



# 13. Enrique Lihn y su ensayística escrita en el marco de la Guerra Fría en Chile

Daniel Rojas Pachas  
ORCID: 0000-0002-3819-2357



Este trabajo analiza un conjunto de textos de no ficción del poeta Enrique Lihn. El autor escribió ensayos breves en un periodo de veinte años (1964-1984), los cuales se enfocan en la situación política de su país y el contexto de producción que enfrentaron los artistas en el marco de la dictadura de Augusto Pinochet. Mi corpus de trabajo evidencia el cambio de rumbo en las condiciones productivas que Lihn tuvo que enfrentar durante su madurez como creador, así como las modificaciones que sufrió su ethos autoral. Su arte opera no de modo documental, sino entendiendo los procedimientos de represión y censura, asumiéndolos y parodiándolos con una performatividad autorreflexiva. Enrique Lihn hace de la figuración autoral dentro del insilio, uno de sus temas creativos. Al asumir la tradición del ensayo, no sólo elabora pensamiento crítico sobre temas estéticos y políticos, sino que ejecuta una praxis escritural bajo las condiciones que problematiza en sus textos, por tanto, piensa y a la par edifica estrategias de acción que desafían lo institucionalizado y hacen frente al silenciamiento.

**Palabras clave:** ensayo latinoamericano, dictadura, ethos autoral, figuración de autor, Enrique Lihn

## 1. Introducción

Mi investigación está dedicada al estudio de la prosa de no ficción de Enrique Lihn. El corpus ensayístico que he seleccionado abarca el periodo de producción de 1964 a 1986. La difusión de estos textos fue compleja debido a la dictadura de Augusto Pinochet, la censura y la condición de insilio que sufrió el autor. Entendemos por insilio las circunstancias vitales y en el caso de los escritores, de producción artística que experimentaron los chilenos que no pudieron dejar el país a través del asilo entregando por naciones extranjeras. De modo que estuvieron sometidos a la persecución, vigilancia, censura y al terrorismo de estado ejercido por un régimen de facto. Estas particulares condiciones propiciaron, que muchos de los textos ensayísticos de Lihn quedaran inéditos, incompletos y si llegaron a publicarse, tuvieron escasa circulación.

Esta porción de la bibliografía lihneana ha llegado al lector de manera tardía. Su conocimiento se debe a la publicación póstuma de los libros compilatorios: *El circo en llamas* (1997), *Textos sobre arte* (2008) y *¿Qué nos ha dado con Kafka?* (2020). Pese al esfuerzo de difusión, estos libros difícilmente han salido del circuito editorial independiente y del ámbito chileno. La recepción crítica de la obra ensayística de Lihn es escasa por no decir nula.

A partir del advenimiento de la dictadura, la figura autoral de Lihn vio disminuida su posibilidad de encuentro con la comunidad lectora. La editorial Universitaria encargada de publicar sus primeros libros abandonó la tentativa de difundir su obra, mientras que su relación con la crítica oficial fue de máxima invisibilización. Ante sus libros sólo se guardaba silencio.

Los textos que he seleccionado como corpus se enfocan en la situación política de Chile y el quehacer artístico en el marco de una polarización ideológica provocada por la Revolución Cubana, la Guerra Fría, la caída del proyecto de la Unidad Popular y el quiebre constitucional ocasionado por la dictadura. Este artículo busca de modo inédito estudiar una porción postergada de la obra de Lihn y acercar su mirada a un universo más extenso de destinatarios. Se reivindica la figura de Lihn como un escritor intermedial y poligenérico. Una voz autorreflexiva capaz de promover en su ensayística un ejercicio metatextual que lo lleva a emparentarse con un estilo de escritura a la manera de Roland Barthes. Para Lihn, Barthes representa un prototipo de inteligencia que reconoce muy necesaria. Esto lo explicita en un diálogo con Carlos Germán Belli: “No hemos creado un género que convenga a esa

situación: una metaliteratura o una teoría de la literatura como género literario; tal es un logro, otra vez, de los franceses, encarnado en la figura de Roland Barthes” (Fuenzalida 2005: 153).

Mi investigación se divide en tres secciones. Un primer apartado titulado “Lihn: un autor partidista”, entrega al lector una mirada esquemática respecto al contexto que marcó la gesta ensayística de Lihn. Se trata de información relevante para entender su imagen autoral y cómo pasó de ser un reconocido intelectual afiliado a la izquierda, un paria cuya voz fue escamoteada por el campo cultural comunista y que terminó por convertirse en el marco del insilio, en un autor marginado por el oficialismo de la derecha militar y el régimen de facto de Pinochet.

El segundo capítulo se encuentra dedicado al marco teórico y prioriza los postulados de Dominique Maingueneau y Ruth Amossy sobre la imagen de autor, la «autor-authoritas» y el ethos discursivo. El objetivo de esta sección es comprender las formas en que se legitima un discurso y cómo se construye la voz autoral que sustenta un opus. Por último, un tercer capítulo dedicado al análisis de los ensayos de Lihn. Apartado que se subdivide en tres momentos que evidencian el cambio de rumbo en las condiciones productivas que Lihn tuvo que afrontar durante su madurez como creador y el giro de su ethos autoral, que pasa de una posición crítica con la izquierda a una postura apartidista, reacia a cualquier forma de control de las ideas y a la manipulación panfletaria del arte.

El arte de Lihn no opera de forma documental, sino que comprende los procedimientos de la represión, que su voz asume y satiriza con una performatividad autorreflexiva. Asumiendo la tradición del ensayo, Enrique Lihn no sólo elabora un pensamiento crítico sobre cuestiones estéticas y políticas, sino que ejecuta una praxis escritural bajo las condiciones que problematiza en sus textos, por lo tanto, piensa y al mismo tiempo construye estrategias de acción que desafían lo institucionalizado y la censura.

## 2. Lihn: un autor apartidista

Entre 1964 y 1969, años en que se consigna la publicación de los primeros ensayos que conforman mi corpus: “Alone, no” editado por el diario *El Siglo* y “En torno al encuentro de escritores” presente en las páginas de *El Mercurio*, Enrique Lihn era considerado un actor prominente de la escena cultural

chilena. El que estos textos pudiesen ser leídos por el público nacional, en dos periódicos de amplio tiraje y distribución, reafirman su posición en la época.

Llegada la dictadura, Lihn no volvería a ver en vida textos suyos publicados en *El Mercurio* y a partir de la década de los setenta, las referencias a sus obras irán desapareciendo gradualmente de los medios de prensa. No será hasta el retorno a la democracia y con los gobiernos de transición, a partir de 1990, o sea ya muerto el autor, que *El Mercurio* y otros espacios de la prensa oficial en Chile volverán a poner atención al poeta.

El cambio de actitud hacia autores como Lihn se debe al forzado giro editorial que esas plataformas debieron asumir para adaptarse a los nuevos aires de reconciliación y saneamiento del tejido social.

Es importante agregar que, en el periodo previo a la dictadura, Lihn era una voz reconocida dentro de la poesía latinoamericana, ganador de premios en el país y en el extranjero. En 1965 se hace acreedor del Premio Municipal de Literatura de Santiago con su libro *Agua de Arroz* y en 1970 vuelve a obtener dicha presea por su poemario *La musiquilla de las pobres esferas*. En 1965, Lihn fue becario de la Unesco y su libro *La pieza oscura* (1963) llegó a ser traducido al francés. El poemario *Poesía de paso* gana en 1966 el Premio Casa de las Américas. Estos textos contaron con gran atención de la crítica.

Tras un fallido paso por Francia, Lihn se instala en enero de 1967 en La Habana y sostiene una nutrida relación con la intelectualidad del país caribeño y con instituciones culturales como la UNEAC, Casa de las Américas, en la que trabajó, y también como redactor del diario *Granma*. Sus nexos con el comunismo literario en América también eran positivos, participó en conferencias como aquella dedicada a la Guerra de Vietnam, en la cual comparte mesa junto a Roque Dalton, Mario Benedetti y Haydee Santamaría. En esos años, Lihn era un escritor activo en el debate internacional, preocupado por la cultura en español.

En una entrevista de 1966 con Ariel Dorfman, Lihn afirma: “Soy marxista y lo es mi poesía” (Cit. en Fuenzalida 2005: 26). Sin embargo, como veremos a lo largo de esta investigación, tales relaciones se erosionan y el posicionamiento político del autor cambiará, abandonando su “militancia crítica” de izquierda. Hago énfasis en el término militancia crítica, pues en esa misma entrevista indica que no hace falta explicitar ni justificar su marxismo en el arte, lo cual va en concordancia con lo postulado en su texto “Definición de un poeta”, también del año 1966. En ese ensayo defiende la libertad del

artista para experimentar y argumenta a favor del compromiso último del escritor con la palabra.

La actitud atenta de Lihn sobre los discursos ideológicos será afectada por las desavenencias políticas que tendrá con la Revolución Cubana, debido a las prácticas de censura ejercidas en la isla. Sumado a esto, sufrirá un quiebre con la izquierda nacional y se verá sumido en la condición de sujeto afecto al insilio durante la dictadura de Augusto Pinochet. Su posicionamiento deviene en una actitud sin bandos ni banderas.

Un ejemplo de la actitud desafiante de Lihn y su rechazo al acomodo de la imagen autoral que tuvieron algunos escritores durante su exilio, lo vemos en una conferencia titulada "Encuentro de poesía chilena en Rotterdam". En el artículo, Lihn llama al reconocido autor Ariel Dorfman: "el hombre de las sillas vacías" (Lihn 1996: 158). El epíteto se refiere a aquellos que desde la seguridad del exilio escenificaban performances que buscaban sensibilizar al público sobre la situación en Chile. Lihn alude a los intelectuales que se apropiaron del dolor de los desaparecidos y torturados, con tal de ser comunicadores oficiales de aquellas complejas circunstancias. En la nota editorial publicada en el diario *La Tercera*, bajo el título "Ariel Dorfman embajador de sí mismo" podemos enterarnos del origen del apodo.

Una vez en el exilio fue uno de los voceros de la solidaridad con Chile. Y dio prueba de su habilidad discursiva: en un acto en Ámsterdam, dejó una fila de sillas vacías. En medio del acto indicó las sillas y dijo: "Ahí está el compañero desaparecido, allá el hombre torturado...". Logró una ovación y repitió la rutina en otros actos. Lihn lo bautizaría "el hombre de las sillas vacías" (*La Tercera* 2009: Párr. 11).

Lihn en sus ensayos e incluso novelas denuncia cómo desde el exilio se condenaba a los autores que se quedaron en territorio nacional o que, tras haber salido del país, por un breve periodo, retornaron. El autor indica: "uno no salía para volver a Chile sin despertar las sospechas" (Lihn 1996: 158). Un sector de la intelectualidad cómodamente pensaba que la condición de los creadores que sufrieron el insilio podía llegar a ser de alianza o colaboracionismo con la dictadura.

La inteligencia de Lihn se alimenta de sus vivencias y punto de vista privilegiado de los procesos de cambio cultural marcado por la Guerra Fría. El

autor experimentó la infraestructura cultural de Cuba y su transformación en un sistema de control y vigilancia. Lihn además vivió el periplo de la Unidad Popular, fue editor en la desaparecida editorial pública *Quimantú* y sufrió el escarnio de sus pares debido a su disidencia ante la política de Fidel Castro. Este divorcio con la izquierda se agudiza a causa del sonado caso de persecución sufrido por Heberto Padilla.

Tras su rompimiento con la izquierda e instaurado en Chile el régimen de Augusto Pinochet, Lihn tendrá ocasionales salidas del país a Europa y Estados Unidos, producto de becas e invitaciones a encuentros literarios. Esto lo lleva a enfrentar por casi veinte años un medio dominado por la censura y el terrorismo de estado. Lihn comunica a sus lectores cómo se verificó su producción artística bajo vigilancia.

Me he quedado en Chile todo este tiempo. Eso significaba no hacer literatura comprometida o de servicio político, que reflejara, copiara o documentara lo que estaba ocurriendo de hecho. Quise hacer, entonces, una trasposición de lo real a lo imaginario, crear una realidad en el lenguaje que tuviera una relación de correspondencia con la realidad; un texto feo, asfixiante, incluso antiartístico, que no se dejara asimilar al rango de las Bellas Letras; visiblemente sometido a la censura, torturado por ella y que la burlara, asumiendo el lenguaje del censor (Díaz 1983: 53).

Este complejo panorama permite observar la dicotomía entre la figura del exiliado frente a aquel que padece la vigilancia y persecución en las fronteras nacionales, condición que se ha denominado el insilio. El exiliado es visto como un mártir, sea que su partida haya sido voluntaria o involuntaria. El mero hecho de formar parte de la diáspora otorga a su padecimiento una divisa de legitimidad, mientras que el que sufre la marginación en territorio patrio, queda marcado por una perpetua sospecha. Roberto Bolaño reflexiona sobre esta situación.

Esa lucidez, en los años setenta, le costará el estigma y el anatema de la izquierda dogmática y neostalinista que incluso llegará a acusarlo de connivencia con el pinochetismo. Esos mismos que entonces no levantaron la voz para defender a Reinaldo Arenas y que hoy se

acomodan como putines en la nueva situación, intentaron borrarlo del mapa (Bolaño 2002: 39).

La mirada propuesta por el reconocido escritor Roberto Bolaño, evidencia la postergación que ha sufrido la escritura lihneana de corte político y también la producción de este autor, que excede al ámbito poético. La escritura de Lihn forma parte de una contracultura que denuncia los simulacros y montajes de la dictadura militar, un cronotopo que el autor construye a partir de las enfermedades del lenguaje y el control del pensamiento crítico.

### 3. Imagen de autor y *ethos*

Dominique Maingueneau y Ruth Amossy han ampliado profundamente el alcance del concepto de *ethos* autoral al establecer que, en literatura, enunciar implica configurar un mundo de ficción y a la vez edificar una escena discursiva que es condición y producto de dicho discurso. En “Problèmes d'*ethos*”, Maingueneau indica que el *ethos* es: “una percepción compleja que moviliza la afectividad del intérprete, el cual obtiene la información del material lingüístico y ambiental (...) articula lo verbal y lo no verbal para provocar efectos en el destinatario que no se deben únicamente a las palabras” (Maingueneau 2002: 59).

Esta mirada aplica para el ensayo literario y los textos de no ficción, pues a la par que se configura el mundo representado, o sea un imaginario de la realidad que el texto discute o tematiza, hay una escenificación discursiva que es tanto resultado del ensayo como sostén de su enunciación.

Al pensar la imagen de determinado autor tendremos que confrontar su producción literaria y considerar el mundo ético de cada texto, compuesto por la escenografía, “puesta en escena” (Maingueneau 2014a: 51) y el *ethos* como representación del hablante. Estos elementos estructurales del discurso confluyen y son esenciales para entender su legitimidad.

Maingueneau define escenografía como: la escena del habla que el discurso presupone para poder enunciar y que a cambio debe validar a través de su enunciación” (2004: 192).

La escenografía configura un espacio-tiempo en el cual se desenvuelve la vocalidad. La voz del discurso por su parte se pone en escena a través de palabras, pero también por medio de un tono, el dominio léxico del locutor, la

elección de un registro, la gestualidad y los componentes ideológicos como experienciales.

El lingüista al pensar el problema de la autoría y la legitimación de un texto, nos remite al *ethos* subyacente al discurso y nos indica que estamos ante “una noción que tiene vocación de ser transdisciplinaria” (Maingueneau 2002: 56). En su obra distingue tres dimensiones del *ethos*: “catégorielle, expérientielle et idéologique” (Maingueneau 2014b: 32).

La dimensión categorial podemos asociarla a roles tanto discursivos como extra-discursivos. Maingueneau señala que los discursivos están asociados a la: “actividad de habla: presentador, narrador, predicador” (Maingueneau 2014b: 32). Mientras que lo extradiscursivo: “pueden ser naturalezas muy variadas: padre de familia, funcionario, médico, aldeano, estadounidense, soltera” (Maingueneau 2014b: 32 traducción mía). Para entender el carácter y corporalidad de la voz en el discurso, esta dimensión categorial apunta a una representación discursiva de la voz y a su rol social.

La dimensión experiencial, en palabras de Maingueneau: “abarca caracterizaciones psicosociales estereotipadas, asociadas a las nociones de incorporación y mundo ético: sensatez y lentitud del paisano, dinamismo del joven ejecutivo” (Maingueneau 2014b: 32). Se trata de imágenes estereotipadas que vinculamos a ciertos tipos humanos o comportamientos en la sociedad que reflejan una psique, actitudes y visiones de mundo. Por último, la dimensión ideológica, la define como: “las posiciones en un campo: feminista, de izquierda, conservadora o anticlerical... en el campo político, romántico o naturalista... en el campo literario” (Maingueneau 2014b: 32). Esta dimensión nos ubica en el plano de las ideas y los sistemas de creencias.

Estas categorías interrelacionadas forman parte de la construcción que el hablante hace de sí mismo mientras se expresa. Por tanto, gracias al *ethos* discursivo, vinculamos enunciación y escenografía, textualidad y contextualidad y podemos entender la edificación de una imagen de autor como ese espacio en que se conjugan la comunicación literaria como enunciación y el discurso literario como la actividad propia de un cuerpo inserto en un espacio social y tiempo determinado.

Ruth Amossy refuerza estos postulados al señalar que el objeto de investigación del análisis del discurso no es el sujeto de carne y hueso, individuo real o persona biográfica, tampoco el nombre del autor que clasifica la obra en determinado campo literario y menos el autor implícito o las



representaciones imaginarias del escritor en determinada época. Es más bien el *ethos* autorial que define como:

Un efecto del texto que viene a reafirmar una dimensión del intercambio verbal. Este señala la manera mediante la cual el responsable de un texto, designado por un nombre propio, construye su autoridad y su credibilidad frente a los ojos del lector potencial” (Amossy 2014: 76).

La imagen de autor despliega un espacio de relaciones entre el texto y su creador y entre las representaciones que el público ha hecho del intelectual y su producción. El rol de los exégetas y comentaristas de un *opus* sirve como fuente de autoridad, capaz de construir la imagen de autor que con el tiempo se irá modelando. El crítico legitima y entrega autoridad.

La valoración de los ensayos de Lihn y de su trabajo en prosa en general, encaja en lo que Dominique Maingueneau denomina un "estatuto de autoritas demasiado frágil" (Maingueneau 2014a: 57).

Enrique Lihn enfrentó una recepción encarnada por el crítico dominante durante la dictadura, el cura Ignacio Valente. Lihn es consciente que producir en Chile, en los setenta y ochenta, implicaba enfrentar un monólogo dirigido por el crítico único.

Gracias a la noción de imagen de autor, podemos ampliar la representación que se ha cristalizado sobre Lihn en los medios académicos y editoriales chilenos. Actualizar la mirada a su *opus*, sin marginar las múltiples formas de expresión que tuvo como artista intermedial. Además de un destacado poeta, Enrique Lihn fue novelista, ilustrador, dramaturgo y un prolífico ensayista.

## 4. Análisis de los ensayos

### 4.1. Textos previos a la dictadura: imaginario de izquierda

"Alone, no" (1964) y "En torno al encuentro de escritores" (1968) son dos ensayos que Lihn escribe en los años previos a la dictadura militar. Estos textos se estructuran como una respuesta a dos figuras prominentes de la

crítica literaria en Chile, Hernán Díaz, mejor conocido como Alone y José Miguel Ibáñez Langlois, llamado el cura Ignacio Valente. Estas figuras tuvieron un rol predominante dentro del campo cultural chileno, sobre todo por su condición de redactores en el suplemento cultural *Artes y Letras*, del diario *El Mercurio*.

Ambos ensayos exponen el *ethos* ideológico de Lihn, su postura política vinculada a una izquierda crítica, la cual se enmarca en un periodo que comprende su filiación con el partido comunista, además de la simpatía y acercamiento que tuvo con la Revolución Cubana. Factor importante, pues los textos están motivados por las críticas que Alone y Valente hiciesen a productos culturales vinculados al comunismo chileno e internacional.

Alone en "Entre la muralla y el paredón" (1964) esgrime una dura reseña a una antología de poetas chilenos editada en Cuba. El crítico desestima a los autores de la muestra no por la calidad de su obra, sino por su ideología. Es importante señalar que las voces que integran dicho libro: Pablo Neruda, Gonzalo Rojas, Mahfud Massis y Efraín Barquero entre otros, forman parte del canon poético nacional. Sin embargo, para Alone, tales poetas: "alzan cánticos a la tiranía cubana, se sienten inspirados por el despotismo castrista, no pueden más de fervor ante el hambre, la miseria, el abatimiento, la persecución de un pueblo hermano" (Lihn 1996: 420).

Valente por su parte, en "Revolución y reacción en literatura", impugna la legitimidad de un encuentro de escritores asociados al pensamiento de izquierda. Los califica de cínicos arremolinados en torno a la bullada cuestión social, pues a su juicio producen dentro de un sistema amparado por la burguesía a la que pertenecen. De los autores indica: "se contentan con el compromiso exterior- impotente o cínico- de sus declaraciones y manifiestos desmentidos por la íntima burguesía de su propia obra" (Lihn 1996: 423).

La escenografía de ambos textos está marcada por una pugna de ideas ligadas a formas de pensar el mundo, la economía, la palabra y el arte bajo la mirada de un determinado modelo político. La lucha del comunismo frente al paradigma capitalista encarnado por el *american way of life*. La voz de Lihn expone este espacio-tiempo en ambos textos. En "Alone, no" dice:

Quienes hemos asociado nuestros nombres en la antología Cuba Sí, no podemos aspirar a que Alone observe sin odio el fenómeno de crecimiento, desarrollo e independencia económica y cultural, política

y social contra el cual fracasan planes como el de la Alianza para el Progreso, destinados a mantener a América Latina bajo el imperio del neocolonialismo yanqui (Lihn 1996: 421).

Mientras que en el texto contra Valente agrega: “El problema de la literatura como negación del orden establecido. Pero aquí se trata de la negación de lo que es en la órbita de una sociedad industrial avanzada, específicamente en la de los Estados Unidos” (Lihn 1996: 425).

Las respuestas de Lihn presentan modulaciones particulares y una vocalidad acorde a su interlocutor. En el texto dirigido al cura Valente, se puede apreciar una voz técnica y centrada en construir argumentos sólidos que se contrapongan al reduccionismo de su oponente, mientras que en el ensayo dedicado a Alone, el tono del documento parece esmerado en hacer una caricatura de Díaz Arrieta. El hablante del documento dedicado a Alone asume una voz decimonónica, burlesca, llena de retruécanos que pretenden delatar la cháchara del interpelado. El texto hace mimesis del sin sentido que Lihn atribuye a la crítica practicada por Díaz y busca denunciar una carrera edificada a partir de la lisonja, el amiguismo y las redes de poder. La voz utiliza frases como: “No hay aquí principios que puedan ser sostenidos, a pesar de ciertos hechos, contra algunos de ellos, sino una evaluación absurda de éstos utilizada como apoyatura de aquellos” (Lihn 1996: 418).

La imagen que construye de Alone muestra a un crítico abocado a la tarea de apabullar con la referencia oscura. Un practicante del galicismo mental, el elogio y la denostación por encima del análisis crítico. En la medida que cada ensayo modela su puesta en escena acorde al contendor, el lector percibe dos maneras de afrontar un mismo problema, la respuesta de Lihn a un autor oficial, dueño de un pensamiento diametralmente opuesto al suyo. Además, el objeto en disputa es un material que le involucra, no sólo ideológicamente, sino también en cuanto a su figuración autoral, pues él forma parte de la selección de poetas antologados y es uno de los invitados al encuentro de 1969.

En “Alone, no”, Lihn se vale del argumento emotivo y le recuerda al crítico las defensas a ultranza al catolicismo o las apologías que dispensara a los Estados Unidos, ignorando para su conveniencia, las múltiples crisis que tanto la institución eclesiástica como dicho país han provocado en el mundo y en América Latina.

Frente a Valente, la voz que legitima el texto y que nos permite acceder a un mundo ético de izquierda intelectual, no se empeña en convencer a los lectores o simpatizar, incluso pondera la opinión de su alterno y elogia su inteligencia. Le da la razón, pues en ocasiones indica Lihn: "el bullado compromiso social - se agota en pequeños afanes gremiales y bravatas publicitarias" (1996: 423). Sin embargo, le reclama los excesos de generalidad, al no citar ejemplos concretos relativos al comportamiento burgués de los escritores que su nota increpa. Citando a Bertold Brecht, reclama la escasa rigurosidad científica y que se valga del descrédito y la ambigüedad referencial. Con la cita a Brecht, la voz recurre a un *ethos* ideológico académico, literario y comunista.

El autor de *La pieza oscura* no duda en criticar a su propio bando e indica las deficiencias de la izquierda en muchos ámbitos. Lo primero que hace es presentar a los intelectuales convocados al encuentro: Juan Rulfo, Ángel Rama, Marta Traba, José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Roger Caillois, Juan Carlos Onetti, Leopoldo Marechal entre otros. Para Lihn es importante denotar las divisiones presentes entre artistas que pueden llegar a coincidir en torno al tema social.

En ambos ensayos nos muestra el *ethos* ideológico de sus contrincantes y cómo ponderan factores extratextuales: una línea de pensamiento o trayectoria política, por encima de la escritura y el ejercicio de la palabra. Lihn se vale de la enciclopedia del lector y destaca la calidad de libros como *Pedro Páramo*, *Residencia en la tierra*, *Adán Buenosayres* o *Todas las sangres*. Coloca al destinatario de su lado con ese llamamiento.

La puesta en escena revela que Alone y Valente cumplían, en años previos al régimen militar, un rol como censores dentro de la escena literaria nacional. Los expone como un filtro en la comunicación que el campo cultural chileno tiene con la intelectualidad internacional.

La voz aduce que las lecturas de Alone y Valente son impresionistas y que, en su rol de críticos, abocados al ejercicio estético, han legado una práctica frutiva y en extremo personal, sin atención a los méritos de forma, estructura y uso del lenguaje, pues su valoración está guiada por el capricho. Incluso llega a endilgarle miopía literaria con respecto a la interpretación de obras asociadas a autores que Alone consignaba como amigos. El caso de Gabriela Mistral y la mirada simplista que sostiene sobre la ganadora del Nobel es paradigmática:

En sus homenajes póstumos a la poetisa decidió que con *Desolación* -un libro primerizo y discutible- se agotó la vena creadora, "bíblica" de la autora de *Tala* y *Lagar*, dos obras maestras de nuestra poesía (Lihn 1996: 421).

Con respecto a Valente crítica su inmanentismo y su tendencia a deshistorizar debido a la apreciación abstracta que hace de los textos. Finalmente, la voz ensayística recalca cómo la figuración que cada uno de estos redactores ha hecho de sí mismo, asume una hiperretórica que se nutre del discurso prestigiado en su época. Alone partió su camino vinculado al mundo hispánico, para luego asumir los galicismos mentales y en su ocaso abrazar con desesperación el ideario norteamericano.

El crítico aparece en estos ensayos como un agente creador de simulacros, el cual contribuye a la falacia del sistema y la institucionalidad. Alone y Valente encarnan dos líneas conectadas, aunque disimiles del trabajo cultural conservador y retrogrado de Chile. Lihn concibe el ideario de Alone vinculado a la aristocracia latifundista, mientras que el Cura Valente es una evolución de las ideas de la aristocracia patronal y encarna el neoliberalismo de mercado, el empresariado, el modelo económico de los *Chicago Boys* y la libre competencia con su correspondiente industrialización de los medios de producción y la mercantilización de los discursos, lo cual incluye al mundo del arte.

En dictadura, Valente toma la posta de su maestro imponiendo su forma de pensar y promover el arte. La participación de Ibáñez Langlois en el mundo de las ideas, incluso una vez reestablecida la democracia en el país, da cuenta de cómo su figura ha llegado a pervivir más allá del régimen militar. Lihn denuncia que el gran triunfo de la dictadura fue la banalización cultural propiciada por el dictador y sus agentes.

Lihn es consciente de que no tiene la tribuna de sus contendores, por eso al rebatir sus ideas utiliza la plataforma del adversario para instalar su voz y poder hacer una figuración autoral a través del espacio del otro. En términos de Maingueneau: "En efecto un verdadero escritor no se contenta con incorporar a su lector proyectándolo de alguna manera sobre los estereotipos masivos, juega con esos estereotipos a través de un ethos singular" (Maingueneau 2002: 63, traducción mía).

Lihn lleva sus ideas al terreno contrario y expone su pensamiento en espacios adversos, logrando promover su mirada al interior del cerco editorial del oficialismo. Para frenar este mecanismo, el discurso hegemónico encarnado por Valente no volverá a comentar un libro de Lihn durante la dictadura y menos responder a las afrentas. El cura incluso, ante increpaciones directas como el opúsculo de 1983 que Lihn dedica a su antiestructuralismo, opta por la indiferencia. La imagen de autor del contrincante es sepultada en el olvido. El silenciamiento es la mejor arma para desaparecer al disidente.

## 4.2. Ruptura con la Revolución Cubana y con la izquierda nacional

En 2023, la opinión pública tuvo acceso por primera vez al registro audiovisual del proceso de autoincriminación que sufrió Heberto Padilla, el autor de *Fuera de juego*. La grabación de cuatro horas muestra una jornada humillante en la sede de la UNEAC. El acto, propio del estalinismo, nos retrotrae al quiebre que se vivió en el mundo intelectual latinoamericano e internacional en 1971.

Tal como indica Schmiedecke, la militancia de izquierda se dividió al descubrir que un par intelectual era sometido en la isla, tornándose una víctima del sistema, al igual que Boris Pasternak ante la Unión Soviética.

El caso tuvo repercusión internacional: escribieron reconocidos intelectuales cartas de protesta dirigidas a Fidel Castro, destacando la que se conoció como “Declaración de los 54”, publicada en el diario francés *Le Monde* el 9 abril y firmado por nombres como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Ítalo Calvino, Octavio Paz (...) Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Marguerite Duras. Con el fin de influir en el curso de hechos, los firmantes expresaron su preocupación por la detención de Padilla (Schmiedecke 2020: 294).

Es importante comprender el marco escenográfico que estructura la discursividad de Lihn. Los ensayos que publica en defensa de Padilla cuestionan la actuación de Fidel Castro y de todo el sistema que este encabeza. El primer material, titulado “Carta abierta de Enrique Lihn” fue publicado a

semanas de la detención del poeta Padilla. Lo encontramos en la revista *Cuadernos de Marcha* en Uruguay. El autor publica un segundo texto dedicado al tema, aún más combativo. Este aparece en la *Revista Mensaje* en Santiago y fue reeditado en *El Circo en llamas* bajo el título “El caso Padilla”. Ambos textos presentan una voz con un *ethos* experiencial que demuestra el compromiso con la seguridad de sus pares y la defensa de la palabra por encima de cualquier sistema hegemónico y de control.

En “El caso Padilla” (1971) deja de lado su militancia y la cautela exigida por el partido. Desde los primeros párrafos expone la indefinición teórica y flexibilidad práctica que a su juicio ha caracterizado a la revolución.

La voz en este texto es analítica, tenemos un *ethos* que se esfuerza en demostrar su conocimiento cabal de los hechos que anteceden al proceso y su argumentación se basa en las contradicciones que el propio régimen ha generado en su interior. La postura ideológica de Lihn se conjuga con su afectividad hacia el imputado, por tanto, no sólo habla el crítico, sino que en su “Carta abierta” también se transparenta su genuina preocupación hacia el otro.

El “impertinente Padilla”, como alguien te llamaba en La Habana, podía permitirse acaso, “salirse de madre”, hablando hasta por los codos, de este mundo y del otro. Así supongo, te creaste enemistades, dentro y fuera de tu país. (...) Esos excesos verbales comprendían el repaso de una cultura poco común tanto en Latinoamérica como en el mundo, se deslizaban por la poesía y la literatura, en varios idiomas; apuntaban al análisis y la controversia de la práctica y de la teoría revolucionarias; incluían el amor a Cuba, el odio razonado a sus enemigos y también, claro está, la crítica merecida a sus amigos (Lihn 1971: 9).

Lihn menciona cómo la isla se tornó un foco de atención para la intelectualidad del planeta. Esto en parte por el exotismo y la mistificación que generan sus protagonistas. Intelectuales extranjeros, sobre todo europeos, campean por la isla con el puño en alto alabando el triunfo del pueblo. En su ensayo los satiriza con dos epítetos: liberaloides y burgueses, aunque de buenas intenciones y en cierta medida, el juego le sirve para hacer espejo respecto a su propia condición migrante. Pues si el europeo vive el exotismo,

el latinoamericano es afrancesado. A Pedro Lastra le señala: "los franceses no son afrancesados" (Cit. en Lastra 1980: 103).

En "El escritor y la vida política", texto de este mismo periodo, el autor se burla de su veneración al primer mundo: "Pequeños, mínimos viajes al extranjero (...) Europa. Lo reconozco con humildad y vergüenza, pero en la seguridad de responder a una vieja, podrida y ya casi secreta tradición del escritor latinoamericano" (Lihn 1996: 430). La voz pone sobre la mesa los estereotipos asociados a su condición de escritor americano que ha seguido los pasos de Rubén Darío y de muchos otros de su generación, los integrantes del *boom* sin ir más lejos. Busca con este enunciado contrastar las subjetividades que Cuba convoca. Los que buscan en el tercer mundo rebeldía y un contacto con lo primigenio, el buen salvaje y por otro lado los que persiguen el discurso de las alturas, ser protagonistas de un *bildungsroman* en el viejo mundo y codearse con espacios de proyección de la autoría.

En esos años, Casa de las Américas cumplió un rol de intercambio de ideas y nexo entre otredades. Lihn reconoce el valor de las amistades europeas para la revolución, sobre todo en una primera fase del régimen, pues requieren prestigiarse y cimentar su lucha. Contar con apoyos económicos.

El autor que firma emerge, pues el poeta e intelectual menciona de modo explícito su presencia en La Habana. Narra su experiencia y acercamiento con la revolución. Tal como señala Schmiedecke, el ensayo lihneano se suma a una serie de gestiones en pro de pedir noticias del inculpadito, pero también se abre como una inmensa interrogante acerca del destino del socialismo en Latinoamérica y en Chile.

La importancia otorgada al tema se debió, según Lihn, a que el caso de Padilla "coloca para nosotros, sus amigos y amigas de la Revolución Cubana, un problema fundamental del que no podemos escapar": los límites del control en una sociedad socialista. El autor explica que el interés por el tema estaba relacionado con el problema nacional, es decir, con el proyecto político encabezado por la UP (Schmiedecke 2020: 303).

En su "Carta abierta", Lihn expone con detalle estos avatares. Al punto que cierra el texto preguntándose: "¿Se podrá saber, entonces, ¿qué ha ocurrido



contigo?" (Lihn 1971: 9). La ideología y experiencia del garante están condicionados por la apertura de un mundo ético que nos conecta con su intimidad.

En lo que atañe a su crítica al régimen, la voz pondera el rol que la institucionalidad cubana generó al estrechar lazos a partir de una cultura revolucionaria del continente. Esto produjo una autoidentificación de los artistas latinoamericanos, capaces de revisar su propia tradición y rol en el mundo. En este espacio, el proyecto cubano demuestra su carácter universal y no excluyente. Lihn proporciona una lectura positiva a lo que Fidel Castro implica con "Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada", pues hay un periodo de apertura hacia múltiples perspectivas. La promoción cultural la define en estos términos:

La calidad del producto cultural y el hecho de que no fuera portador de una carga político-ideológica negativa, bastaron para que circulara ese producto, libremente por la Isla, conforme a un criterio tan amplio como teóricamente insuficiente (Lihn 1996: 433).

Cumplida la etapa de asentamiento, la llamada luna de miel de la revolución con los intelectuales comienza un periodo de desconfianza y purga. Lihn se pregunta: ¿Cómo no se pudo prever en ese fructífero intercambio de voces, el lógico contrabando de ideas?

Los visitantes de la isla establecieron sus propias críticas al sistema. En lo que toca a la relación Cuba-Chile, tenemos el bullado caso de Jorge Edwards, declarado persona no grata por el régimen. En cuanto a los artistas cubanos que cumplían un rol equivalente a los visitantes, sirviendo de embajadores en el mundo, Padilla trabajó para el régimen como asesor de prensa en Reino Unido y Rusia. Es posible para un artista revolucionario no tener una crítica del sistema que lo acoge, aun cuando fuese una opinión constructiva y de buenas intenciones. Lihn parece decirnos que la revolución no ve con buenos ojos que se filtre información y que se contamine toda representación externa del proceso.

Padilla al salir del espacio propio se empapa de alteridad y además genera redes y complicidades en una escena que se nutre de estos encuentros y cofradías. Lihn insiste que el arte es político, en la medida que se opone a todo discurso oficial. El arte cuestiona e interroga. Acaso no es eso también

revolucionario. De modo, que en el juego lógico que escenifica su voz, nos llama como lectores a pensar: ¿por qué castigar a un buen ejemplo del proceso? Sobre todo, a alguien que practica los valores intrínsecos del movimiento. Su pregunta retórica se deposita en algo práctico ¿qué libros tuvieron que dejar de publicarse y pasar a integrar la lista negra?

Lihn es certero con su diagnóstico de la crisis que experimenta el modelo democrático en la isla. Idealmente habría tenido que compatibilizarse la construcción del socialismo y la libertad de criticar. Como queda demostrado, era una incoherencia cultivar cierto tipo de amistades intelectuales en el exterior y a través de un tráfico permanente, exportar inteligencias esperando que el producto de esa política de puertas abiertas tuviese sumisión total a las falencias evidentes de una mala política.

Razonamiento demoledor que tendrá un reflejo en el arrebañamiento, aculturación y desactivación de la cultura en Chile, a causa de la dictadura militar. Su lectura de la realidad nos habla del nuevo cauce que toma la revolución, guiada por el ascetismo de las masas y el poder irrestricto de los dirigentes. El hablante expone en su *ethos* experiencial, desazón, pues el proyecto ha devenido en una dictadura incipiente. Padilla es forzado a delatar a pares y sindicarlos como agentes de la CIA. Sus persecutores le atribuyen al escritor un poder desmesurado. Con ironía la voz indica, como si el poeta fuese parte de una dinastía de mandarines, aludiendo a la situación China. Padilla es un eslabón débil en la cadena de mando, un sentenciado ejemplar y un mensaje al mundo. La idea es dejar del lado de la revolución a los verdaderos acérrimos a la izquierda, los que no cuestionan y se suman al proyecto con complacencia. El hablante incluso insinúa una especie de montaje, no es casual que el juicio a Padilla ocurra en paralelo a la convocatoria que hace Fidel Castro del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. Paralelismos idílicos, trampolín y marco para el discurso del poder. El jerarca se permite llamar a los antiguos amigos del régimen, ratas intelectuales que serán juzgadas por la historia.

Finalmente, la voz del ensayo esgrime un mensaje emotivo y habla de principios que deben orientar una práctica legítima del disenso. Nos habla de respetar la especificidad de cada artista y aprovecha de definir lo que entiende por intelectual orgánico, invocando el rol de la educación y una mirada hacia las juventudes. Perfil a un intelectual que no abandona la exploración del lenguaje y que participa cívica y activamente en la

construcción de un tejido social fuerte y crítico. Cuestiona al régimen señalando:

Nos preguntamos por qué, en lugar de abrumar tardíamente a sus intelectuales, la Revolución Cubana no se apoyó en ellos para proyectar y sacar adelante una política cultural adecuada a sus circunstancias, sin recurrir a un verdadero ritual primitivo, hecho de ocultamientos, confesiones y mistificaciones (Lihn 1996: 434).

La última frase del ensayo relativa a una cultura popular y social es una invocación a sus pares y al proyecto que se está edificando en Chile, uno que no tuvo un origen armado, sino por vías constitucionales, guiado por la mano de Salvador Allende. La preocupación que se exterioriza en el texto es en torno al camino que tomará el país al ser un aliado estratégico de Cuba. El miedo a que la izquierda local devenga en una dictadura es un fantasma que pesa sobre el autor.

La voz da cuenta del posicionamiento que el autor ha emprendido al margen de los bandos, tanto de izquierda como de derecha y sus respectivas pugnas ideológicas. El discurso nos señala con énfasis: "Demasiado a menudo, por lo demás, la vida política de nuestros países no se entiende sino como la vida de los partidos políticos de los mismos" (Lihn 1996: 431).

Somos testigos de un paso decidor en el derrotero que tendrán los textos lihneanos durante la década del setenta. La recepción seguirá siendo favorable en espacios de prensa extranjeros, todavía interesados en sus ideas, libros y en su postura de desacato. En Chile en cambio inicia el proceso de ostracismo y separación con la oficialidad del momento, la izquierda de la Unidad Popular. Lihn es percibido como burgués por las juventudes idealistas y contestarías.

Empezó hace unos meses, por acusarme de director de orquesta de una nueva "ilustración socialista" que se aprontaba a ahogar la libre expresión creadora en este país. Empleaba los términos de ese romanticismo liberal, burgués, obsoleto, que insiste en pensar al artista como un iluminado solo contra el mundo, etcétera. Ello a raíz de un documento que publicamos un grupo de escritores, desoída proposición en lo que respecta a una nueva política cultural (Lihn 1971: 7).

Lihn, consciente de esta realidad, se sustrae del álgido contexto y se abstrae al pensar "factores estimulantes" al interior de la relación escritor-mundo político y aboga por la libertad de expresión, por el reconocimiento de las diferencias creativas y la riqueza estética, aunque no deja de ponderar la "conciencia crítica", expresión que vincula a la idea de un intelectual orgánico. En ese punto menciona a Antonio Gramsci y dice que el escritor debe: "perturbar la conciencia de los escritores latinoamericanos y arrancarles enfáticas declaraciones de principio" (Lihn 1996: 430).

La vida cultural y social en Latinoamérica nos recuerda el ensayista, sólo brilla en la quimera, una entelequia imposible, pues se suele imperar la primacía de los partidos y su pervivencia. El cierre del artículo delimita la posición incómoda del autor. Lihn anexa la imagen de un francotirador solitario condenado a muerte con el cual parece identificarse.

Esa autodefinición sin bandos, ajena a la manipulación de su obra literaria para fines ideológicos, ya sea el apoyo de una campaña o lavado de imagen de un gobierno, anticipa la mirada del insilio y contraviene la instalación que harán algunos escritores como agentes políticos, capaces de utilizar su plataforma intelectual para obtener un cargo o remuneración estatal, convirtiéndose en una rémora a contrata. La voz en última instancia se sitúa al margen de los poderes, en los extramuros del control de la palabra con tal de salvaguardar el dominio de su inteligencia.

### 4.3. Textos en dictadura: suicidio autoral, invisibilización y censura

Los textos de esta sección forman parte de la producción que Lihn realizó en el periodo más complejo del insilio, del 74 al 84. En "Disfraz vs uniforme", Lihn se enfoca en un concepto muy caro a su escritura, la idea del "disfraz declarado", herramienta de desacato frente a los simulacros del poder y una respuesta al "uniforme" tanto de la autoridad como del discurso dictatorial.

Lo que hace el uniforme como instrumento es ocultar las verdaderas intenciones de los sujetos que trabajan para la dictadura y que se amparan bajo la ideología dominante. Lihn utiliza como excusa para iniciar su texto, un hecho tomado de la crónica policial. Narra un incidente de un joven a la salida de un concierto. El civil es agredido por un agente policial y su perro. Lihn a través de esta anécdota señala que el agente uniformado oculta bajo un

“disfraz no declarado” sus pulsiones asesinas y la brutalidad del sistema. Esto lo compara con los mecanismos de la dictadura, pues bajo sus bandos y consignas y bajo la uniformidad de un discurso de progreso, avance y lucha contra el terrorismo comunista, subyace un “disfraz no declarado” de terrorismo de estado, robo, corrupción y control de la sociedad.

El autor además en este documento desarrolla la idea de que las personas, contagiadas por el discurso oficial terminan asumiendo un disfraz para poder funcionar día a día. Coloca el ejemplo de los trabajadores que visten terno y corbata y que asumen un habla que hace sintonía con los enunciados propuestos por el neoliberalismo, sin embargo, bajo esa fachada de éxito capitalista se ocultan mendigos, despojos de la crisis económica, desempleados.

La voz del texto nos comunica con asombro su experiencia ante este estereotipo social, los sujetos pauperizados en Chile no abandonan la proyección de una clase social a la que no pertenecen, so pena de ver minada su identidad. De modo inconsciente, el disfraz termina perdiendo la calidad de mecanismo de instalación y se hace uno con sus personalidades, se vuelve un uniforme. De esto modo muestra la manera en que la comunidad, situada en el insilio ha perdido substancia, genera tachaduras a su mismidad y es finalmente asimilado por el discurso simulado del poder.

“Artes y letras mercuriales, un suplemento del anacronismo” (1984). Es un texto que tiene un talante de yo acuso. El autor señala que el medio de prensa se vale de la eterna negociación que promueve la familia Edwards. Empresarios que se suceden como monarcas y que intervienen desde un palco privilegiado la vida política del país. Lihn cita la revolución de 1891 que puso fin al gobierno de José Manuel Balmaceda y establece una conexión con el golpe de estado que abortó el proyecto de la Unidad Popular. Respecto a *El Mercurio* y la familia a su cargo nos dice:

Es inmutable como el nombre y apellido de quien la personifica de generación en generación: Agustín Edwards, siempre uno y el mismo. Pero de acuerdo a la táctica, la historia obliga a las variaciones. No es lo mismo lanzar un regimiento propio, en 1891, acusando de presidencialismo a un régimen liberal, que salvar a la banca del marxismo en beneficio de un régimen fuerte, personal, que impone por la fuerza una economía de libre mercado (Lihn 1996: 490).

La voz retrata al grupo Edwards como una fuerza transhistórica. Desde su *ethos* ideológico, partidista en este periodo, se aventura a pronosticar que el medio sobrevivirá al propio régimen militar. Los acusa de mover el tablero político y auspiciar levantamientos sociales. Como un camaleón, *El Mercurio* y los que lo administran, se ajustan a las condiciones de supervivencia, estando por encima de todos los regímenes pasajeros, incluso la dictadura.

También será distinto enterrar a la democracia vigilada, con cara de circunstancia y de complicidad democrática, con los auspiciadores de esa ceremonia, pero, vale. Ninguna de estas transformaciones ha requerido de *El Mercurio* un gran esfuerzo filosófico, aunque todas ellas hayan perfeccionado en un grado sumo su capacidad de negociación, su muñeca (Lihn 1996: 490).

El cierre de la cita es irónico, pues alude a la capacidad de pulso que tiene la empresa de comunicaciones como representante de los valores oligarcas. Su lectura del país nos remite a una aristocracia enquistada en lo más profundo de la sociedad. Lihn en este texto vuelve a la idea de disfraz y uniforme en lo que respecta al simulacro y señala que el medio encubre su ideología, la cual reza maquillar la verdad conforme a los intereses del momento. De modo que, llegada la concertación, el medio de prensa correrá el velo de la dictadura, para declararse demócrata.

La voz pone en escena su *ethos* experiencial y recoge una consigna que la federación de estudiantes universitarios elevó sobre *El Mercurio* en 1976. La frase: “El mercurio miente” quedó instalada dentro de la cultura popular. El hablante juega con el eslogan ciudadano y lo que hace es reformular esta idea, señalando que este medio de prensa chileno no busca encubrir la verdad y menos cambiarla por una mentira. Al contrario, para Lihn, *El Mercurio* apuesta por establecer un simulacro, fijar otra verdad, una artificial y que se ajusta a su beneficio. A esto Lihn lo llama la imposición de una verosimilitud. *El Mercurio*, más que mentir instala hiperrealidades, versiones manipuladas de los hechos, para que el público las consigne como situaciones veraces. Eso se puede ver en los esfuerzos retóricos que despliega el medio, en todos los cuerpos que componen el diario, desde la sección de economía a la policial, pero hay una excepción, indica la voz. Un cuerpo en que esta forma de hacer prensa se acerca a sus valores intrínsecos, pues para los Edwards la cultura es

algo vetusto, que bien podría estar empolvándose en el trastero de la historia. Concluye que en su suplemento *Artes y Letras* podemos ver la realidad de *El Mercurio* a rostro descubierto, su irreparable escisión con la cultura y cualquier idea de cambio y exploración de ideas, pues la mirada que sostiene *El Mercurio* en torno al arte es decorativa, inmutable, estática y etérea. Valores más que formas y procedimientos.

La voz nos indica que, para este sector social de Chile, el arte es un emblema que se asocia a cierto tipo de abolengo, una manera de prestigiarse como parte de una clase alta y distinguida. Agrega que esto en la práctica se traduce en una serie de hitos. Evidencias de cómo ante la compleja realidad social del país, es mejor para los intereses de la familia Edwards promover una representación estática y deshistorizante, por ejemplo reponiendo artículos antiguos sobre José Ortega y Gasset, materiales sobre la historia del caballo en la colonia, homenajes a sus propios redactores: Alone y Valente o profundos estudios a los autores predilectos de Pinochet, Enrique Campos Menéndez, Premio Nacional de Literatura, embajador y amigo personal del dictador.

Para finalizar, es crucial referirse a un texto titulado “El seudo arte de la seudo cultura” de 1984. En este ensayo, Lihn ya no se esfuerza en enmascarar su crítica al horror valiéndose de la parodia, más bien parece dedicado a remover el maquillaje gastado de la oficialidad cultural y el régimen, a fin de delatar a plena luz, la artificialidad de los mecanismos del poder y la vacuidad, la ausencia total de sentido y de compromiso de quienes se amparan bajo los discursos políticos, sus instituciones y monumentos.

El estructuralismo y el conocimiento teórico del cual Lihn siempre hizo gala aparece en esta etapa de su ensayística integrado a sus ideas de forma natural. En lugar de apabullar al lector con conceptos tomados de la narratología o con citas de voces reconocidas como Roland Barthes, Philippe Sollers u otros pensadores de *Tel Quel*, afronta tópicos como la censura, el simulacro, el *kitsch*, remitiendo a componentes sociales y a eventos de la contingencia que guardan mayor sentido para una comunidad amplia de destinatarios. El autor muestra empatía con lectores menos enterados de los componentes semióticos, estéticos o filológicos que le apasionan.

El hablante vuelca su interés a ejemplos mundanos o ligados a fenómenos de medios de comunicación de masas. Habla de las calles, la televisión, los espectáculos que convocan grandes grupos, como los conciertos o festivales de

la canción, la arquitectura, el escamoteo de la fotografía en prensa, las manifestaciones en las calles, el tema habitacional, la relación del hombre de a pie con la infraestructura urbanística.

Esto no quiere decir que las temáticas dejen de pasar por su filtro como intelectual y la correspondiente reflexión metadiscursiva que suele caracterizarlo, sin embargo, la vocalidad de los ensayos parece menos empeñada en conceptualizar y oscurecer la referencia. Su voz se centra en el ejemplo concreto, en el acto represivo mismo o en la situación que delata la horrorosa discursividad del poder.

Es poco lo que falta por agregar a las críticas negativas sobre el Festival. Conviene insistir, quizá; en que tontería de tamaño calado hace juego o sistema con la seudocultura oficial y, en último término con el desacuerdo esencial entre la cultura y la dictadura, entre la mala política y el arte. El Festival de la Canción Escapista, no es más que uno de los fenómenos de jibarización mental masiva que nos afectan (Lihn 1984: 38).

Algo que menciona en estos ensayos, es la falsa percepción de éxito que la televisión y la prensa escrita promueven. El adoctrinamiento termina por domesticar al ciudadano y se genera una complicidad con los idearios de la dictadura. Esto se trasunta en frases coloquiales como: “los chilenos somos los ingleses de Sudamérica” o “Chile es el jaguar del continente”. Esta percepción arribista, vinculada a un poder adquisitivo, índices macroeconómicos en alza, idea de estabilidad social y de seguridad dentro del cambiante panorama sudamericano, el autor las asocia a enfermedades del lenguaje, por ejemplo, la reiteración inconsciente de lo ya dicho y el asumir una identidad patria como quien porta un uniforme.

El gran logro de la teología del poder es el convencimiento de un progreso nacional. El ciudadano ignora la violencia, exclusión y miseria que subyace dentro de su comunidad. El autor lo define como una neurosis llevada al paroxismo, una mezcla de paranoia y neurosis construida a partir del miedo, la persecución y el secuestro de la capacidad de disenso. En su texto “Entretelones técnicos de mis novelas” señala: “El reemplazo del término neurosis por socios (un trauma colectivo del que provienen a modo de síntomas, los signos del lenguaje vacío)” (Lihn 1996: 578).



Pseudo arte y acritica son las dos armas de la oficialidad militar y su proceso de banalización cultural comenta el ensayista. Habla de un proceso gradual y sistemático en que las dos caras de una misma moneda se complementan. Lihn no invoca por casualidad el Festival de Viña del Mar. En “El seudoarte de la seudocultura” llama a la ciudad jardín principado de Mónaco, basta pensar en la exalcaldesa Virginia Reginato, que sirvió por cuatro periodos consecutivos y que inició su carrera política en dictadura. Su trayectoria como funcionaria se construyó al alero del festival.

Para las autoridades de Viña del Mar, el festival ha sido un arma y sus agentes indirectos los artistas y periodistas. La voz en el texto indica que estos agentes culturales viven un “exilio interior”. O sea, una consciencia enajenada al servicio del espectáculo. De modo burlesco los llama “artistas verdaderos”, pues son a su juicio quienes han conseguido figurar en los medios, gracias a su adhesión al simulacro.

El *ethos* psicosocial del texto demuestra desazón y amargura, pues al caracterizar el festival utiliza adjetivos como embrutecedor y falaz. A la música del evento la llama cebollenta, evasiva y sin contacto con el drama humano y por último a los comediantes les dice estúpidos y ramplones. Previo a su caracterización habla de la función de este show, una fachada para las ruinas del país, pues hace juego con el sistema y el cortocircuito que ha propiciado la dictadura con el arte, despolitizándolo, pues si no puede censurar, la alternativa es trivializar.

Un evento represivo que distrae anula, para Lihn, el sentido del arte. La mala política promueve estas condiciones. El oficialismo ha propiciado un divorcio entre arte y pueblo y desactiva la capacidad del creador de oponerse al orden establecido desde su especificidad. La dictadura a juicio del ensayista ha generado una condición inflacionaria, un *bluf* sospechoso que ha tornado el arte en industria. El frío mundo de los negocios ha trocado al artista y su oficio por un producto comercializable. El esquema vendedor consumidor propio de la industria ha plagado el campo cultural.

Lihn con claridad expositiva nos recuerda que la desactivación de la cultura conlleva el surgimiento de una figura, el crítico de espectáculo o el comentarista de farándula. En esa medida nos habla de un mirada integral e interrelacionada de la cultura, para evitar que el arte quede convertido en una industria de exportación y de empaquetados extranjeros que ignoran la producción nacional.

Los últimos años de Lihn como intelectual demuestran que buscó activamente intervenir el cerco acrítico del arte y sostener, incluso en las condiciones más precarias, un diálogo siempre necesario con su comunidad.

## 5. Conclusión

Este recorrido en torno a la producción ensayística de Enrique Lihn ha priorizado situar cronológica y temáticamente al lector, a fin de confrontar una radiografía detallada de su *ethos* discursivo y los cambios que su vocalidad como autor experimentó, en un marco complejo de producción cultural. He procurado entregar una imagen autorial que evite los reduccionismos y una representación ligada únicamente a las lecturas comparativas con su poesía o a partir de las cristalizaciones presentes en la academia y en el mercado editorial chileno.

Lihn tiene una voz que muta constantemente. Como creador tuvo la inteligencia y valentía para explorar múltiples derroteros artísticos, consciente del rol social y político de su literatura, atento a evitar el panfleto y la mera documentación. El mundo ético que sus textos proponen y las edificaciones discursivas que escenifica, no sólo abarcan variedad de temas, sino que de modo autorreflexivo interrogan el rol y responsabilidad de artistas, políticos, académicos y ciudadanos, en un sistema corrupto y de control del pensamiento y la palabra.

La performatividad de su escritura opera evadiendo las prácticas de un realismo anecdótico, pues prefiere asumir los procedimientos de represión y censura a través del pastiche, la parodia y la irrisión.

Lihn rescata materiales del detritus de las ideologías y se vale de encuadres de prestigio, los cuales imposta y satiriza con el fin de evidenciar los disfraces que asume la autoridad en una autocracia militar. Denuncia los monopolios de la prensa, al líder religioso y el exégeta oficial. Su voz encarna las maneras propias de los galicismos mentales, el *american way of life*, el neoliberalismo y otras posturas a la moda, con la intención de distorsionar la máquina parlante y su cháchara.

El trayecto de la voz ensayística de Lihn y los variados mecanismos que utiliza para incorporar al lector dan cuenta de un itinerario complejo. En los apartados que conforman mi análisis, podemos ver como su *ethos* fluctúa acorde a la reflexión que estructura y el periodo en que se sitúa. Atiende al rol

del crítico, la figura que legitima y deslegitima a destajo, la función del sistema persecutor y extiende su preocupación al nexo arte y sociedad. Se presenta como un activo defensor de sus pares y un crítico mordaz de las modas y los agentes culturales que se acomodaron a las corrientes en boga. No guarda silencio ante la persecución de Padilla, incluso cuando eso lo indispone con su partido.

En dictadura no teme denunciar el pseudoarte oficial ejercido por los mecanismos de propaganda de Pinochet y desnuda los simulacros discursivos, el maquillaje de la violencia y el embrutecimiento al que fue sometido el país. Un proceso gradual y sistemático de aculturación, conservadurismo y trueque del oficio artístico, por una promoción del espectáculo y el consumo irreflexivo.

En el espacio configurado por el insilio interroga la labor del escritor y da cuenta de cómo veinte años de dictadura no pasan en vano, pues han llegado a contaminar a artistas que acaban por normalizar y absorber el gran discurso de evasión. La autocensura significa asumirse cómplice y promotor de las prácticas del estado vigilante. Su voz denuncia la falta de oposición y la conformidad ante los nuevos mecanismos de producción. Sus reflexiones nos indican que el artista ha quedado secuestrado por los actos represivos, asumiendo la condición de siervo del sistema con tal de sobrevivir.

El autor por méritos propios proyecta una consciencia política y contracultural, sin comprometer su faceta metarreflexiva, posestructuralista, intermedial y metafísica, pues un anverso de su voz no niega al otro, sino que se reafirman.

Lihn en estos ensayos hace eco de sus múltiples formas de explorar la censura y la autocensura, el silencio y el enmascaramiento de los agentes al servicio de un régimen de terror. De forma descarnada da cuenta de la lucidez que los redactores de prensa, los políticos, sus pares por generaciones, la fundación que hoy lleva su nombre e incluso sus más duros detractores le han reconocido. Esa lucidez, palabra hueca, parte de la cháchara a la que Lihn dedicó su teratología literaria, se pronuncia entre copas y en salones, sin realmente remitir a algo más que a un elogio aprendido y repetido porque se ha hecho costumbre decirlo.

Siempre que en charlas literarias, prólogos a reediciones y lecturas o conversaciones de sobremesa en Chile o en el extranjero, he escuchado o leído que Lihn es el más lúcido de nuestros escritores, me he preguntado ¿qué

lucidez es esa de la que todos hablan y le endilgan a Lihn?, en qué consiste esa lucidez, cómo se demuestra, se refieren a sus novelas, a sus cuentos, su teatro, el video arte, sus pinturas, ensayos, reflexiones en entrevistas, sus cómics, sus happenings sobre las tablas, hablan de Pompier, de sus poemarios extraños, de su libro álbum, se referirán a *Derechos de autor* esa pieza fragmentaria de montajes críticos o a su filiación con el estructuralismo, quizá remiten a sus debates con Valente, su posición apartidista, su defensa a Padilla o sus pugnas con Neruda, de qué lucidez hablan, y siempre o casi siempre, parecen remitir a su poesía y a una porción limitada de ella, el poemario *La pieza oscura* o el poema “Porque escribí”.

Este trabajo busca iluminar un poco de esa lucidez y mover los reflectores a una zona oscura de su producción, a una que no sé si por comodidad, conveniencia o miedo a quedar ciegos y vernos reflejados como sociedad chilena en esa lucidez, hemos ignorado por años o hemos dejado cubierta bajo la máscara de un adjetivo, que de tan manoseado ha perdido todo brillo y valor.

La voz de Lihn piensa el lenguaje como un espacio libre del panfleto político, asume su rol contracultural y la transposición que hace de la realidad a lo artificial de la escritura, prioriza desautomatizar las formas e ir en contra para abrir nuevos espacios por interrogar. Su voz niega la simplificación del habla en el contexto opresor y como bien señala al lector, debemos: “hacer del grito una respuesta a los argumentos ministeriales; del silencio, una réplica a la cháchara; del arte, una protesta contra la mala política” (Lihn 1996: 483). Esta investigación dedicada al ensayo lihneano, una obra rica y compleja, permite que, al hablar del autor y su *opus*, no sólo pensemos en lucidez, sino también en compromiso y valentía.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

Lihn, Enrique 1971. Carta abierta de Enrique Lihn. *Cuadernos de Marcha* 49: 5-9.

Lihn, Enrique 1984. El seudo arte de la seudo cultura. *Cauce* 8: 38-39.

Lihn, Enrique 1996. *El Circo en Llamas: Una crítica de la vida*. Santiago: Lom.

### Fuentes secundarias

- Amossy, Ruth 2014. La doble naturaleza de la imagen de autor. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, comp. Zapata, Juan. Medellín: Universidad de Antioquia. 67-84.
- Bolaño, Roberto 2002. Unas pocas palabras para Enrique Lihn. *Las Últimas Noticias*, sept. 30: 39.
- Díaz, Cecilia 1983. Lihn y Valente en el gran debate de la poesía. *Pluma y Pincel* 10: 50-55.
- Fuenzalida, Daniel 2005. *Enrique Lihn: Entrevistas*. Santiago: Editorial J.C. Sáez.
- Lastra, Pedro 1980. *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana.
- Maingueneau, Dominique 2002. Problèmes d'ethos. *Pratiques* 113/114: 55-67.
- Maingueneau, Dominique 2004. *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Maingueneau, Dominique 2014a. Autor e imagen de autor en el análisis del discurso. *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. 49-66.
- Maingueneau, Dominique 2014b. Retour critique sur l'ethos. *Langage et société* 149: 31-48.
- Schmiedecke, Natália 2020. Ecos da Revolução Cubana no Chile da Unidade Popular: a "Declaración chilena" e a resposta de Enrique Lihn. *Revista Brasileira de História* 84: 289-312.

### Fuentes en línea

- Ariel Dorfman embajador de sí mismo. 15 de mayo de 2009. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/diario-impreso/ariel-dorfman-embajador-de-si-mismo/>  
Consultado el 01 de marzo de 2023.