

TEATRALIDAD, SUJETO Y POESÍA EN ENRIQUE LIHN¹

Enrique Lihn's theatricality, person and poetry

*Matías Ayala**

En alguna de sus múltiples interpretaciones sobre su propia obra el poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988) sostuvo: “La desdramatización y el dramatismo son el diástole y sístole de mi escritura” (*El circo en llama*, 411). En mi libro *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez* amplié esta idea y afirmé que en la obra de Lihn el conflicto entre sujeto y sociedad es articulado mediante dos procedimientos: la identificación lírica (dramatismo) y el distanciamiento crítico (desdramatización) (88). Así, estos dos polos, el lírico y el crítico se oponen, alternan y a veces se complementan para dar cuerpo a los problemas del sujeto lírico. Un momento cuando estas dos instancias se juntan es la teatralidad, ya que ella permite la intensidad de la expresión emocional y, al mismo tiempo, el distanciamiento del sujeto en el espacio del escenario que se entrega a la mirada colectiva.

En un artículo reciente estudié cómo la teatralidad en la poesía de Lihn le sirve para articular elementos colectivos y políticos (2012). En este texto, en cambio, estudiaré como la teatralidad es una instancia en que Lihn proyecta elementos subjetivos: pulsiones, deseos, emociones, sentimientos, discursos y conflictos. Así, ella se origina en la lírica (los poemas en primera persona que dan la impresión de ser confesionales) y se extiende a los poemas más públicos y dramáticos en donde el sujeto se hace autoconsciente y se desdobra (por ejemplo, los monólogos dramáticos, la poesía amorosa y los pasajes más “discursivos” de *La pieza oscura*, *Poesía de paso*, *La musiquilla de las pobres esferas* y *Escrito en Cuba*). El mismo Lihn afirmó en diciembre de 1968 al volver a Chile de Cuba: “Hago o trato de hacer ahora una poesía dirigida a un auditorio o hasta capaz de moverse en un escenario”. (*Entrevistas*, 32). Si bien los críticos han notado este rasgo (Lastra 134, Ostria 53, Correa-Díaz, 48) no se han detenido en ello con la profundidad suficiente.

En el monólogo dramático supone que el sujeto de enunciación de un poema (“el hablante”) no se identifica con el poeta de carne y hueso, es decir, que el hablante es un personaje textual en un lugar y espacio determinados que declama frente a una audiencia (o frente a los lectores). Esta ubicación temporal y espacial lo vuelve un personaje ficcional lo que lo acerca a la teatralidad. En

¹ Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación Fondecyt Regular número 1110020, Conicyt, Chile.

el caso de Lihn, este efecto se logra mediante los pasajes en los que el hablante se muestra consciente de ser un sujeto textual y se dirige a los lectores como si fueran una audiencia colectiva y presente.

A la teatralidad hay que considerarla no solo como la actuación (la *performance* anglosajona) sino que, como propone W. Egginton “*un medio de interacción cuyas convenciones estructuran y nos revelan nuestro sentido del espacio o espacialidad*” (3). La distancia entre el escenario y el público construye dos espacios con sus propias reglas. En el actor esta diferencia produce la autoconciencia de su papel, la narración y la emoción que intenta encarnar. El espectador, por su parte, a pesar de ser consciente de ver a un actor acepta la “suspensión de la incredulidad” —en la famosa expresión de Coleridge— y da crédito a su personaje. Aceptar la emoción de la ficción a pesar de reconocer su artificio, es decir, entregarse a la emoción (lirica y narrativa) a pesar del distanciamiento es la duplicidad que Lihn trabaja. Esto es muy patente en toda su poesía amorosa. Samuel Weber, en una línea deconstructiva, apunta que la teatralidad se caracteriza por la indeterminación ya que no solo es “lugar de disimulo y engaño, de autodisimulo y autoengaño” (8). Tanto para el espectador como para el actor los límites entre ficción y artificio, apariencia y realidad se vuelven tenues hasta que son incapaces de determinar qué elemento pertenece a cuál de ambos órdenes.

Este énfasis en las complicaciones de la identidad con teatralidad, la apariencia, el artificio y el exceso ligan la obra de Lihn al Barroco y el neobarroco. Un rasgo que persiste en las caracterizaciones del Barroco —del Siglo de Oro, la Colonia o el siglo XX— es preponderancia del artificio sobre la naturalidad, del código literario sobre la expresión interior, de la escritura sobre la comunicación. R. González Echevarría lo ha puesto así: “En el Barroco el lenguaje es un código social; todas las emociones han sido codificadas y sometidas al intercambio social” (*Prole de la Celestina*, 236). La emoción se identifica con su articulación, o más bien, ella solo puede ser articulada dentro de un sistema ya organizado con anterioridad. Carmen Foxley (*Escritura excéntrica y modernidad*, 1995) identifica estos rasgos en su monografía sobre Lihn, aunque sus argumentos no son muy convincentes, ya que intenta conjugar las especulaciones —cosmológicas y deconstructivas y sobre todo literarias— en torno al Barroco de Severo Sarduy con el manierismo propuesto por el historiador Arnold Hauser que se aplica más bien a las artes plásticas europeas (20-26). Por otra parte, las antologías y ensayos sobre el neobarroco poético latinoamericano de finales del siglo XX no han incluido a Lihn, ya que seguramente lo asocian a la “poesía conversacional” de los años 60, la bestia negra del neobarroco. En la poesía de Enrique Lihn hay una tensión permanente entre subjetividad y escritura, comunicación y textualidad, por esto ha sido

difícil de calificar su obra fácilmente como “conversacional” o neobarroca. Es posible que ella se mueva entre ambos polos.

En este texto se estudiará la teatralidad subjetiva en la obra de Lihn en tres momentos. Primero, se mostrará, con un ejemplo de *La musiquilla de las pobres esferas*, cómo la teatralidad de una escena visual permite al sujeto expresar un conflicto interior y potenciar la emoción y el distanciamiento a la vez. Una segunda instancia la toman los poemas de écfrasis en donde se describen cuadros y representaciones visuales. Aquí, el espacio visual del cuadro le permite al sujeto proyectar sus tensiones —en particular en *Diario de muerte*— y el espacio bidimensional de la reproducción visual adquiere características teatrales. En la tercera parte se presentará el personaje Gerardo de Pompier en el que se abren otros géneros literarios y artísticos durante los años 70 y 80: la novela experimental y *performance*, los videos y el teatro. Pompier es la figura liminar de la teatralidad que le permite salir la expresión subjetiva, a través de la parodia, hacia la expresión de conflictos colectivos (culturales y sociales) al mismo tiempo que Lihn investiga otros géneros y medios.

LA TEATRALIDAD COMO ESCENIFICACIÓN DEL CONFLICTO EN EL SUJETO

La musiquilla de las pobres esferas (1969) es un libro especialmente conflictivo en la obra de Enrique Lihn. En él se enfrenta la situación misma de la poesía como producción cultural al contexto social y político de la revolución cubana. Lihn residió en Cuba entre los años 1967 y 1968 y justamente Claudia Gilman llama al año de 1968 “un año partido en dos” (204), ya que allí se rompen las relaciones pacíficas y abiertas entre los dirigentes revolucionarios y los intelectuales. Como consecuencia de esto los escritores se ven conminados a seguir los dictados del régimen. Los hechos que Gilman observa como determinantes son el apoyo del gobierno de Cuba a la invasión de la URSS a Checoslovaquia en agosto de 1968 y que *Final de juego* de Heberto Padilla gana el premio que lo conducirá al encierro, la forzada declaración pública (en 1971) y su posterior exilio (1980). El “caso Padilla” deja en claro que en Cuba los intelectuales críticos son rechazados y solo serán tolerados los intelectuales revolucionarios o los que obedecen las directrices del gobierno. Para Enrique Lihn, entonces, el conflicto que articula su escritura es cómo sostener una poesía crítica —crítica de sí misma y del propio sujeto, de la sociedad y la política— en el momento histórico en que la revolución cubana, la que apoya en principio, comienza a mostrar su aspecto represivo. Estas contradicciones sostienen los poemas más célebres como “Mester de juglaría” en donde se enfatiza el desencuentro e incompatibilidad entre poesía y política, sujeto e historia. Los otros temas del libro, como la separación amorosa y la depresión psicológica potencian esta disputa.

En *La musiquilla de las pobres esferas* se encuentra el poema “A Roque Dalton”, cuyo título hay que entender como una respuesta a un diálogo en torno a las relaciones entre poesía y política con R. Dalton (lo que es más que una cortés dedicatoria). Roque Dalton, poeta salvadoreño, fue amigo de Lihn en Cuba y ambos compartieron el uso de la distancia crítica en su literatura y el apoyo, entonces, al régimen de F. Castro². El centroamericano, no obstante, fue capaz de aunar en sus libros la crítica, el humor y la posición revolucionaria con una creatividad única; no así en su vida, ya que él mismo fue muerto por un “compañero” de guerrilla en El Salvador en 1975. El poema “A Roque Dalton” entonces:

Soy un poco el poeta del chambergo flotante,
de los quevedos flotantes, de la melena y la capa española,
un viejo actor de provincia bajo una tempestad artificial
entre los truenos y relámpagos que chapucea el utilero.
Si mal no recuerdo, monologo, me esmero
en llenar el vacío en que moldeo mi voz,
y la palabra brilla por su ausencia
y el drama me es impenetrable.
Envejezco al margen de mi tiempo
en el recuerdo de unos juegos florales
porque no puedo comprender exactamente la historia
(*La musiquilla de las pobres esferas*, 80).

En este poema es claro cómo el sujeto se proyecta e identifica en el personaje disfrazado de poeta “a la antigua”. Esta es la vestimenta de un poeta de finales del siglo XIX y que a inicios del siglo XX aún se encontraba en boga, de hecho, hay una conocida fotografía de Pablo Neruda muy joven con capa y sombrero. En un texto autobiográfico Lihn cuenta que cuando niño, en los años 40, intentó formar parte de una cierta “Sociedad de poetas jóvenes” que imitaban la vestimenta del joven Neruda de veinte años antes (“Currículum vitae” 8). En este poema, el personaje es una parodia de poeta, ya que exagera una apariencia ridícula a través del vestuario (lentes, sombrero, pelo largo y capa), se enfatiza lo artificial de la escena (efectos sonoros de utilería) y se lo degrada culturalmente (ya que es provincia). Esta parodia del poeta decimonónico se muestra cómica y risible, ya que está definitivamente fuera de lugar tanto en 1969 —año de publicación del poema— como hoy día. Esta disociación temporal y espacial en la cual el sujeto se proyecta, encarna la

² En “Varadero de Rubén Darío” Lihn le dice a Rubén Darío: “En Varadero es otra cosa; me inclino más bien a desanimarme y a tutearte anoche hablamos hasta por los codos de todo, chico, y también de ti con Roque razonables Dalton, Thiago, Barnet, un lúcido humorista italiano, una palmera, creo que los jóvenes poetas cubanos son” (*Escrito en Cuba*, 65-66).

separación entre la poesía y la política en Cuba a finales de los años 60. Por esto se afirma, dramáticamente, encontrarse “al margen” de su tiempo en que vive y no que “no puedo comprender exactamente la historia”. Tanto el poeta parodiado (de sombrero) como el sujeto de enunciación (el hablante) se asemejan, ya que ambos discursos son similares debido a que no tienen interlocutores, están fuera de contexto y su palabra no tiene contenido: “monologo, me esmero / en llenar el vacío en que moldeo mi voz...”. Mientras tanto el conflicto toma forma, pasa el tiempo y se envejece rápido —como en “La pieza oscura”— y el recuerdo toma forma de un trauma que le impide ver el presente: “Envejezco al margen de mi tiempo / en el recuerdo de unos juegos florales / porque no puedo comprender exactamente la historia”.

En “A Roque Dalton” la figura del actor en un escenario le permite al sujeto proyectar su conflicto en una figura visual. Este desplazamiento tiene varias consecuencias. Primero que el conflicto entre poesía y sociedad cambia de signo emocional: la figura teatral es cómica, en cambio, lo que el hablante sostiene —su “contenido”— es patético. La teatralidad le permite al sujeto distanciarse emocionalmente de sí mismo y de sus conflictos. Además, le da una figuración visual a ellos, así adquieren el atractivo de la imagen, lo que permite aliviar el conflicto y neurosis que le causa la inutilidad de la literatura. Al actor en el escenario le permite convertir la exageración emocional en un espectáculo que produzca atracción y deseo, al mismo tiempo, la interioridad del sujeto se vuelve apariencia. Así, en la teatralidad hay exposición y disfraz de la identidad subjetiva, por eso ella es una amenaza a la auto-identidad (Weber, 7). La teatralidad le permite a Lihn articular visualmente su conflicto pero también puede liberarse de concebir su propia interioridad resguardada y secreta.

DIARIO DE MUERTE, *MELODRAMA Y ÉCFRISIS*

En el libro *Diario de muerte* —escrito los meses antes de morir en julio de 1988 y publicado póstumamente— el tema central es, por supuesto, la muerte. Primero, el libro indaga sobre la capacidad de la poesía y lenguaje de representar la experiencia de morir (Gomes, 54). Este elemento autorreflexivo es característico de la obra de Lihn en donde se enfatiza la artificialidad de la poesía, la conciencia de la arbitrariedad del lenguaje y otras veces la imposibilidad de representación. Además, el volumen enfrenta la muerte personal frente a los demás, es decir, la decadencia del cuerpo orgánico enfrentado a relaciones sociales. Esta distinción es similar a la que desarrolló G. Agamben (1998) —en un contexto de filosofía política— entre *bios* y *zoe*: “*zoe*, que expresaba el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos (animales, hombres o dioses) y *bios*, que indicaba la forma o manera de vivir propia de un individuo o grupo” (9). En *Diario de muerte* la oposición entre

cuerpo viviente y la figura social del poeta da dramatismo al libro. El cuerpo, eso sí, no aparece directamente en este volumen, sino más, bien proyectado en las imágenes y poemas de écfrasis. De hecho, el cuerpo sufriente y moribundo tiene un espacio muy reducido.³

Este conflicto entre biología y política se muestra con una teatralidad melodramática. Peter Brooks en *Melodramatic Imagination* (1995) argumentó que los rasgos melodramáticos —de la narrativa de Balzac y Henry James— suelen encarnar un dilema moral polarizado con una emocionalidad fuerte y una retórica inflada en donde se lucha por el reconocimiento del signo de la virtud y la inocencia (28). Las ideas y emociones, en el melodrama, toman forma de entidades plásticas. Sostiene Brooks:

El deseo de expresarlo todo parece ser la característica fundamental del modo melodramático. Nada es prescindido porque no nada se deja de decir; los personajes se paran en el escenario y declaman lo indecible, dan voz a sus sentimientos más profundos, dramatizan a través de sus palabras elevadas y polarizadas toda la lección de su relación” (4).

En “Animita de éxito” de *Diario de muerte* esto parece ejemplificarse:

Me ha convertido en una animita de éxito
entre los camioneros y sus familias
Una casita de la muerte iluminada a vela, piadosamente; a diario con flores
frescas a sus pies
Me he convertido en un actor que va a morir, pero de verdad, en el último acto
en un afamado equilibrista sin red que baila noche a noche sobre la cuerda floja
El teléfono suena constantemente en mi camarín.
No me pueden llamar para derogar mi aparición en escena
lo hacen sólo para pedirme que les reserve entradas aunque sea para el tercer
acto
Tinguirinea gente cercana a mi corazón ahora vacío pero no indiferente y gente
que estuvo a miles de kilómetros de él
estos últimos para reconciliarse con Jesús, su parálítico, a pito de mí
para obtener la absolución en el último momento
Par délicatesse voy a perder con lo que me queda de vida
la alegría de morir, recibiendo a esos jetones.

La muerte es un éxito de público.
Basta con doce personas.
No quiero a nadie más en la platea (*Diario de muerte*, 68).

³ Algo similar sucede con el cuerpo femenino en *Al bello aparecer de este lucero* (1983), poemas sobre la relación amorosa del poeta de edad media con una atractiva joven. Tanto el cuerpo del yo como el de la amada se presentan en estos libros mediados con la fotografía y la pintura.

Aquí Lihn da forma poética a la gran cantidad de visitas que recibió en su lecho de muerte en Santiago de Chile una vez que se supo socialmente que padecía una enfermedad terminal. Al inicio de este poema —en vez de condolerse por esta situación, cuestión que sucede en otros pasajes del libro— el sujeto se figura como ya muerto y conservado fantasmalmente en una animita (cenotafio o santuario de religiosidad popular que en Chile suele haber junto a las veredas y carreteras). El resto del poema, el hablante enfermo se proyecta en un actor que debe representar una melodramática muerte en escena, bajo la mirada social de los espectadores. La propia muerte de Enrique Lihn, enmarcada bajo el registro autobiográfico del “diario”, es también escenificada como *teatro del mundo* en donde el sujeto, como un personaje, debe cumplir su papel “pero de verdad, en el último acto”, ya que la muerte será no la del personaje, sino la del actor mismo. Los apremios de la sociedad, de sus visitantes, amistades y enemistades que buscan una reconciliación final, son retratados con distancia irónica y un registro de lenguaje vulgar: así se produce la divergencia dramática y cómica a la vez. De esta forma, lo llaman “para pedirme que les reserve entradas aunque sea para el tercer acto”. La alusión a la primera estrofa del poema de A. Rimbaud “Chanson de la plus haute tour”: “Ociosa juventud / sometida a todo, / por delicadeza / he perdido mi vida”⁴ y el final de la estrofa demuestra la improcedencia de las “buenas maneras” sociales con su inversión de tiempo y precaución en los demás, en un moribundo. La última estrofa con su memorable verso “La muerte es un éxito de público” escenifica melodramáticamente la propia muerte y pide “doce personas” de espectadores y se identifica irónicamente a la muerte de Jesucristo con sus doce apóstoles, el cual también hizo de su muerte un espectáculo con componentes melodramáticos.

La intensidad emocional del melodrama se compensa, nuevamente, con distanciamiento irónico y con su presentación visual. En algunos pasajes, la écfrasis —la que se suele definir como la representación textual de una representación— tiene una función similar a la teatralidad: presentar una imagen visual en donde el sujeto se proyecta. La duplicación de la representación le permite el distanciamiento y la presencia de la imagen, la emoción. En el poema sin título de *Diario de muerte* —en donde se reproduce el grabado *Totte Mutter* (Madre muerta) de Max Klinger— se lee:

Qué otra cosa se puede decir de la muerte
que sea desde ella, no sobre ella
Es una cosa sorda, muda y ciega
La antropomorfizamos en el temor de que no sea un sujeto
sino la tercera persona, no persona, “él” o “ella”

⁴ La traducción es mía.

La mujer reemplazada en Klinger por una estatua yacente
sarcásticamente maternal, sobre cuyo pecho plano como una lápida, yo, el
bebé
mezcla de sapo y ángel, miro a los espectadores con terror
nunca los mismos, siempre ausentes
como en un teatro
donde se representa una obra congelada (*Diario de muerte* 65).

W.J.T. Mitchell ha propuesto que en la écfrasis hay una permanente diferencia y rivalidad entre imagen y texto. La écfrasis puede aspirar a reafirmar la diferencia (o indiferencia) entre ambas, tener la esperanza de superar ese hiato o temer que esta separación se haya disuelto (152-4). En “Qué otra cosa se puede decir de la muerte...” la divergencia entre texto e imagen duplica la alteridad entre vida y muerte. Así pues el poema comienza con la pregunta de cómo nombrar la muerte, cómo darle figuración, más allá de su tradicional personificación en un esqueleto. Este texto propone pensar la muerte no como una persona u objeto separado del yo sobre el cual se puede decir algo (“sobre ella”), sino que debido a la certeza de la muerte próxima se la concibe espacialmente, como un lugar sobre el cual la existencia se encuentra (“desde ella”). La muerte deviene entonces, por metonimia, un lugar de enunciación poética. Por otra parte, la imagen toma la posición de *alteridad ilustrativa* en este poema: la diferencia entre vida y muerte se duplica con la relación texto e imagen. Además, la descripción del grabado entrega la presencia de un espacio y una figura en donde los elementos subjetivos tomen lugar: un niño desnudo que mira al espectador sobre una joven madre muerta. La madre es la muerte y el autor se proyecta en niño, que devuelve la mirada a los espectadores y se vuelve consciente del espectáculo. El grabado de Klinger no solo permite espacialidad de la muerte, sino que, una vez llevada a cabo la identificación subjetiva, es convertido en un espectáculo teatral, ya que los lectores son ahora espectadores. Cuando aparece la mirada ajena, la autoconciencia de la mirada ajena, aparece la cualidad teatral en el grabado y el poema.

POMPIER COMO PERSONAJE: ENTRE EL TEXTO Y LA PERFORMANCE

En el poema “A Roque Dalton” revisado más atrás el autor se proyecta en el poeta del siglo XIX para enfatizar la inutilidad de su propia poesía frente al álgido momento político. Al utilizar una presentación teatral se lo muestra artificial, afectado y cómico. Esa proyección visual es un personaje —en el sentido teatral y narrativo— que organiza el sentido. El sujeto se autoparodia por medio de esta imagen, ya que elige una figura aún más alejada de la política que su propia figura de “poeta crítico” para identificarse.

El personaje Gerardo de Pompier —que Enrique Lihn inventa y al cual se le atribuyen textos durante los años 70— se vuelve no solo una figura visual, sino que el supuesto sujeto de enunciación de los mismos textos. Este personaje, primeramente, le permite a Lihn salir de la primera persona y proyectar en otro sus conflictos. El poeta afirmó: “Retomar por último y en el mismo sentido a Pompier significaba abandonar, hasta cierto punto, el discurso de la primera persona por el de un objeto parlante, desligado de las responsabilidades de la persona” (*El circo en llamas* 561). Pompier se parece bastante a la imagen de “A Roque Dalton”, ya que encarna lo peor de la poesía de finales del siglo XIX: es un pésimo poeta modernista e imitador del simbolismo francés, de retórica exagerada e idealista, burgués y banal. Pompier encarna varias de las críticas que la izquierda le hizo a la escritura de Lihn: burgués, afrancesado, incapaz de enfrentar los temas políticos directamente, etc. En una estrategia brillante, Lihn incorpora estas críticas a su obra por medio de la teatralidad y la exageración, pero las expulsa del sujeto lírico y las conduce al personaje Pompier, el que las encarna como conflictos culturales.

Pompier, aún más, hace crítica cultural mediante la parodia. Sus discursos son paródicos, ya que emulan discursos artísticos, literarios y culturales valorados socialmente, pero su sentido se disuelve por la expansión, el excursu y su desorganización retórica. Es decir, Pompier copia el estilo, lo exagera y degrada su contenido. Desde el estilo, esta disyunción es una parodia, ya que es copia degradada y risible; y desde los contenidos puede ser una crítica, ya que toma la lógica de un discurso y la extrema, de esta forma muestra su inestable organización. Pompier le permite a Lihn tanto gozar con la parodia como hacer crítica cultural. G. Yúdice propuso que Pompier deconstruye y parodia el discurso del modernismo hispanoamericano, ya que muestra cómo su retórica está vacía, vaciada de centro, aunque al mismo tiempo sostiene que Lihn parodia el discurso deconstructivo del *Tel Quel* como la última moda francesa legitimada socialmente (s/n).

Esto es lo que llamó Lihn como “la teoría de la cháchara” en donde llega —quizá en un momento pompiresco— a asemejarse a la “palabra vacía” de Jacques Lacan. Así la explica Lihn: “alude a la palabra, a veces torrencial, del paciente, que no puede decir nada en el orden de verdad que le concierne, acerca de lo que verdaderamente le ocurre; pues esa palabra vacía tiene la función de ocultar la trama y rondarlo, aludiendo constantemente a lo que en ella se oculta” (*El circo en llamas*, 580). En el caso de Lacan la palabra vacía se refiere a la palabra que primero oculta, pero también revela el deseo de un exceso de lenguaje. Este movimiento doble de encubrimiento y revelación escondida es una forma de internalizar la censura, de volverla productiva en términos literarios. Por esto, hay que leerlo como una forma de cómo la literatura de Lihn lidia con el contexto dictatorial. Algo similar a la estrategia de

los sonetos de *Por fuerza mayor* (1975). En estos sonetos se parodia el discurso del poder (lo permitido, el super-yo) y a la vez se muestra cómo la violencia (lo reprimido, el ello) deshace la legitimidad del primero.

La figura de Pompier se desdobra en la obra de Enrique Lihn en dos. La primera es una vertiente *textual*, ya que fue, antes que todo, una creación en el papel: primero aparece en la revista *Cormorán* (1969-1971) —ideado junto a Germán Marín— como el supuesto autor de algunas prosas. Después, es personaje en un pasaje de la novela *La orquesta de cristal* (1976, escrita dos años antes). Asimismo se vuelve el sujeto que enuncia la serie de sonetos *Pompier en Buenos Aires* (escritos en 1976, aún inéditos) y el largo discurso poético publicado como *Lihn y Pompier* (1978). Estos se podrían considerar una suerte de máscara —o personajes poéticos— mediante de la cual Lihn ejecuta piezas poéticas. Por último, Pompier protagoniza la “novela” *El arte de la palabra* (1980). Tanto *La orquesta de cristal* como *El arte de la palabra* si bien se presentan como “novelas” son más bien textos que deconstruyen los procedimientos clásicos del realismo narrativo: la consistencia de los personajes, el desarrollo narrativo, el ordenamiento del tiempo y el espacio, la coherencia de los géneros, etc. Sus novelas son más bien una sumatoria de textos de distintos géneros y supuestos autores, que toman una cierta coherencia por un tema. Por esto ha sugerido H. Libertella que asemejan una monografía (93). En *La orquesta de cristal* el tema es una supuesta orquesta con instrumentos hechos de cristal y en *El arte de la palabra* es una reunión de escritores en un congreso literario. R. Cánovas (40) y C. Travis (213-215) han propuesto que Pompier es una inversión carnavalesca —a la manera de M. Bajtin— de la dictadura, es decir, una denuncia indirecta.⁵ Yúdice enfatiza la parodia crítica del discurso modernista y cultural latinoamericano.

Pompier como personaje textual no presenta una “interioridad” plausible, es más bien, un nombre al cual se le atribuyen una serie de discursos de distinta especie deformados por la parodia. Estos libros de lectura ardua, poca circulación y menos ventas, están marcados por la deconstrucción paródica y la crítica. La teatralidad que hay en ellos se basa en el reconocimiento de artificialidad y exageración que presentan estos textos. Este exceso evita la identificación de Lihn y del lector, por lo tanto, la emoción se evita en favor de la parodia crítica. El Pompier textual se vuelve así un personaje de mayor distanciamiento.

La segunda vertiente en que Pompier toma cuerpo es la encarnación *teatral* que Enrique Lihn hace de este personaje. Adriana Valdés recuerda que

⁵ La lectura de Cánovas me parece no solo que limita la complejidad y la potencia política de la obra de Lihn, sino que es imprecisa, ya que la figura del cuerpo abierto, fértil y superabundante —fundamental para Rabelais y Bajtin— no se aplica a Lihn. Tampoco la celebración gozosa de la cultura popular está en Lihn.

Lihn leyó fragmentos de *La orquesta de cristal* disfrazado de Pompier en un evento “semipúblico” en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile en 1976 (10). Más importante fue el evento “Lihn y Pompier en el día de los inocentes” presentado el 28 de noviembre de 1977 en Santiago (y a partir del cual se publicó un libro visualizado por E. Dittborn, el ya mencionado *Lihn y Pompier*). En este espectáculo Lihn se disfrazó de Pompier en un escenario, recitó poemas modernistas y un largo discurso poético para terminar moviéndose en un carro ridículamente. La figura de Pompier le abre a Lihn las puertas de la performance y de esta manera el poeta se adentra en ella durante los años 80. Fuera del género de la poesía y de su teatralidad como expresión subjetiva, los eventos, videos y obras teatrales le permiten a Lihn expandir la crítica política y la parodia cultural con un humor grotesco. Además, estas presentaciones necesitan involucrar a un grupo mayor de personas para su producción y necesitan de la presencia del público para su consumo, dos elementos escasos en la escritura.

Lihn deja de concentrarse en las performances para focalizarse, en los años 80, en dos videos “Adiós a Tarzán” (1984) y “La cena última” (1985). “Adiós a Tarzán”, a raíz de la muerte del actor Johnny Weismüller, es el registro de un *happening*: la reunión de escritores, artistas e intelectuales disfrazados, los que comen y hacen declaraciones absurdas a la cámara sobre la importancia de Tarzán. Finalmente, se lanza un ataúd al río Mapocho. “La cena última”, más pretencioso en términos formales, aspiraba a ser una película y que habría quedado inconclusa. De forma paralela escribe teatro y, de hecho, actúa en varias de sus obras: “La Mekka” (1984), “Niú York cartas marcadas” (1985) y “La radio” (1987). En todos estos trabajos los personajes ya no se relacionan con el actor, es decir, con Enrique Lihn mismo; por esto, son una salida definitiva de la subjetividad hacia un sujeto como encarnación de crítica social, cultural, social y política con elementos humorísticos. O. Sarmiento que escribió sobre estas obras y otras más que aún permanecen inéditas: “Entre las posibilidades discursivas del teatro, Lihn prefirió claramente la comedia como forma de poner en evidencia —por medio de una retórica lúdica, no de la gravedad “pedagógica”— los descabros de un universo autoritario (286).

No creo que haya que entender esta sección de obra de Lihn desde los *performance studies* anglosajones, ya que a Lihn no le interesa la rearticulación de subjetividades ancladas en “políticas de la identidades” colectivas como género, sexualidad, racial o cultural, etc. Diana Taylor se refiere a la *performance* en América Latina como un repertorio de memoria cultural (bailes, canciones, acciones, discursos) y de conocimientos que se oponen al archivo letrado como figura de saber y poder (26). Lihn, al contrario, parodia la figura del letrado y critica la dictadura de forma que la experiencia sea gozosa en el espectador. Más productivo sería pensar estos trabajos en relación con las

performances que Carlos Leppe y el CADA (Diamela Eltit, Raúl Zurita y otros) llevaban a cabo en la misma época. Sin embargo, la fusión de lo individual y lo colectivo en el propio cuerpo como ritual de expurgación del dolor y duelo colectivo, rasgos que N. Richard anotó sobre el CADA (82-4), no se encuentra en Lihn. En términos literarios, el CADA —y la obra posterior de R. Zurita— se asemeja a la poética de ascendencia surrealista (Pablo Neruda, Octavio Paz, etc.) que Lihn suele impugnar en sus ensayos, ya que implican una identificación fácil del sujeto con lo colectivo. Si bien ambas destacan contra el trasfondo autoritario, el uso del humor en Lihn evita ingresar al registro del duelo y el ritual colectivo. La teatralidad, tal como se ha revisado, es usada por el poeta para el distanciamiento de la emoción subjetiva, de ahí el recurso a la parodia y el humor.

Pompier se expande, en definitiva, en un registro textual y otro de la performance (teatro y video). Ambos son exploraciones fuera del discurso poético en donde se aúnan humor y crítica social. Esta exploración tiene un signo distinto de recepción en los distintos géneros. Las novelas son especialmente arduas de leer, en particular por su densa retórica paródica. Las performances, videos y obras de teatro, en cambio, son fuertemente marcadas por el gozo que la parodia y presencia permiten en este género: el humor y la comedia resaltan. El texto novelístico y la performance teatral son prácticas culturales que se encuentran en extremos de medios y ejecución. La escritura se produce y consume en soledad y, por eso, su relación es de ausencia; las performances requieren de la presencia (o al menos un registro del cuerpo) del autor y además la mirada del espectador colectivo. En ambos se encuentra la teatralidad: las novelas se basan en la artificialidad y la exageración; en la *performance* lo teatral es su propio medio.

La visualidad es un tema relevante en la poesía de Enrique Lihn. Por lo general, se lo suele leer en torno a dos ejes: primero, en su relación con las artes plásticas y los poemas de éfrasis, por otro, en relación con la mirada urbana de sus libros de viajes. Lo que aquí en estas páginas se ha demostrado, en cambio, es cómo la teatralidad articula el sujeto textual y el visual. La teatralidad, además, abre un espectro de posibilidades literarias para Lihn. Primero, le permite visualizar un conflicto subjetivo. Con este cambio no solo logra abandonar la supuesta interioridad confesional de la lírica, sino que toma distancia crítica de su propia emoción. Por ello, un conflicto signo negativo se piensa mediante la imagen teatral —en muchas ocasiones con carácter paródico— y se torna más atractivo para el lector. Así, con la teatralidad reflexiona sobre su propia figura a través de la parodia.

Segundo, el paso a la éfrasis le permite enfatizar estas dos cualidades a Lihn: el distanciamiento y la emoción. Por una parte, las imágenes tienen una distancia mayor del sujeto que su propio texto, así la proyección emocional es

más lejana. Curiosamente, esto le permite aumentar la carga emocional hasta adquirir tintes melodramáticos. El melodrama, como se ha mencionado, en Lihn suele bordear su propia parodia. Por consiguiente, entre más distancia más emoción. En *Diario de muerte* el patetismo del tema de la propia muerte se presenta como la divergencia entre biología y vida social y ella es similar a la oposición entre la imagen y el texto.

Finalmente, el personaje Gerardo de Pompier, en la sección final, muestra cómo la imagen le permite mayor distanciamiento crítico en el sujeto. Pompier ya es una figura liminar entre la proyección de un conflicto subjetivo y uno social y cultural. Para Lihn mismo parece ser una suerte de “alivio” poder elaborar esta zona de paso desde otros géneros literarios fuera de la poesía: ya sean en la textualidad discursiva de las novelas o en la *performance*, los videos y el teatro. Estos últimos ya no tienen solo imágenes, temas, sujetos o efectos de teatralidad en el texto, sino que son, en efecto, una incursión en ella misma.

Universidad Finis Terrae*
Av. Pedro de Valdivia 1509, Santiago (CHILE)
matiasayala@hotmail.com

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 1998.
- Ayala, Matías. “El mendigo, el travesti, la televisión. Teatralidad urbana y espectáculo en poesía de Enrique Lihn”. *Revista chilena de literatura* 82 (nov. 2012):33-53.
- *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO, 1986.
- Correa-Díaz, Luis. *Lengua muerta: Poesía, post-literatura y erotismo en Enrique Lihn*. Providence (RI): Ediciones Inti, 1996.
- Egginton, William. *How the World Became a Stage*. Albany: State University of New York, 2003.
- Foxley, Carmen. *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995.
- Gilman, Sandra. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Gomes, Miguel. “Escatología y antinerudismo en Diario de muerte de Enrique Lihn”. *Revista de estudios hispánicos* 34 (2000):47-69.

- González Echevarría, Roberto. *Prole de la Celestina*. Madrid: Editorial Colibrí, 1999.
- Lastra, Pedro. "Notas sobre la poesía hispanoamericana actual". *Revista chilena de literatura* 25 (abril 1985):131-138.
- Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Lihn, Enrique. "Curriculum vitae". *Review. Latin American Literature and Art (Center for Inter-American Relations)* 23 (1978):6-14.
- *Diario de muerte*. Santiago: Editorial Universitaria, 1989.
- *Entrevistas*. En Fuenzalida Daniel (Ed.) Santiago: J. C. Sáez Editor, 2005
- *El circo en llamas*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 1997.
- *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago, Editorial Universitaria, 1969.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones Metales pesados, 2007.
- Sarmiento, Óscar. "Incursiones de Enrique Lihn en el texto dramático" en Francisca Noguerol (ed). *Enrique Lihn: contra el canto de la goma de borrar*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2005:271-288.
- Ostria, Mauricio. "Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta", *Revista de crítica literaria latinoamericana* 35 (1992):49-60.
- Diana Taylor. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003
- Travis, Christopher. *Resisting Alienation: The Literary Work of Enrique Lihn*. Bucknell University Press, 2007.
- Yúdice, George. "Enrique Lihn's El arte de la palabra: Latin American Literature vs. *Tel Quel* Aesthetics" En *Derechos de Autor*. Enrique Lihn (Ed.) Santiago: Yo Editores, 1982.
- Valdés, Adriana y Germán Marín. "Esfuerzos pasionales, no racionales. Entrevista", En *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn Sarmiento, Oscar*. Maryland: University Press of America, 2001:9-24.
- Weber, Samuel. *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press, 2004.