

HIPERRETÓRICA EN *EL ARTE DE LA PALABRA* DE ENRIQUE LIHN

HYPER-RETORIC IN *EL ARTE DE LA PALABRA*
BY ENRIQUE LIHN

DANIEL ROJAS PACHAS*

RESUMEN: En este artículo se propone que *El arte de la palabra*, novela de Enrique Lihn que integra su trilogía sobre el poder, construye una mirada autoparódica que desmascara la retórica dictatorial y la simulación de los componentes que dan forma a la realidad. Lihn, valiéndose de la hiperretórica como estrategia textual, configura una sátira del campo cultural marcado por la censura. Estamos ante una obra de carácter fantasmático e inconcluso, que si algo llega a comunicar al lector, lo hace por medio de la inferencia que se da a través de los intersticios de una suma de *files* yuxtapuestos. Lo que prevalece en términos narrativos es la configuración de un poder transhistórico y una revisión crítica al oficialismo de los artistas que buscan acercarse al régimen de turno para medrarlo.

PALABRAS CLAVE: Enrique Lihn, novela latinoamericana, simulacro, hiperretórica, sátira

ABSTRACT: This article proposes that *El arte de la palabra*, a novel by Enrique Lihn that integrates his trilogy on power, builds a self-parodic view that unmasks the dictatorial rhetoric and the simulation of the components that shape reality. Lihn using hyper-rhetoric as a textual strategy, configures a satire of the cultural field marked by censorship. We are before a work of a phantasmal and unfinished nature, that if something is communicated to the reader, it is through the inference that occurs through the interstices of a sum of files. What prevails in narrative terms is the configuration of a trans-historic power and a critical review of the officialism of the artists who seek to approach the current regime in order to thrive.

KEYWORDS: Enrique Lihn, Latin American novel, simulacrum, hyper-rhetoric, satire

Recibido: 2.06.2021. Aceptado: 7.09.2021.

* Magíster en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Tarapacá. Maestría en Literatura, Universidad de Guanajuato. Investigador independiente, Arica, Chile. Correo electrónico: df.rojaspachas@ugto.mx. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3819-2357>

INTRODUCCIÓN

EL ARTE DE LA PALABRA (1980), publicada por Editorial Pomaire, es la tercera y última novela de Enrique Lihn. La obra denominada por su autor “cuaderno de efemeriteca” (Lastra, 1980, p. 109) se configura a partir de la yuxtaposición de una serie de documentos paraliterarios, los cuales emergen como el “detritus” de un fallido congreso de escritores realizado en una región bananera, cuya locación geográfica es un misterio incluso para sus habitantes.

La extraña topografía denominada la República Independiente de Miranda descansa bajo el mando del llamado “Protector” (Lihn, 1980, p. 139). *A.P.*¹ presenta una dictadura perpetua que persigue la utilización de intelectuales y artistas como elemento decorativo, a fin de validar su imagen ante la opinión pública. El autor, en *Conversaciones con Enrique Lihn* señala: “Las repúblicas del mundo cuando financian o patrocinan este tipo de eventos [lo hacen] con el secreto propósito de maquillar un poco su imagen internacional con el *pancake*, el *rouge* y el lápiz para las cejas de la poesía y la literatura en general” (Lastra, 1980, p. 116).

Lihn al igual que en sus novelas anteriores (*Batman en Chile*, 1973 y *La orquesta de cristal*, 1976) enmascara todo componente documental. El autor pone en juego “el arte de reemplazar la realidad por el lenguaje” (Marras, 1981, p. 9). *A.P.*, según Lihn, forma junto a *La orquesta de cristal*, parte de un “ciclo de textos, que se continúan y complementan unos a otros o se eslabonan en el mismo engranaje” (Coddou, 1978, p. 149).

Este nexo se puede caracterizar, a partir de la preminencia de la simulación como *leitmotiv*. En *A.P.* confrontamos una hiperrealidad que a través de su diseño y contenido, extrema el carácter de simulacro. La obra se edifica a partir de una excusa de historia y se compone de materiales heteróclitos que se superponen: correspondencia entre los invitados al congreso, cartas de desagravio entre intelectuales y funcionarios públicos, entrevistas para revistas extranjeras, esquelas eróticas, el discurso del dictador al pueblo, poemas elegiacos, recortes de prensa deportiva, un poema titulado “Par de Zapatos” y su recepción crítica, fragmentos de diarios, además de un artículo de poética incompleto, que tiene el mismo nombre que la novela.

En cuanto al carácter fragmentario de *A.P.*, el autor señala: “en lugar de la narración directa el texto pasa por distintas formas de escritura. Responde al modelo de un memorial, aunque de papeles heterogéneos, un *file*,

² A partir de aquí, me referiré a *El Arte de la Palabra* con las siglas *A.P.*

como se diría en Estados Unidos: archivo, registro, carpeta, archivador, protocolo” (Lastra, 1980, p. 116).

A.P. se vale de una hiperretórica que desarticula lo representacional en la novela y revive contenidos de diversas épocas, a fin de acentuar la condición de artificio que tienen las construcciones ideológicas. Lihn se vale de este mecanismo para mofarse de los dogmas a los cuales adscribimos, a fin de determinar nuestras vidas y relacionarnos con la alteridad. En *A.P.*, la escritura y el habla se plantean desde el título, como un arte de la cháchara.

EL ARTE DE LA PALABRA SIMULACRO DE NOVELA

Lihn estructura *A.P.* procurando descomponer los elementos constitutivos de la novela. El narrador, la temática, los personajes y el entramado de acciones se difuminan. En esa medida, el espacio que la diégesis configura es ambiguo y no remite a la representación de un país, sus conflictos y el actuar de sus habitantes. Enrique Lihn no busca referir a Miranda como correlato de “Cuba o Chile en condición de caricaturas” (Edwards, 1981, Párr. 5).

A través del análisis de la hiperretórica, esta investigación aborda el proceder técnico de Lihn. *A.P.* es más que una simple mimesis paródica, pues apunta a una disolución de la obra narrativa y se erige como un cuestionamiento a la novela cuando asume el rol de género documental.

GERARDO DE POMPIER: PROTAGONISTA Y MÁSCARA LINGÜÍSTICA

Enrique Lihn apellida a su protagonista y narrador Pompier. “La Bohème de Puccini, el caballero que venía del Modernismo decimonónico con todo lo que eso implica: lo obsoleto que se mantiene dominante y vigente” (Marras, 1981, p. 7). Pompier es un vocablo francés que significa pomposo, el nombre además alude al llamado *Art Pompier*, denominación peyorativa destinada a la pintura academicista francesa de fines del XIX.

El *Art Pompier* refiere a artistas oficiales en contubernio con el poder. Se trata de un arte orientado al consumo burgués y halagüeño con las masas, por las convenciones de su composición, estilos prestigiados y temas alegóricos e historicistas.

José Alavez (2014) indica que el *Art Pompier* junto a otras formas de arte cliché han resurgido a través el *kitsch* y el *camp*. “Ahora bien, contamos con una serie de manifestaciones artísticas que la distancia de los años nos ha permitido encasillar como *kitsch* (la pintura academicista “pompier”, los retratos de Boldini, las obras de los regímenes nazi y estalinista)” (p. 77).

Gerardo de Pompier reaparece en *A.P.* como el personaje que circula por la mayor cantidad de textos de la obra, ya sea en calidad de redactor o como tema en los discursos de sus pares. La misma novela denuncia este exceso: “Gerardo de Pompier –la personalidad más fuerte del Congreso– a quien –querámoslo o no– citamos demasiado a menudo” (Lihn, 1980, p. 63).

Este personaje representa a través de su voz el síntoma de la época que Lihn denomina gobernado por la cháchara o el hablar como “mal de la cabeza” (Foxley, 1988, p. 4). Pompier sirve como un artefacto que el autor tiene para desplegar sus estrategias textuales. Al respecto señala: “Equilibrio (...) de fuerzas que se anulan entre sí, ellas generan una especie de vacío: el de la máscara sin el enmascarado” (Lihn, 1996, p. 572).

En *A.P.*, el artista, así como el mundo novelado, sólo tienen sustento a partir de la cháchara. Lihn explica esto parafraseando a Roland Barthes durante una conversación que sostiene con Pedro Lastra. El autor se hace eco del estructuralismo y las preocupaciones de esta escuela del pensamiento, referidas a la figura autoral como una construcción ficticia:

Te acuerdas de esta proposición de Roland Barthes, que resume muchas páginas del análisis estructural del relato: Quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe. Me acojo a esta proposición. (Lastra, 1980, p. 100)

Pompier evidencia el afrancesamiento del Continente americano y el bastardaje cultural. La imagen del meteco funciona en un doble sentido, primero con relación al pasado, debido a la herencia del Modernismo, especialmente si pensamos en Rubén Darío, que partió al viejo mundo en una búsqueda, entre otras cosas, del cosmopolitismo. En cuanto al presente, *A.P.* sitúa los galicismos mentales remitiendo al grupo TelQuel y el estructuralismo, pues en las décadas del setenta y ochenta, dicha línea de pensamiento, representó la última moda legitimada por la academia y los lectores enterados. Pompier se define como escritor esgrimiendo declaraciones que son un espejo deforme de las ideas de Barthes, respecto a la ficción autoral.

Pero olvídense que el autor es ya de por sí, una obra suficiente, y que – como lo andan diciendo por ahí, en su país– el habla es ya de por sí una escritura. Soy –para decirlo de otro modo, pero no más claramente– la primera y última de mis obras y me vengo escribiendo, desde la friolera de sesenta años. (Lihn, 1980, p. 171)

LA NARRACIÓN EN EL ARTE DE LA PALABRA: DESINTEGRAR LA REALIDAD

En cuanto a la narración, *A.P.* pone de manifiesto una serie de cuestionamientos lingüísticos y semióticos relativos a la representación, los referentes y el problema del signo en general. Pompier desarrolla estas ideas al interior de la obra, por medio de un ensayo *sui generis* que tiene el mismo nombre que la novela. El personaje citando a Saussure y Hjelmslev dice:

Los sonidos propiamente dichos no pertenecen al lenguaje. En cambio en la poesía se descubre un poco el velo y nos hacemos cada vez más sensibles a esa gimnasia vocal que el poeta y crítico francés André Spire llama con razón la danza de la boca. La Danza de la Boca, esto es, El Arte de la Palabra menos la escritura o la escritura del sonido acompañada o no por el lenguaje de doble articulación. (Lihn, 1980, p. 230)

Lo que busca este pasaje de la novela, que simula una escritura teórica, es conceptualizar “El Arte de la Palabra” haciendo una revisión extensa de diversos postulados sobre la discursividad, que van desde la Edad Media hasta Michel Foucault. El capítulo es un ejercicio que implica una performatividad loril, entendida como batir la lengua y hablar con incontinencia, a fin de no dar espacio al silencio. Tamara Kamenszain (1983) al analizar la obra de Enrique Lihn caracteriza la cháchara como: “un repetir violento y su oratoria un libreto hueco cuya única finalidad es repetirse” (p. 40).

Se trata de la retórica vacía del poder puesta en escena, para dar cuenta de una discursividad sin frenos. En el capítulo “Miranda, descripción de una ciudad”, la obra nos presenta postales respecto a la geografía del país y la arquitectura del Hotel Cosmos, uno de los escenarios principales de la obra, sin que ocurra algo o intervenga algún personaje. El narrador en estos episodios descriptivos queda relegado a una voz neutra y habla como un guía turístico, replicando discursos estereotipados propios de un comercial de agencia de viajes.

Las aguas del río podrían tener propiedades curativas: son ricas en todo caso en materias vegetales y minerales y como se renuevan constantemente precipitadas por sus corrientes excesivas, el puerto apenas las contamina (...) Si las pequeñas embarcaciones –yatecitos y botes– que decoran la bahía salieran brazo de mar afuera, desaparecerían rápidamente de nuestra vista arrastradas hacia el delta del Amauroto. (Lihn, 1980, pp. 47-48)

El narrador se aboca a construir escenarios artificiales e imágenes de fantasía que pretenden encubrir las atrocidades del régimen. El ejercicio de describir, que en la novela debiera guardar un sentido funcional, se traduce en inacción y añade páginas que contribuyen a un discurrir verborreico.

Es significativo cómo el río, un elemento geográfico que debiera caracterizar el territorio de Miranda, es presentado con inseguridad, sin que ninguno de los narradores del texto pueda aseverar en sus discursos, la naturaleza que tiene el cauce del Amauroto. Pompier en uno de los fragmentos de su diario agrega: “Miranda no está en los mapas de uso, lo que no es óbice sino por el contrario una razón de más para que se considere a sí misma un país extraordinario” (Lihn, 1980, p. 17).

Otros personajes que describen Miranda, completan sus extensas digresiones sobre el paisaje observando la realidad a través de la publicidad de los negocios, a la cual consideran: “la verdadera literatura directa y funcional” (Lihn, 1980, p. 52). El narrador al pasar revista a las tiendas de zapatos, pizzerías y oficinas de contabilidad y notar los retruécanos en los carteles de neón y las pancartas, dice descubrir los meandros de la adjetivación: “un jardín artificial de los tropos; metáforas metonimias, hipérbolés, inversiones, ironías y litotes” (Lihn, 1980, p. 52).

La narración incluso se aboca a la tarea de generar un poema con los eslóganes comerciales, reafirmando cómo en Miranda, el habla literaria está al servicio del mercado. El carácter de simulacro de la novela dedica extensas páginas a promocionar esta nación como una utopía que se vende al lector.

Roberto Albornoz, uno de los personajes que narra a través de su correspondencia con Pompier, es el único que proporciona una posible ubicación geográfica de Miranda.

Roberto sólo deja traslucir que Miranda es un Estado septentrional del subcontinente Hispanoamericano, emplazado a un lado u otro de uno de los dos istmos, el continental que unen a ambas Américas, ¿Por qué a un lado u otro, a la derecha o a la izquierda, al Este o al Oeste? La

geografía Relativa y Dinámica, no admite el punto de vista único sobre el planisferio. (Lihn, 1980, p. 22)

Albornoz, en calidad de espeleólogo, esboza una caracterización que deja traslucir una serie de pares que se anulan: este u oeste, izquierda o derecha. Este binarismo en pugna se extenderá a toda la obra y trata de hacernos pasar negro por blanco.

La relatividad, respecto a Miranda y su conformación, se da no sólo a causa de las abigarradas descripciones que cada narrador provee, sino que opera también a nivel de la diégesis, producto de la falta de documentación histórica que el “Protector” promueve, a fin de no dejar puntos de comparación que puedan generar una crítica a su dictadura. El “Protector” señala: “quien escribiera la historia de esta República sería justamente juzgado por alta traición a la patria” (Lihn, 1980, p. 140).

El colocar la escritura y la construcción de memoria como un crimen político y un acto de sedición, elimina la formación de una masa crítica y condena el presente en Miranda, convirtiéndolo en un eterno retorno sin pasado constatable y con un futuro cimentado por el habla ideológica del dictador de turno. Como dice Jorge Edwards, en una de las escasas reseñas de prensa que ha tenido *A.P.* “Lo esencial en el texto de Lihn, en cambio, es la ambigüedad. Miranda es y no es todas las cosas. Apenas el narrador aparece embarcado en una pista, introduce algún elemento que borra todas las huellas”. (Edwards, 1981, Párr. 6).

Miranda no es un país homologable a una realidad externa. Su referente extratextual es otra realidad ficticia, una creada por Luis Buñuel, para el film *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Enrique Lihn crea su topografía remitiéndose a la película. Hecho no menor, pues este nexo intermedial reafirma el proyecto de escritura detrás de un texto que busca extremar el enmascaramiento, privilegiando una escritura acerca del poder y los absolutismos, sin remitir a un espacio de opresión basado en una dictadura real o la representación histórica de un país, sino a otra hiperrealidad, tomada de la ficción. Una fantasía que funge como la dictadura perfecta. Hay que insistir en que Miranda es para Lihn todas las perversiones del poder y ninguna a la vez.

Yo tomé el nombre de ese país, una entidad puramente verbal en la película, cuya vaciedad existencial empieza por su propio nombre, que remite a una antiutopía, el lugar de todas las irregularidades. Es un sitio paradigmático, atribuible a más de un continente. (Lastra, 1980, p. 108)

Al interior de la obra, el origen del nombre Miranda es también incierto, pues el “Protector” señala en uno de sus discursos públicos, que la región ha sido bautizada en honor a un “personaje de Shakespeare” (Lihn, 1980, p. 239). Sin embargo, la narración es dubitativa y no concluye si fueron ingleses o franceses los que determinaron esto. Estamos ante un multiforme y extravagante país: “Ni puerto ni balneario, la precaria combinación de ambas cosas hace de Miranda un lugar indefinible aunque pintoresco” (Lihn, 1980, p. 46).

Miranda es un espacio sin memoria y con un futuro fluctuante, en función de lo que imponga la dictadura del “Protector”. El gobierno de Miranda, con tal de garantizar su *statu quo*, ha ensayado todos los modelos políticos, desde monarquía hasta democracia, lo cual prueba su intrínseca contradicción: una movilidad que permite sostener el estatismo. El ministro de Cultura señala a Pompier: “confiamos en la ideología monolítica que mueve a todos y cada uno de los engranajes del aparato estatal” (Lihn, 1980, p. 310).

La narración en la novela se convierte en un vertedero plagado de cháchara y un espacio que comunica con situaciones intolerables. En este caso, un lugar indescriptible y fantasmal que asume los ropajes cambiantes de la ideología de turno y un espacio que se habita, normalizando la brutalidad y los designios del poder.

UNA HISTORIA PRESENTE EN LOS INTERSTICIOS DE SU DISEÑO

Enrique Lihn no sólo concibe *A.P.* como un simulacro, sino que busca dar cuenta de la función que ha tenido el género narrativo en el continente, al ponerse al servicio del poder. La novela desenmascara la pretensión documental de obras que sólo trivializan la Historia y contribuyen a una mirada unilateral, permeada por la censura, la autocensura y los dogmas del mercado editorial.

La propuesta de Lihn se traduce en una praxis literaria autoconsciente, respecto a su propio carácter de artificio. “No puedo dejar de novelar mi escepticismo ante el gesto de quien cree mostrar el mundo, alentado por la pretensión de cambiarlo, limitándose, en realidad, a desplegar, en el vacío abierto por sus propias palabras, un discurso valorativo sin objeto” (Lihn, 1996, p. 574).

El elemento aglutinador en *A.P.*, es la temática del poder y los mecanismos retóricos que le permiten a un sujeto o grupo, perpetuarse e imponer su visión de mundo, controlando la mayor cantidad de aspectos de la vida

cotidiana. La novela se consagra como el *summum* de la simulación, debido a su peculiar forma de representar la realidad. Pedro Lastra destaca la yuxtaposición de documentos de diversa naturaleza, operando en relación no a un acto fallido, sino a una “falla perpetua” (Lastra, 1980, p. 113).

En *A.P.*, la hiperretórica no afecta sólo a una parcela de la realidad, la orquesta inaudible y un grupo de entusiastas medrando a través de un hecho irreal, sino que la realidad por completo se ha tornado un “acto fallido” (Rojas Pachas, 2020a, p. 3). Miranda, su identidad cultural y el espacio a habitar conforman la hiperrealidad. El diseño mismo de la novela es un reflejo de este fenómeno.

En mis novelas hay tal grado de inacción, o la acción es de tal manera generalizada, que por lo menos las grandes secuencias con sentido quedan excluidas del texto. (...) El lector debe inferir la mayor parte de los acontecimientos que se diría que ocurren extratextualmente, en los intermedios en blanco de la novela. Esta suspensión de la historia se facilita en *El arte de la palabra* que se distribuye, en lo imaginario, entre autores y géneros distintos. (Lastra, 1980, p. 106)

El resultado de esta operación textual conlleva a que Lihn coloque en tensión los elementos tradicionales de la novela realista, buscando que su producción no se encuentre “normada por los poderes que constituyen la academia y el mercado de las letras” (Rojas Pachas, 2020b, p. 16). Los componentes que sirven para generar el efecto novelesco, la prospección y secuencialidad se descomponen de manera deliberada.

En todo caso, pese a prescindir de una lógica de acción, el texto es presentado como una novela y simula representar una realidad. El narrador se enmascara tras discursos ocasionales y dispersos, lo cual configura un contexto ilusorio.

Pero en fin ¿dónde diablos está exactamente Miranda? En otra parte de mi diario (yo no veo la razón para que un diario sea cronológico, lo mismo no ocurre si se lo piensa sucesivamente) me referiré a nuestra cháchara en el mentidero del Hotel Cosmos, a los sucesidos del Congreso, algunos de ellos más bien dignos de la Gehena del Silencio, etc., etc.; pero en la presente sección insisto en ocuparme de otras cosas, como cuando el maestro Goethe, indiferente –creo recordar– a la política contingente, herborizaba. (Lihn, 1980, p. 27)

La cita muestra que el narrador no sabe desde dónde nos está hablando. Luego abandona esa preocupación y se remite a un tipo específico de docu-

mento que le entrega asidero en la realidad, su diario. Sin embargo, Pompier rápidamente señala la transgresión del género autobiográfico, pues su diario no comprende orden cronológico. En esa medida, el relato del dandi es ambiguo respecto a su espacialidad y temporalidad, de cualquier modo, indica que hay un tipo de sucesión, hechos que se pueden dar a conocer, aunque califica a estos de cháchara.

En términos de Lihn estamos ante una retórica vacía. Habla propia de la neurosis colectiva y la censura o lo que Lihn llama “sociosis” (Rojas Pachas, 2020a, p. 12). Lo significativo es que luego Pompier sitúa estos hechos en uno de los pocos espacios definidos en la obra, El Hotel Cosmos, pero agrega que la información se trata de un mentidero. Lo peculiar de este espacio además de su carácter laberíntico, es su arquitectura que replica una esvástica.

La planta del edificio tiene la forma de la swastica. 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. (Lihn, 1980, p. 58)

Esta cita nos permite observar que los personajes de la obra habitan una ideología. El Hotel Cosmos es un espacio que comunica con la represión, la violencia y un régimen totalitario. En su interior, los llamados protagonistas intercambian documentos injuriosos y baladís, por eso el mismo Pompier confina el discurso de sus pares a la Gehena, al fuego purificador del silencio y añade una marcada cantidad de etcéteras como alargando esta frase hacia un silencio infinito.

Pompier no puede evitar desviarse del tema y entrar en preocupaciones abstractas, alejadas de su declaración inicial. El dandi remite a Goethe y dice creer recordar que el escritor alemán era ajeno a las preocupaciones políticas, optando por recoger hierbas. En todo caso no está seguro de su comentario, lo cual reafirma el carácter dubitativo del narrador.

A.P. se desarrolla en estos términos, entre atmósferas ambiguas presentadas por medio de documentos de dudosa procedencia, los cuales están redactados con una prosa alambicada y tautológica, pues con una mano se difumina o borra por completo lo que la otra escribe.

PERSONAJES FANTASMÁTICOS Y HECHOS INCONCLUSOS

Los protagonistas de la novela son los escritores invitados por el llamado “Protector”. Estos son convocados en Miranda, a fin de validar el régimen. Pompier define a los artistas del congreso como una secta de escritores “–forzoso es reconocerlo– olvidados, algo desconocidos o francamente desconocidos” (Lihn, 1980, p. 62). Los congresales demuestran al poco tiempo de su arribo, objetivos que no guardan relación con los fines literarios del evento.

En el diario de Pompier se exponen escandalosos actos que confirman la escasa valía de estos escritores para el “Protector” y sus allegados, pues son meros oportunistas: “Roberto Cebollas y Juan Meka han sido sorprendidos, por su parte, varias veces, a pesar de las prudentes amonestaciones de Inocencio Pícaro Matamoros, firmando vales en el Hotel casino Monix, de sombría reputación” (Lihn, 1980, p. 55).

El narrador caracteriza, a parte de la comitiva como autores sin obra, perniciosos que sólo buscan satisfacer sus deseos aprovechándose de la organización: “Estos vividores, chirimolleros y puteros chilenos, intentan darse la gran vida a costa del Congreso de Escritores de Miranda (...)” (Lihn, 1980, p. 55).

El mismo Pompier no escapa a la condición de diletante, pues como autor se ufana de su carácter apócrifo, sin embargo, la novela desenmascara su vida intelectual, la cual se aferra a su prestigioso pasado: “sólo publicó un libro de versos hace cuarenta años” (Lihn, 1980, p. 63).

Los personajes son emisores de discursos sin corporeidad, pues lo que los sustenta se construye, a partir de biografías de solapa o por declaraciones que emanan de documentos gestados por otros actores, igual de fantasmáticos que sus pares. La poetisa erótica sentimental, Urbana Concha, es descrita como: “más bien una persona turbulenta que un nombre literario” (Lihn, 1980, p. 63) y su importancia en las letras se debe a que su nombre figura en portadillas de mediocres antologías.

También se encuentra el eterno escritor emergente, Bonifacio Negrus del Carril: “promesa de la literatura argentina, desde hace treinta años” (Lihn, 1980, p. 64). Otro tipo de escritor es el militante enmascarado como artista, tal es el caso de Roberto Cebollas quien: “no es en realidad un actor teatral como se lee en su currículum, sino ante todo el dirigente de un co-

nocido sindicato amarillo, un militante emprendedor del viejo y poderoso partido liberal (...)” (Lihn, 1980, p. 55).

Estos personajes desfilan por la obra y se enmascaran, gracias a su pretendida calidad de autor, agendas personales o bajo el amparo de una coalición y se nos presentan durante la descripción del Hotel Cosmos, como si fueran parte del mobiliario de una atmósfera estática. Cuando no hay documentación escrita respecto a los artistas se dice: “los más jóvenes –tienen quizá futuro pero carecen de un pasado conocido y de un presente que los justifique” (Lihn, 1980, p. 63). Esta cita evidencia que lo único que da sustento a los sujetos y su identidad es la palabra y no las acciones.

Esta situación va de la mano con lo inconcluso de los capítulos de la novela. La estructura de la obra es fragmentaria y números eventos no tienen un cierre. Se escamotea información, impidiendo al lector generar una lectura continua. Mientras estamos ocupados leyendo declaraciones absurdas, la historia está ocurriendo en otro lugar, en un espacio indeterminado y efímero, fuera de la obra. Rodrigo Cánovas (1986) respecto a la acción en *A.P.* dice: “Cada capítulo será una especie de sinopsis de una película que nunca llegaremos a ver” (p. 26).

Las acciones que en cambio se supone podemos leer en su totalidad se concretan a través de discursos que se intercambian como correspondencia o se superponen, como en el caso de la crítica a un poema de Gerard de Pompier, generando una ingente suma de papelería que revela cómo en Miranda la realidad ha sido tomada por el lenguaje y no hay existencias, hechos o espacios que se puedan constatar, fuera de la escritura.

La búsqueda de sentido conduce a una suma ingente de *files*, que nos fuerza a habitar el reino de la cháchara. Esto configura el espacio de la novela como un espejismo en que las fuerzas que interactúan están al tanto de los mecanismos de simulación y abusan de su soporte, la “palabrería” (Lastra, 1980, p. 109).

Lihn, al incluir *files* de diversa naturaleza, coloca en ejecución la hiperrretórica como estrategia textual y convoca formas discursivas heteróclitas, teniendo un lugar privilegiado el ensayo de poética y manifiesto en torno a las cofradías de escritores que redacta Gerardo de Pompier.

El texto, titulado “El arte de la palabra” al igual que la novela, dice estar compuesto de tres capítulos, sin embargo, a los lectores sólo se nos entrega el contenido de dos de ellos, dejando tan sólo enunciada la tercera parte: “Discutimos el problema de la novela imposible tomando como ejemplo, justamente, ‘El Arte de la Palabra’. De este capítulo, que todo lo prometía

en materia de brillo, a juzgar por sus borradores, no quedan sino las líneas del presente ‘Borrador de un prólogo o un epílogo provisorio’, peor es nada” (Lihn, 1980, p. 9).

La novela es autoparódica respecto a estos capítulos llegando al punto de jactarse de la transgresión que hace respecto a la concatenación de una historia. En el prólogo se invita al lector a “entrar en la materia de este discurso por las miliuna puertas de entrada y/o salida, pues es nada o casi nada lo que se les puede proponer como regla o lógica de continuidad” (Lihn, 1980, p. 11). Estos capítulos resultan callejones sin salida y el mismo libro los reconoce como tal, pues siguiendo su tendencia a la inconclusión, los interrumpe y salta a otro tema sin reparo.

A.P. persevera en la inacción en términos de historia y se vuelve derroche en términos de papel escrito. En síntesis, la hiperretórica guarda relación con el proyecto metaconsciente que Enrique Lihn tiene en torno a la novela y se vincula con su interés por dar cuenta del carácter artificial del género como mecanismo al servicio del poder. Con esto busca impugnar el prestigio del “creador oficialista” (Rojas Pachas, 2020b, p. 6), aquel ocupado de documentar de modo realista la dictadura y a nivel latinoamericano, encargado de gestar una novela histórica que exporta las desgracias del continente revestidas con exotismo caribeño.

A.P. es consciente de su falsedad como documento, por eso la obra establece un cruce importante con su antecesora. En el capítulo “Papeles viejos del mismo saco” leemos: “El propio G. de P. ha pretendido en otro lugar en una carta suya a R. Albornoz datada en 1916 (recogida en *La Orquesta de Cristal*, Ed. Sudamericana, 1976) que pasó de Marsella a Port Said” (Lihn, 1980, p. 148).

El título del capítulo “Papeles viejos del mismo saco” es crucial, para entender la autoparodia, pues ese pasaje perdido en la inmensa cantidad de discursos escritos de *A.P.* revela que la novela *La Orquesta de Cristal*, 1976, también es parte del juego de papelería que se autorrefiere o que pone en funcionamiento la “intertextualidad refleja” (Rojas Pachas, 2017, p. 162). El papel soporta todo y es absurdo pretender explicar la realidad en términos absolutos, y más aún dotar de significado al mundo gracias a obras de ficción, las cuales emplean premeditadamente estrategias textuales y se constituyen a partir del lenguaje y la discursividad, pues estos son mecanismos que no están exentos de ser apropiados por el poder para sus fines.

PAR DE ZAPATOS: MERCHANDISING DE LA PALABRA Y LEGITIMACIÓN DEL PODER

El “Protector” en *A.P.*, es un dictador con un poder transhistórico que se renueva a través de la edición, un *ready made* que va adoptando y adaptándose a las ideologías de turno, así como a los modelos políticos privilegiados a nivel mundial. Pompier en calidad de sujeto desfasado realiza la misma operación de andamiaje ideológico, a fin de ajustarse al mejor mundo posible. “Esa iniciativa cual es la de retribuir la generosidad de Miranda –nuestro anfitrión abstracto pero esencial– ofreciéndole un magno recital de poesía en algún punto público de la república” (Lihn, 1980, p. 188). Peter Sloterdijk (2005) señala que “Todo fascismo es un efecto de redacción; es de antemano un fenómeno deuterio-fascista” (p. 96).

En la novela, la dictadura instituye la realidad y gobierna a través de la escritura que hace del mundo, imponiendo sus palabras sobre la ciudadanía que está bajo su amparo. La masa escucha hipnotizada la puesta en escena del dictador, pues tal como indica *A.P.* “Es evidente que nadie en este país puede sustraerse a la obligación de asistir a los actos de masas, el último de los medios de esparcimiento que por lo demás las circunstancias permiten” (Lihn, 1980, p. 295).

La figura del regente opera bajo el culto a la personalidad, como si se tratase de una estrella musical o un actor. Esto favorece a sus fines de conversión de los afectos y predisposición del público a ser seducido. En la Plaza de la Libertad de Palabra, el “Protector” esgrime un discurso que hace eco con los dogmas del neoliberalismo y señala que los sujetos son un producto y en la medida que determinados hombres no cuentan con las capacidades, para establecerse como líderes en una sociedad de libre mercado, deben entregar su fuerza de trabajo al mejor postor.

El líder supremo instituye así los lineamientos que regirán a Miranda como una empresa durante un próximo periodo: “La sociedad es una sociedad comercial dominada por sus miembros más capaces con fines de lucro, mientras que la propiedad privada de los medios de producción constituye, obvio es decirlo, un derecho absoluto” (Lihn, 1980, p. 245).

Pompier por su parte, realiza declaraciones respecto a la escena literaria y las cofradías, que se vinculan a la visión mercantilista de sociedad que rige a Miranda. El dandi presenta la literatura como un club o empresa privada: “misterios de la vocación literaria-son obras de quienes los pronuncian ante la multitud, en la plaza, la iglesia o en el comedor ubicuo del Club de Leones, el Rotary Club o el Pen Club” (Lihn, 1980, p. 219). Esta-

mos ante sujetos dispuestos a vender sus palabras como una mercadería. El “merchandising” de la palabra, el narrador lo expone a través de la cacería de premios y el someterse frente a la autoridad como seguidor de su causa. Pompier se refiere tanto al más pequeño escribiente como a los que alcanzan las más altas cumbres. “La vaca sagrada (en el decir de sus amigos y discípulos) comulga aún, al momento de recibir el Premio Nobel de Literatura, con el último de los poetas inéditos” (Lihn, 1980, p. 214).

En una entrevista con Clairement Carré, otro de los narradores de la obra, Pompier se mofa de Vicente Huidobro, padre del Creacionismo, al que denomina jovencillo dando cuenta de que su rol en las vanguardias es propio de un entusiasta que busca dividendos: “La originalidad era para ellos un valor de cambio” (Lihn, 1980, p. 175).

El dandi sentencia que todo movimiento que se piensa el próximo Futurismo, está destinado a convertirse en detritus. “Lo nuevo era, en general, una mera exageración de lo viejo, condenado a durar menos” (Lihn, 1980, p. 174). Estas diatribas resultan paradójicas pues el carácter de inédito y de autor apócrifo que sostiene el afrancesado, se sustenta en una colectividad que escribe por él, pues gustoso deja se le atribuyan textos que han escrito sus comentaristas.

Al cierre de la novela, Pompier y los congresales exponen en la sede de la Sociedad de Escritores de Miranda. El evento se desarrolla en la suntuosa Casa de Bellas Artes entregada a los artistas de Miranda por el Estado. Durante la actividad, los invitados asumen con descaro el disfraz de artista afrancesado, elemento significativo para entender la calidad de meteco y sujeto desfasado que proyecta una imagen de éxito y de primer mundo pues como dice Lihn: “los franceses no son afrancesados” (Lastra, 1980, p. 103).

El grupo de escritores se caricaturiza sobre las tablas y enmascaran su calidad de diletantes, vistiendo pomposos ante un edificio que representa la tradición occidental.

Así se entiende la desproporción entre esa especie de gigantesco mausoleo de estilo francés, en lo que respecta a los signos de status, y esa pobre gente envarada, vestida con los restos del guardarropa del Teatro de la Opera, desafinando en medio de un conjunto arquitectónico reputado de elegante. (Lihn, 1980, p. 329)

Esta simulación de roles, disfraces ideológicos y máscaras lingüísticas tiene un momento significativo en la novela. La suerte que corre el poema “Par de Zapatos” de Pompier, evidencia los mecanismos de publicación

y circulación de un discurso, en un medio intervenido por la censura. El poema nos permite ver la apropiación de un tema y la puesta en marcha de los sistemas represivos que el poder ha instituido. Pompier abandona su pretendido carácter inédito, que lo ha llevado a ser conocido como el “autor desconocido” (Lihn, 1980, p. 159).

La pregunta es ¿qué lleva a Pompier a romper el silencio? El asesinato por parte del régimen de un ladrón que irrumpe en el Hotel Cosmos y sustrae los zapatos del dandi, parece ser la excusa que motiva la escritura del poema panfletario. El afectado poema, cargado de un estilo propio de los simbolistas, no es sutil en sus comentarios en contra del régimen, pero así como profiere ataques enarbola alabanzas a Miranda.

El texto es ambiguo. Detrás de la discursividad de Pompier, no hay una motivación partidista y tampoco la tiene su silencio. Sin pudor declara: “el silencio que practico es el silencio del ostracismo activo, de la abstención, del voto en blanco (y ese blanco es un signo, una escritura)” (Lihn, 1980, p. 156).

Pompier ostenta la calidad de sujeto que asume sin problema cualquier ideología y se acomoda al poder, relegando su propia voz para abrazar una identidad colectiva y despersonalizada. Es un disfraz y máscara que se acomoda a todas las ideologías, por tanto el silencio dentro del proyecto vital del personaje es finalmente una declaración de que la primera persona y la voluntad a la que remite es una unidad hueca que puede ser desbordada por el habla de la sociosis: “Síntoma principal: la hipertrofia de la retórica –disfraz atildado de la cháchara– como una lengua muerta cuya función consiste en sustituir las calamidades insubsanables de la realidad por las pompas de esa retórica” (Lihn, 1996, p. 397).

El silencio de Pompier nos comunica con un cúmulo abigarrado de voces de todos los tiempos. Discursos que se asumen automáticamente y se desplazan por la sociedad. Pompier se hace uno con la retórica del poder, aquella habla colectiva que silencia y reprime otras formas de discursividad. Al respecto, Lihn establece una comparación de Pompier, con el poeta maldito Arthur Rimbaud. Este último representa la disidencia y su silencio busca dar cuenta de la fragilidad del sistema y la posibilidad de renuncia, asumir la mudez no como un correlato de la cháchara, sino como una retórica negativa que no se deja hablar por el lenguaje ideológico, compuesto de significados convencionales, estereotipados y encasillables producto de la norma.

Rimbaud había desarticulado –imitándolo originalmente, más allá de la parodia en las “Iluminaciones– el discurso dominante de su época, atacando pues, desde adentro, sus puntos de articulación y de fragilización.

(...) El antiromanticismo de Rimbaud había empezado por la ignorancia empecinada del yo: hay algunos egoístas que se creen autores. (Lihn, 1980, p. 346)

La retórica Pomperiana en cambio, resulta consecuente con el discurso y la actitud del “Protector”, al cual se busca adular. Pompier haciendo honor a su apellido, que remite al *Art Pompier* francés, no busca intervenir la realidad o generar en Miranda un cambio. En numerosos documentos declara su poco interés en los textos escritos con palabras comprometidas. De modo que su obra se ajusta a las condiciones de poder, de la hiperrealidad que habita. Idelber Avelar (1999) señala que tras el periodo de las dictaduras en América Latina, la sociedad se ha convertido en “un mercado global en que cada rincón de la vida social ha sido mercantilizado” (p. 1).

El afrancesado chileno suele esgrimir ambiguas afirmaciones que le permiten acomodarse a las circunstancias e ir con la corriente. Pompier funda con la palabra un tipo de poder semejante al del dictador: “Él (Pompier) habla en nombre de todas las autoridades, hace ese abuso de la palabra propio de cierto poder, se mimetiza con éste. Es el discurso del poder menos el poder, más el esfuerzo por halagarlo” (Lastra, 1980, p. 119).

“Par de Zapatos” pontifica textualmente: “La igualdad de los célebres contrarios/Creo en la coincidentia oppositorum” (Lihn, 1980, p. 259). El poema como el resto de las palabras de Pompier denosta, pero también adula, pues como en los zapatos, no hay izquierda sin derecha. En *A.P.*, abundan este tipo de ambiguas fórmulas de cortesía y mensajes estereotipados: “De usted su servidor y amigo condicional” (Lihn, 1980, p. 271) o “Me hace usted el temible honor” (Lihn, 1980, p. 263).

El texto del dandi es una respuesta ideal frente a la brutalidad y represión, palabrería que se suma a la ingente cháchara expuesta en el marco de una dictadura. La exégesis de aquellos a los que Pompier somete el texto, hace mimesis con las formas mecánicas de censura en Miranda. Lihn señala: “Los demás personajes de *O.C* y *A.P* son variaciones sobre ese mismo lenguaje; podría decirse que sus antagonismos u oposiciones inmanentes a él” (Lihn, 1996, p. 573).

Oscar Sarmiento realiza en *Sátira de la recepción textual en El arte de la palabra*, un breve, pero interesante análisis de cómo la obra señala de modo metatextual una parodia sobre la función de la crítica y la lectura de un texto en el marco de una dictadura. En palabras de Sarmiento, “Par de Zapatos”, “se transforma en la figura protagónica de un debate que traspasa la realidad de Miranda, como representación simbólica de un universo autoritario” (Sarmiento, 1991, p. 75).

El consejero de cultura Inocencio Pícaro Matamoros, interpreta el poema “Par de Zapatos” como un derroche de estilo simbolista, denomina a Pompier, “nuestro Válerly criollo” (Lihn, 1980, p. 264) y rebaja el peso de la obra acusándola de retaguardista. El funcionario público utiliza herramientas de la crítica, para velar el elemento contextual del texto y su referencia a una pena de muerte sin debido proceso.

El personaje haciendo honor a su apellido “Matamoros”, busca cabezas de turco y utiliza un lenguaje técnico para enmascarar el posible valor político de la obra. Por último, el poeta Bonifacio Negrus del Carril, censura el texto arrojándolo al excusado, pues no quiere verse implicado en una polémica con el poder. El poeta procede con un mecanismo de autocensura. Los lectores en Miranda operan mediante mecanismos de silenciamiento propios de la dictadura: “Deben abstenerse de no dar pruebas de libre expresión de sus simpatías por el régimen, haciendo política en sus comentarios públicos o privados” (Lihn, 1980, p. 187).

Pompier y sus pares al hacer mimesis con el poder desenmascaran los mecanismos de represión que operan en esta antiutopía. Los discursos y los enunciantes están al servicio del régimen vitalicio del dictador. Algo similar a lo ocurrido en Chile al comienzo de la dictadura, en la etapa más cruenta de desapariciones, tortura y asesinato de los partidarios de la Unidad Popular y de cualquier sospechoso de oposición a la junta militar. El Estadio Nacional se transformó en uno de los centros de reclusión y masacre, esto fue ocultado a la opinión pública y para transparentar el proceso de quiebre constitucional, garantizando al mundo que habría una transición hacia una paz ciudadana, se utilizó a la FIFA como órgano garante de que se estaban respetando los derechos humanos. La declaración de la organización deportiva fue: “El informe que elevaremos a nuestras autoridades será el reflejo de lo que vimos: tranquilidad total” (Mayor, 2016, Párr. 11).

CONCLUSIONES

A.P. revela el mundo como un contrasentido que se edifica a partir del habla tautológica de un poder que demarca sus límites discursivamente. Cruzar las fronteras de la retórica imperante o pensar en otro sistema, fuera de la ideología monolítica, implica ubicarse en el terreno del ilícito y la sedición.

En Miranda y para el “Protector”, transgredir de palabra el espacio nacional es tan importante como invadir su territorio e incluso más grave,

pues vulnerar los límites de la ideología es una invasión que se puede realizar desde el interior del mundo que la retórica dictatorial ha instituido.

Es importante señalar, que las voces al interior de la novela discurren por un espacio que se describe como la materialización de una ideología y la brutalidad totalitaria. El Hotel Cosmos es un edificio con forma de esvástica, síntoma de la represión del país. La obra muestra cómo habitamos la violencia normalizándola e ignorando su significado.

Los invitados al congreso no se cuestionan el hecho de que el hotel tenga forma de cruz gamada y se limitan a discursar y gozar los beneficios que les proporciona el régimen unipersonal que los acoge. Al ser confinados al gran edificio, estos se entregan a fiestas, triángulos amorosos, intrigas, orgías e ilícitos.

Miranda encarna para Lihn la antiutopía perfecta, y tal como ocurre en sus novelas anteriores, sirve de espejo deforme e irrisorio de la realidad. Lihn señala que tiempo después de escrita la novela, se topó con un texto de Bruno Zevi en el cual se evidencia la ideologización de la arquitectura, pues en 1934, con Hitler como presidente del jurado, se realiza un concurso de arquitectura dirigido a las escuelas de oficiales del Partido Nacional Socialista, en el que no faltó naturalmente, un proyecto de edificio, en forma de cruz gamada.

En cuanto a la brutalidad del “Protector” y las situaciones intolerables que promueve, la censura es una herramienta que le permite perpetuar su régimen. Sin embargo, frente al silencio y el silenciamiento emana la cháchara, una voz múltiple y sin identidad. Según Lihn, estamos ante automatismos del lenguaje que enmascaran a los sujetos tras un habla colectiva, discursividad abigarrada y anónima que podemos asimilar a un objeto parlante en el cual escudarse.

Silencio y cháchara están imbricados, en la medida que el poder en Miranda busca evitar se constituya una memoria a largo plazo. Si llegara a registrarse el horror ocasionado por la dictadura, esta no podría mutar de un modelo monárquico a una democracia y dejar atrás realidades incómodas o poco favorables para su gobierno. Paradójicamente, estos mecanismos generan insubstantialidad. El narrador de uno de los *files* de *A.P.* señala: “Ya lo verá usted. Miranda no será sino el escenario efímero de la duración de un discurso que rebasará en redondo a esta ciudad coyuntural como una catarata que brotara de una copa” (Lihn, 1980, p.75).

Al no existir registro de una historia oficial o un esbozo de hechos sustanciales que delimiten la identidad de la región, todo queda abierto a la especulación y al dominio de quien detenta la palabra. Al conocer la suerte

que corre el poema “Par de Zapatos”, se puede afirmar que la escritura en Miranda es tan sólo detritus que se silencia entre sí. Los discursos que escapan a la censura del gobierno, resultan igual de efímeros, pues los ciudadanos en Miranda replican en su pequeño entorno las prácticas represivas del sistema.

La corta duración e impacto de lo dicho, si bien contribuye a la primacía de un habla que funda realidades, también volatiliza el valor de los discursos. La novela presenta un espejismo comunicacional, una simulación del diálogo, pues solo el “Protector” habla. La unilateralidad de su sistema comunicativo presume un escucha, pero no hay interacción real entre los hablantes. Estamos ante un país en que sólo hay espacio para una voz, la del poder.

La novela pese a sus continuos escamoteos, ambigüedad discursiva y falta de continuidad en los hechos expuestos, desenmascara las condiciones con que operó la dictadura en Chile. La voz del prólogo destaca que no hace falta aludir a la literatura sobre el tema o remitirse a realidades históricas. Esto puede entenderse como parte de la actitud del autor por eludir representaciones documentales, pero sobre todo es la simulación de un mecanismo autodefensivo que opera como correlato de la censura.

Enrique Lihn edifica un texto narrativo que desenmascara las situaciones intolerables, que todo poder desbocado llega a engendrar. Frente a la cháchara, el silencio se impone como una respuesta, un mecanismo idóneo para deslegitimar al poderoso y anularlo a través de la renuncia a su control. Desligarse del imperio de la palabra renunciando a ella.

La obra da cuenta de la futilidad de la retórica en Miranda y cómo los interlocutores se sabotean producto de su pomposidad. La cháchara inevitablemente comunica con el vacío y la indiferencia. En un momento clave de la obra, el dictador enarbola un discurso que sienta las bases transhistóricas de su poder, el cual ha sido legado por su padre. En su perorata señala que el régimen impondrá un nuevo modelo de sociedad mercantilista y habla con digresiones y referencias doctas, empero, la necesidad de proporcionar al discurso una atmósfera que resalte su figura épica, lleva a que los cañones que resuenan al fondo no dejen al pueblo oír su mensaje. Mientras en los hogares infantes y ancianos sordos son los únicos radioescuchas de palabras que se esfuman.

A.P. persevera en hacer uso del *happening* y un humor centrado en conceptos e ideas que desenmascaran la retórica ideológica que sustentan los totalitarismos. En esta novela, la realidad por entero es una construcción retórica, una hiperrealidad monstruosa que conjuga las pesadillas de Kafka y los engranajes represivos de Orwell, sin embargo, A.P. no abandona la

tentativa de hacer reír y plasmar elementos histriónicos ante la monstruosidad ambiental. “De ese humor, y de ese distanciamiento que produce el humor, es algo que ha dado muestras este país, como una manera de defenderse de la realidad, y de hacer irrisión de ella. Son antidotos, por así decirlo” (Azócar, 1986, p. 40).

REFERENCIAS

- Alavez, J. (2014). Lo kitsch, lo camp y sus manifestaciones actuales. *Discurso visual*, 33, 73-81.
- Avelar, I. (1999). *The Ultimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press.
- Azócar, P. (1986). Chile es una gallina de cuatro patas. *Apsi*, 189, 38-40.
- Cánovas, R. (1986). *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: Serie Libros FLACSO-Chile.
- Coddou, M. (1978). A la verdad por lo imaginario. Entrevista con Enrique Lihn. *Texto Crítico*, 11, 136-157.
- Mayor, S. (2016, 27 de septiembre). *El partido de la vergüenza*. La tinta. <https://latinta.com.ar/2016/09/el-partido-de-la-verguenza/>
- Edwards, J. (1981). *La República Independiente de Miranda. El arte de la palabra: Enrique Lihn. Mensaje*, 296. Reproducido en: Bitácora y archivo de Enrique Lihn, 2 de mayo de 2018, <https://www.poetaenriquelihnh.com/2018/02/la-republica-independiente-de-miranda.html>
- Foxley, A. (1988, 29 de mayo). La imaginación es una manera de enmendarle la plana a la realidad. *La Época*, pp. 4-5.
- Kamenzain, T. (1983). Enrique Lihn: por el pico del soneto. *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* (pp. 37-44). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lastra, P. (1980). *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana.
- Lihn, E. (1980). *El arte de la palabra*. Barcelona: Pomaire.
- Lihn, E. (1996). *El circo en llamas*. Santiago: Lom.
- Marras, S. (1981). Enrique Lihn y el espacio de lo imaginario. *Bravo*, 49, 4-9.
- Rojas Pachas, D. (2017). *Diario de muerte* de Enrique Lihn: inscribir la muerte y dislocación del diario íntimo. *Nueva revista del Pacífico*, 67, 157-177.
- Rojas Pachas, D. (2020a). La poética de lo abigarrado en *La orquesta de cristal* de Enrique Lihn. *Revista Estudios*, 40. ISSN 1659-3316.
- Rojas Pachas, D. (2020b). Enrique Lihn y su narrativa situada en los límites del horror y la Cháchara. *Revista Laboratorio*, 23. Doi: 10.32995/r1232020218, ISSN 0718-7467.
- Sarmiento, O. (1991). Sátira de la recepción textual en el Arte de la palabra. *Revista Chilena de Literatura*, 37, 67-76.
- Sloterdijk, P. (2005). *Sobre la mejora de la Buena Nueva*. Madrid: Siruela.