneficio de un bien entendido bien común requiere de un órgano de expresión de esa predominancia, y ese ór-

gano es, naturalmente, el mercado libre y competitivo (p. 244).

Nadie se enriquece a expensas de los demás (éste es el mito de los incapaces y el cebo de los agentes viajeros del marxismo). Desde nuestro inobjetable punto de vista, los auténticos benefactores de la sociedad humana (esto es: comercial) son aquéllos que se enriquecen en beneficio de los miembros menos eficientes de la misma, ofreciéndoles más y mejores posibilidades de trabajar, nuevas fuentes de trabajo y nuevos mercados de trabajo, y todo por un precio infinitamente módico si se lo compara con el que pagan por hacerse explotar los trabajadores de los países comunistas por sus amos y señores; porque los hijos de Stalin pagan su posibilidad de sobrevivir al caro precio de la libertad (p. 245).

A la manera del gran Vecino que sabe muy bien conciliar el gobierno de la mayoría con la justa persecución de las minorías, nuestro país ha debido enfrentatar el peligro comunista... (pp.250-1).

Ambas doctrinas aseguran, finalmente, el rasgo anti-democrático del régimen:

La demagogia y el libertinaje de pensamiento (léase, el intercambio de opiniones en una democracia representativa), aunque fuesen aún enfermedades mentales, muchísimo más extendidas de lo que son, serían igualmente penados en nuestra República que ha rechazado, por razones de principio (léase, Seguridad nacional y Mercado), el predominio cuantitativo de los más por encima del bien común (p.251).

La alusión constante a la situación chilena se torna transparente cuando el Protector habla acerca de la educación.

El diseño actual, autoritario, de la educación chilena es clasista, pues priva del derecho a la educación a los secto

res de menores ingresos.

La EGB(Escuela General Básica) es concebida por la reforma del 80, antes que nada, como una etapa de diferenciación: para un sector de la población ('los más capaces') constituye el inicio de su carrera escolar y debe, por ende, prepararlos para la competencia futura que, a nivel medio, permite seleccionar a aquéllos que ingresarán en la universidad. Para el resto, la EGB constituye el período en que deben ser entrenados 'y así quedan capacitados para ser buenos trabajadores, buenos ciudadanos y buenos patriotas'.(22).

En un documento referido a la Orientación Vocacional, las autoridades chilenas expresarán lo siguiente:

es de mayor importancia que el profesor esté convencido profundamente que la persona es más o menos valiosa, más o menos feliz por lo que es y no por lo que hace ni por lo que tiene. Sólo de este modo es posible orientar a muchos niños de nuestras escuelas hacia situaciones modestas, reales, evitando de esta manera crear expectativas brillantes pero falsas(23).

Acaso los redactores de este informe hayan tenido presente, en el momento de escribirlo, las siguientes palabras del Protector:

Este [trabajo de los educadores] es el de garantizar la armonía social desde las bases naturales de las mismas, seleccionando con todo realismo a los hombres que han de hacerse cargo de las tareas más altas. Con realismo, esto es en conformidad a la sociedad real y concreta y no a la sociedad ideal abstracta y subversiva(p. 253).

En resumen, es cierto que AP es un comentario no sólo de la dictadura chilena sino de las concepciones autoritarias del mundo en el Continente; sin embargo, es obvio que sin Pinochet no hay "Discurso del Protector".

Pompier, figura pública.

El modelo cultural del autoritarismo se ha realizado en Chile gracias a la aplicación de ciertas políticas culturales, una de las cuales dispone la clausura del espacio público. Al censurar la noción de un Estado democrático representativo, el autoritarismo reduce la gestión política a una sola clase -al bloque que está en el poder, que sí está facultado para formar grupos de opinión.

Pompier representa al hombre público que proviene de una sociedad de consenso, en la cual los sujetos son iguales ante el Estado. Su locuacidad lingüística, su oralidad, son signos de una "opinión pública" ansiosa por hablar. Pero también esa oralidad es el signo del desgaste del proceso comunicativo bajo una dictadura militar: es el discurso del "pū-blico democrático" enredado, anulado y dislocado por las políticas de control del autoritarismo.

5. Cierre

El Arte de la Palabra es una denuncia de la concepción autoritaria del mundo: esta denuncia es hecha desde los presupuestos de la teoría del texto.

Existiría una forma (la escritura dialógica) que despliega un contenido (por ejemplo, la denuncia de los regímenes militares de Latinoamérica). La pertinencia de esta combinación (su equivalencia, su efecto diagramático) sería la siguiente: se rechaza la noción de Autoridad ilimitada, de

poder absoluto, de anulación del otro, en todos los niveles de la existencia humana (prácticas políticas, escriturales, de la vida cotidiana, etc.).

Esta escritura dialógica se inscribe en la tradición literaria de lo serio-cómico. En esta tradición, la risa es un mecanismo dialéctico de exploración de la realidad; en el texto de Lihn, la comicidad desmontará la concepción autoritaria del mundo: AP es una sátira de las dictaduras hispanoamericanas, de sus discursos autoritarios, de la cultura afásica que imponen, de los estereotipos literarios que atraen.

El procedimiento singular que se utiliza para denunciar estos regímenes sería -en clave freudiana- la escritura sintomática. El texto lihniano estaría construido como una "formación de compromiso". Existe un relato manifiesto -el I- que tanto presenta como esconde un relato latente- el II. El relato II representa el deseo de destruir la imagen autoritaria del mundo, mientras que el relato I exhibe ese deseo, pero también se protege de él. El relato I sería una transacción entre el deseo colectivo de denunciar una situación humana insostenible y las censuras que existen para impedir el cumplimiento de ese deseo.

Este modo de significación produce una estructura estética capaz de lidiar con las censuras impuestas a una comunidad. Aclaremos: es cierto que la estructura "de compromiso" no anula las censuras; más aún, éstas (incluidas inevitablemente en el mensaje estético) oscurecen y desfiguran la denuncia que se quiere exponer; pero la información (el descrédito de los discursos autoritarios) igualmente pasa, y pasa aún con mayor fuerza, en tanto está expresada en el lenguaje del otro (del enemigo), desde las censuras impuestas por ese otro (el victimario).

Este singular modo de significación arroja luz sobre el cuerpo social que está siendo censurado. AP nos presenta una sociedad abrumada por prohibiciones externas e internas. En esta atmósfera, la comunicación del individuo consigo mismo y con los demás se torna confusa.

Acaso sea éste un diagnóstico de la sociedad chilena de los 70, en los años que siguieron al golpe militar. Esta comunidad estuvo, en esos años, paralizada por el terror, el escepticismo o el conformismo. AP diagramaría una sociedad neurotizada por la aplicación del autoritarismo. Acaso, como los obsesivos, esta sociedad se defendió de su deseo de destrucción del régimen militar (por miedo, confusión o conveniencia), acatando discretamente el discurso oficial; pero, simultáneamente, como los histéricos, exhibió su rechazo al autoritarismo en todos los actos de su vida cotidiana.

II. UN ESQUEMA DE LECTURA DE LA ORQUESTA DE CRISTAL

OC pretende ser una monografía de las presentaciones de una orquesta de cristal en París durante el primer tercio de este siglo.

La orquesta, por supuesto, nunca ha emitido sonido alguno; pero algunos comentaristas se las han ingeniado para escribir acerca de sus actuaciones. Los escritos surgen según el modelo de la repetición compulsiva: cada cronista copia lo que otro ha hecho (sin mencionar la fuente, se entiende): lo resume, lo comenta, lo corrige. Estos ejercicios de repetición producen el extravío del original (si es que alguna vez hubo uno), extraviándose de paso la noción de identidad en la escritura (el uno sólo será reconocido en su doble).

OC diagrama una espiral: en su centro, está la orquesta y alrededor, las distintas versiones escriturales de sus actuaciones. Existe una analogía proporcional entre ese centro musical y sus letras periféricas: los dos significan la carencia.

Ya sabemos que la música no suena. Este silencio es redoblado en la escritura, cuando ésta nos habla de una sinfonía (supuestamente tocada por la orquesta) cuyo tema literario es la impotencia. Los movimientos sinfónicos narrarían la sublime historia de una procreación fracasada (de ideas, del arte, de la pareja humana primigenia); más en detalle, describirían el intento (fallido) de ciertas formas andróginas y narcisistas por incorporarse al círculo de la vida. En breve, la afonía musical se continúa en una escritura que habla acerca de la imposibilidad de concebir.

El diagrama de OC -su orden simétrico- sería, entonces, el siguiente: existe un centro, marcado por un signo negativo y círculos concéntricos que despliegan ese signo.

Esta imagen es homóloga a la diagramada en una neurosis traumática. Expliquemos rápidamente este modelo: existe un acoñ

tecimiento traumático(central), que retorna constantemente a nosotros, ya sea a través de repeticiones mentales, pesadillas que se repiten o actos obsesivos de nuestra vida cotidiana. Este acto de repetición conlleva tanto un signo de liberación para el sujeto (el trauma supuestamente se desgastaría), como su signo contrario (el sujeto es víctima de la repetición, pues no la controla, no la puede parar).(24)

OC se revela entonces como un texto angustioso y angustiante. Recortaremos su estructura neurótica tanto en sus contextos explícitos (la escritura, la cultura hispanoamericana) como implícitos (la situación chilena en los años en que se gestó la obra).

El lenguaje es la transgresión del silencio. Como práctica real del pensamiento, representará la comunicación, la creatividad humana, la vida; mientras que el silencio será la afasia, la esterilidad, la muerte.

El lenguaje siempre se ve amenazado desde dentro por el silencio. OC muestra la regresión de la escritura hacia su centro afásico, su contaminación con la estupidez humana. Este centro es un 'euro-centro', cuyo telón de fondo es la Belle Epoque, las guerras mundiales. El objeto 'orquesta de cristal' es algo así como el efecto (estético) de la irracionalidad capitalista y la monografía escrita acerca de este objeto, la memoria (afásica) de un período histórico reciente.

Hablemos más en detalle de esta monografía. La obra recoge el gesto retórico de una época -especialmente la de la Belle. La cultura parisina queda registrada desde sus géneros menores, de segundo orden: la carta, el folletín, la crónica, el alegato judicial, la ponencia pseudo-científica, el ensayo historicista novelado (aquí, para que se capte la atmósfera, este botón: "Poco antes de que el águila del Tercer Reich se posara sobre el muslo de Austria, anexándosela a modo de preludio de la noche de Walpurgis..."p.75).

Estos géneros menores ensayan todo tipo de excesos retóricos, concorde con una época de despilfarro y especulación

capitalista. Estas versiones marginales constituyen el fiel retrato de una cultura hegemónica, minada por el estereotipo; es decir, por una palabra autorizada para imponer el silencio, para repetir el lugar común. En breve, OC genera el gesto afásico de la cultura hegemónica (parisina y, por extensión, europea).

Esta imagen de la orquesta es incompleta. Lo cierto es que nuestro texto no es un comentario sobre la cultura francesa sino sobre la hispanoamericana (construida sobre aquélla). La monografía sería entonces el registro de la sociedad europea, tal como la entienden y la viven, desde París, nuestros intelectuales del novecientos. Allí figurarán las crónicas parisinas de Roberto Abaroz (escritas para El Mercurio de Valparaíso), la correspondencia privada y el diario de viaje de don Gerardo de Pompier (profesional de las letras modernistas), así como se hará mención de las ilustraciones del argentino Irrurtia de Los Ramos Le Sidanier (alias "Pochocho"), hechas para animar la historia escrita de la orquesta parisina.

En síntesis, el texto hispanoamericano vive su realidad en forma desplazada (pues la vive a través del modelo europeo). Si el mundo es un círculo, Francia es el centro, que ilumina la periferia hispanoamericana. Ese centro bien puede ser ocupado por un objeto como nuestra disparatada orquesta de cristal, metáfora de la alienación (de las culturas 'mayores'). Los testimonios acerca de la orquesta forman una periferia que refleja ese centro, lo cual implica que la cultura hispanoamericana está contaminada con los estereotipos del Viejo Mundo.

Al retrotraer OC al escenario físico y mental en el cual fue escrito (rumiado), entendemos que esta obra ilustra ejemplarmente la atmósfera que se vive en Chile en los años 74-75 (fecha de producción de nuestra obra, según testimonio de E. Lihn en el epílogo a su El Arte de la Palabra)

La sociedad está corroída desde su centro por un signo dictatorial (vacío, torpe, demencial), que proyecta sus prohibiciones hacia el resto del cuerpo social. El sujeto quisiera anular ese signo, levantar las censuras que ésta impone; está luchando entonces contra la palabra vacía, contra el si

lencio. Sin embargo, su resistencia es neurótica: el acto de evitar el silencio coincide con el acto de repetirlo.

En breve, OC nos evoca un sujeto traumatizado por la represión, una sociedad (chilena) paralizada por la estructura de terror que se le ha impuesto.

Una nota final: al recortar OC y AP en el contexto chileno, me parece que el primer libro (publicado en 1976) plantea una visión más escéptica, más pesimista de la vida.

Sintéticamente, OC expondría el siguiente enunciado: "se ha perdido el habla". Hay un cuerpo social carenciado, marcado por una experiencia de dolor, de fragmentación. Es también un cuerpo paralizado por el miedo, autocensurado.

De un modo opuesto, AP (publicado en 1980), propondría lo siguiente: "no se ha perdido el habla". El sujeto social combina aquí el dolor con el placer, la humillación con la burla. La comunidad cultural es capaz de cambiar los circuitos de circulación de la censura y volverlos contra las Autoridades que la producen.

Conjeturemos: al parecer, estas dos obras circunscribirían (en relevo) un mismo tema: mientras OC nos habla de los efectos (disolventes) que produce una singular estructura represiva (léase "imperial", "dictatorial") sobre una sociedad (fundada culturalmente en otras tradiciones); AP ensaya el gesto inverso: hablará de los efectos (disolventes) que produce un discurso social (profundamente antidictatorial) sobre las estructuras represivas (las doctrinas de la Seguridad Nacional y del Mercado) vigentes en Chile durante la primera década de la Dictadura.

NOTAS

Introducción

- 1) Enrique Lihn, La orquesta de cristal (Bs. As.: Sudamericana, 1976). E. Lihn, El arte de la palabra (Barcelona: Pomaire, 1980).
- 2) Pedro Lastra, Conversaciones con Enrique Lihn (Xalapa: Univ. Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico/Literarias, 1980), p. 119. En este libro se incluye una completa bibliografía del escritor (obras publicadas, distintas ediciones, crítica de sus textos, etc.)
- 3) Lastra, p. 113.

Capítulo I

- 4) Para un vistazo a Aubrey Beardsley (1872-1898) y a sus ilustraciones (incluida la de la portada de AP), ver The Art of Aubrey Beardsley, ed. Arthur Symons (N.Y.: Boni and Liveright, 1918).
- 5) Julia Kristeva, Semiotica, trad. fr. José Martín Arancibia (Madrid: Fundamentos, 1978), I, 257.
- 6) Hacemos mención de lo serio-cómico desde los comentarios de M.M. Bakhtin en "Epic and Novel" en su The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: Univ. of Texas Press, 1981). pp.3-40.
- 7) Jurij M. Lotman y Boris A. Uspenskij, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", pp. 69-92 en Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu, Semiótica de la cultura, compil. Jorge Lazcano, trad. Nieves Marín (Madrid: Cátedra, 1979), p.75.
- 8) Invocamos aquí el resumen y comentario que hace Kristeva de la clasificación de los enunciados novelescos según Bakhtin. J. Kristeva, El texto de la novela, trad. fr. Jordi Llovet, seg. ed. (Barcelona: Lumen, 1981), pp.121-135.
- 9) Según Freud, el placer es la sensación que señala el fin de un estado de tensión. Para la discusión de este término, ver Serge Leclair, Psicoanalizar: un ensayo sobre el orden del inconsciente y la práctica de la letra, trad. fr. Julietta Campos (México: Siglo XXI, 1970), pp. 121-150.

- 10) Roland Barthes, "Escritores, intelectuales, profesores" en su ¿Por dónde empezar?, ed. Félix de Azúa, trad. fr. Fco. Llinás (Barcelona: Tusquest, 1974), p.91.
- 11) Roland Barthes, The pleasure of the text, trans, fr. Richard Miller (N.Y.: Hill and Wang, 1975), p. 42.
- 12) Jacques Lacan, Escritos I, trad. fr. Tomás Segovia, seg. ed. (México: Siglo XXI, 1972), p. 201.
- 13) Barthes, "De la obra al texto" en su ¿Por dónde empezar?, pp. 71-81
- 14) Bakhtin, "Discourse in the Novel, The Dialogic Imagination, p. 309.
- 15) Este comentario sobre la miscelánea en Cortázar fue formulado, acertadamente, por Saúl Yurkievich en "Orbita de Julio Cortázar" conferencia dictada en la Universidad de Texas en Austin en el semestre de primavera de 1985.
- 16) Kristeva, I, 256.
- 17) Para la discusión de los conceptos de Vorstellung y de causalidad metonímica, ver (1) Louis Althusser, Lire le Capital, ed. revue et corrigé (Paris: Maspero, 1980), I, Introd. y II, 64-65 y (2) Jacques-Alain Miller, "La suture" en Cahiers pour l'Analyse (janvier-fevrier 1966), 37-49 y también de éste su "Action de la structure", Cahiers 9 (été 1968), 93-105.
- 18) Esta perspectiva es adelantada en S. Leclaire, Psicoanalizar. En el capítulo "El cuerpo de la letra, o la intrincación del objeto y de la letra" (pp. 77-97), se estudia el caso del "Hombre de los lobos". Respecto a la relación entre un significante elemental y los caracteres del alfabeto Leclaire hará la siguiente aclaración "Habría que considerar, sin duda, en detalle, las formas diversas que puede revestir la letra, porque es indudable que los 25 caracteres del alfabeto, si representan una categoría bien inventariada, no bastan sin embargo -ni de lejos- a cubrir el campo en su variedad. Nos contentaremos por el momento con subrayar que, para el analista, merece el nombre de letra toda materialidad abstracta del cuerpo erógeno como elemento formal, determinable en su singularidad; es, como tal, susceptible de ser reproducida, reevocada, repetida de determinada manera, para escandir y articular el canto del deseo" (p.97).

- 19) S. Freud, "La interpretación de los sueños", O.C. trad. alemán Luis López-Ballesteros, tercera ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1973), II, 343-720. Para una exégesis, ver Leclaire, Psicoanalizar.
- 20) Invocamos aquí la noción freudiana de formación de compromiso: "Forma que adopta lo reprimido para ser admitido en el consciente, reapareciendo en el síntoma, en el sueño y, de un modo más general, en toda producción del inconsciente: las representaciones reprimidas se hallan deformadas por la defensa hasta resultar irreconocibles. De este modo, en la misma formación, pueden satisfacerse (en una misma transacción) a la vez el deseo inconsciente y las exigencias defensivas". J. Laplanche y J.B. Pontalis, Diccionario de psicoanálisis, trad. fr. Fdo. Cervantes Gimeno (Barcelona: Labor, 1971), p.163.

Proyectando nociones psicoanalíticas al ámbito sociológico y cultural, proponemos que en una sociedad autoritaria el capítulo censurado de nuestras vidas --el inconsciente-- coincide con el capítulo que el régimen militar mantiene censurado. Una de las formas de combatir el poder autoritario será, entonces, manifestar mediante diversas figuras (lapsus, disfraces, malentendidos) el lenguaje reprimido del sujeto social.

Para una posible definición del inconsciente, ver Lacan, Escritos, p.80.

- 21) José Joaquín Brunner, La cultura autoritaria en Chile (Santiago, FLACSO, 1981).
- 22) Brunner, p.143. Los entrecomillados, al interior de la cita corresponden a las palabras del General Pinochet, dirigidas (en carta) al Ministro de Educación el 5 de marzo de 1979. Ver El Mercurio, Stgo. de Chile, 6 de marzo de 1979 (esta información está en Brunner, p. 154, nota 14 del capítulo V).
- 23) "Planes y programas de estudio para la Educación General Básica", en Revista de Educación, número 79, mayo de 1980, p.170 (párrafo citado y comentado en Brunner, p. 144).

Capítulo Segundo (II)

(24) "Neurosis traumática: Tipo de neurosis en la que los síntomas aparecen consecutivamente a un choque emotivo, generalmente ligado a una situación en la que el sujeto ha sentido amenazada su vida. Se manifiesta, en el momento del choque, por una crisis de ansiedad paroxística, que puede provocar estados de agitación, estupor o confusión mental. Su evolución ulterior, casi siempre después de un intervalo libre, permitiría distinguir esquemáticamente dos casos:

a) el trauma actúa como elemento desencadenante, revelador de una estructura neurótica preexistente;

b) el trauma posee una parte determinante en el contenido mismo del síntoma (repetición mental del acontecimiento traumático, pesadillas repetitivas, trastornos del sueño, etc.), que aparece como un intento reiterado de 'ligar' y descargar por abreacción el trauma; tal 'fijación al trauma' se acompaña de una inhibición, más o menos generalizada, de la actividad del sujeto.

Generalmente la denominación de neurosis traumática es reservada por Freud y los psicoanalistas para designar este último cuadro" (Laplanche y Pontalis, pp. 263-4. siguen importantes aclaraciones en pp.264-6).

Ficha bibliográfica (Lihn y Pompier)

a) Novelas donde aparece Pompier; capítulos traducidos.

La orquesta de cristal. Buenos Aires: Sudamericana, 1976.
"Excerpt from La orquesta de cristal". Trad. Deborah Weinberger. Review 23 (1978), 15-19.
El arte de la palabra. Barcelona: Pomaire, 1980.

b) Selección de comentarios críticos sobre sus novelas.

1. Basualdo, Ana. "El arte contradictorio de la palabra". La Vanguardia [Barcelona], 18 de agosto de 1981.
2. Cánovas, Rodrigo. "Circulando en torno a La orquesta de cristal, de Enrique Lihn". Acta literaria [Universidad de Concepción, Chile], 8(1983), 77-85.
3. María Luisa Fischer. "La reflexividad en la poesía chilena contemporánea. La orquesta de cristal, una propuesta de lectura". Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile, 70 págs.
4. Foxley, Ana María. "Enrique Lihn. En la jaula de los loros". Hoy [Santiago de Chile], N° 177, 10 al 16 de diciembre, 1980, pp.48-49.
5. Hozven, Roberto. "El arte de la palabra". Estudios filológicos [Universidad Austral de Chile, Valdivia], 17 (1982), 99-109.
6. Lastra, Pedro. "Las novelas", "Lihn y Pompier". En su Conversaciones con Enrique Lihn. Xalapa: Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1980. pp. 99-116 y 117-124.
7. Libertella, Héctor. "Enrique Lihn: La orquesta de cristal". En su Nueva escritura en Latinoamérica. Caracas: Monte Avila Editores, 1977, pp.93-96.
8. Marras, Sergio. "Enrique Lihn en el espacio de lo imaginario". Bravo [Santiago de Chile], N° 49, 1981.

- 9) O'Hara, Edgar. "La palabra es el espectáculo". Artículo de 6 páginas incluido en Enrique Lihn ed. Derechos de Autor
- 10) Yúdice, George. "Enrique Lihn: parodia vs. retórica". Artículo de 15 páginas incluido en Enrique Lihn ed. Derechos de Autor. Santiago de Chile, 1981.

CENECA es una Corporación Privada sin fines de lucro que fue creada en 1977. Su objetivo básico es contribuir - desde una perspectiva democrática - al conocimiento y desarrollo de la sociedad chilena en su dimensión cultural. Con este propósito realiza tareas de investigación, animación y capacitación (tanto en Santiago como en provincias) en distintas áreas de la cultura y de las comunicaciones.

CENECA
Santa Beatriz 106
Fono 43772
Santiago de Chile