

LA DESCONSTRUCCIÓN DEL AUTOR: ENRIQUE LIHN Y JORGE TEILLIER¹

Óscar Sarmiento
St. Lawrence University

Para Michel Foucault la noción de autor con que ha operado la crítica de la modernidad se sustenta en los siguientes criterios: ... el autor provee las bases para explicar no sólo la presencia de ciertos elementos en una obra sino también sus transformaciones, distorsiones y diversas modificaciones [...] El autor es también el principio de cierta unidad de la escritura: todas las diferencias tienen que ser resueltas, al menos en parte, por los principios de evolución, maduración o influencia [...] El autor también sirve para neutralizar las contradicciones que puedan emerger en una serie de textos [...] Finalmente, el autor es una fuente particular de expresión que, en formas más o menos definidas, se manifiesta igualmente bien y con similar validez en obras, borradores, cartas fragmentos, etcétera”² (mi traducción). El autor, entonces, es un dispositivo ideológico, que funciona como una herramienta discursiva para apoyar un principio más o menos subterráneo de homogeneidad.

El presente trabajo se ocupa de dos autores chilenos contemporáneos, los poetas Enrique Lihn (1929-1988) y Jorge Teillier (1935)³, e intenta hacer ver la manera en que las imágenes de autor que de ellos tenemos han sido codificadas por ciertas tendencias interpretativas ya sedimentadas. Tal y como los ha estudiado la crítica, estos dos poetas chilenos, representan dos vertientes diferentes de la poesía contemporánea. Esto los convierte en caso ejemplar, pero obviamente no único, en que la noción de autor se valida a sí misma a partir de la fuerza con que se opondría un poeta al otro, una obra a la otra, como una pareja antinómica que rinde frutos ideológicos sustantivos.

Cuando se lee la crítica que hasta este momento ha recibido la producción poética de Enrique Lihn y Jorge Teillier llama la atención la frecuencia con que se valora y

¹ Este trabajo fue leído en la sesión “La poesía de Enrique Lihn”, del Tercer Congreso de Culturas Hispánicas, “Culturas e Identidades”, Universidad de Chile, el 14 de agosto de 1992.

² Michel Foucault, “What is an author?” en *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism* ed. Josué V. Harari (Ithaca, Nueva York: Cornell UP, 1979) 151.

³ Para datos bibliográficos respecto de la obra de Enrique Lihn sugiero consultar: Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn* (Santiago: Atelier Ediciones, 1990). Los libros de Jorge Teillier hasta la fecha son: *Para ángeles y gorriones* (Ediciones “Puelche”, 1956), *El cielo cae con las hojas* (Santiago: Editorial Universitaria, 1958), *El árbol de la memoria* (Santiago: Imprenta Arancibia Hnos., 1963), *Poemas del país de nunca jamás* (Santiago: Imprenta Arancibia Hnos., 1963), *Los trenes de la noche y otros poemas* (Santiago: Ediciones de la revista “Mapocho”, 1964), *Poemas secretos* (Santiago: Ediciones de los “Anales de la Universidad de Chile”, 1965), *Crónica del Forastero* (Santiago: Imprenta Arancibia Hnos., 1968), *Muertes y Maravillas* (Santiago: Editorial Universitaria, 1971), *Para un pueblo fantasma* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1978), *Cartas para reinas de otras primaveras* (Santiago: Ediciones Manieristas, 1985), *From the Country of Nevermore*, trad. Mary Crow (New England: Wesleyan UP, 1990).

confronta la obra de los dos autores⁴. Así, la poesía de Lihn, más que quedar identificada por la relación que entabla con la de otros poetas que publican al mismo tiempo que él (Arteche, Rubio, Barquero, Uribe, Casanova), se ve referida a la poesía de Teillier y lo mismo ocurre en el caso de este último respecto de Lihn. Lihn y Teillier aparecen así como una pareja antagónica imprescindible, ya que sirve a la crítica para explicar los dos polos entre los cuales articulan la poesía de su promoción: la poesía lárca y la poesía urbana. Son las figuras de Lihn y Teillier las que a través de su (des)encuentro, expresan para la crítica tendencias poéticas radicalmente opuestas y singulares.

UNA LECTURA TRAZADA SOBRE LA POESÍA DE ENRIQUE LIHN Y JORGE TEILLIER

La crítica que René Jara hace de Lihn y de Teillier en *El revés de la arpillera*⁵, se pliega a una tradición de lectura y, de ese modo, ejemplifica ciertas recurrencias con que el discurso crítico describe⁶ la oposición en que se enmarca el trabajo poético de estos dos autores. Mi propuesta es, aquí, que puede leerse lo que señala René Jara de manera paradigmática, sin que por ello este ejemplo pierda un cierto espesor particular.

Lectura de la poesía de Enrique Lihn.

En primer término, el crítico identifica reiteradamente la filiación de la poesía de

⁴ Además de René Jara se puede citar lo que dice Luis Bocaz acerca de estos dos poetas: "Dos poetas que han comenzado a publicar en la etapa anterior se perfilan como los hermanos mayores de la denominada generación emergente: Jorge Teillier y Enrique Lihn. Teillier ha escrito su primer libro a edad muy temprana. Retiene de los años 50 un lenguaje coloquial. Su requisitoria individual se expresa en una agresión antiurbana a través de un yo lírico que asume el papel de forastero permanente. El adjetivo lárca, creado por el mismo Teillier para definir su poesía, precisa su nostalgia de un país-de-nunca-jamás, situado en un territorio mítico: la provincia de la infancia. Una agresión similar ante las relaciones urbanas pero con medios más cercanos al vanguardismo, llena La pieza Oscura de Enrique Lihn. Es más fácil percibir, en sus textos, los temas que han hecho eclosión en la década anterior. La antipoesía resuena en las formas narrativas incorporadas al poema, en el lenguaje coloquial y, particularmente, en la devaluación del yo lírico de tanto eco para la etapa más cercana. Luis Bocaz, "Reflexiones acerca de la poesía chilena contemporánea: notas para una lectura ideológica", *La Revista de literatura* (1984): 32-34. A la lectura que Bocaz realiza de la poesía de Lihn y de Teillier se puede también agregar la de Juan Villegas: "Hacia los años cincuenta la figura del autor del Canto General dominaba el ámbito poético tanto por su producción literaria como por la imagen humana y personal [...] El primer rebelde nerudiano fue Nicanor Parra, quien creaba sus antipoemas parcialmente como reacción a los poemas de Neruda. Varios de los del cincuenta siguieron la huella recién abierta por Parra y surgieron numerosos antipoetas, de los cuales Enrique Lihn es el más destacado [...] Teillier recoge una tendencia soterrada de la poesía chilena, aquella que canta el sur, la provincia, y le proporciona fundamentos teóricos e históricos. Poéticamente, impregna al tema provinciano con un temple de ánimo que le permite superar la anécdota del recuerdo en sí o la provincia entendida de modo criollista. Su poesía escapa de la búsqueda de la internacionalización de algunos de sus coetáneos y sustituye la amargura del yo poético, angustiado o desesperado, por un hablante sensitivo y nostálgico del paraíso perdido". Juan Villegas, *Estudios sobre la poesía chilena* (Santiago: Editorial Nascimento, 1980) 227-228.

⁵ René Jara, *El revés de la arpillera* (Madrid: Hiperión, 1988).

⁶ Foucault entiende al discurso crítico moderno como una operación de fuerza sobre los textos, que establece pertinencias e impertinencias y que borra las discontinuidades textuales mediante un tejido de relaciones consecuentes que pone "orden" dentro del caos del mismo: "... these aspects of an individual which we designate as making him an author are only a projection, in more or less psychologizing terms, of the operations that we force texts to undergo, the connections that we make, the traits that we establish as pertinent, the continuities that we recognize, or the exclusions that we practice". Foucault, 150.

Lihn en relación directa con la poesía de Nicanor Parra⁷. Se entiende esta filiación no sólo en el sentido de que Lihn emule a Parra sino en el de que Lihn llevaría hasta el extremo lo que el crítico llama el “despojo” de la poesía que caracteriza a la antipoesía de Parra. La antipoesía realizaría un “despojo”, porque se instala sobre la poesía como un parásito para nutrirse de ella, al mismo tiempo que mediante la burla, la ironía, la parodia, rechaza con desprecio la poesía de la que es origen. Por esta razón Lihn se vuelve un auténtico restaurador/renovador del proyecto trazado por la antipoesía, en el sentido de que recoge y despliega esta característica, evitando así la mera copia, el calco, la (l)imitación:

Enrique Lihn ha llevado hasta el límite del silencio el despojo de la poesía iniciado por Parra [...] La poesía, el lenguaje exaltado por los surrealistas —por Arenas, Del Valle, Díaz-Casanueva— no sirve para dar el salto exploratorio, y esa plenitud, que hasta el propio Parra divisa en algunos de sus poemas, le parece una mentira fraguada en los infiernos de la lengua [...] La poesía de Lihn, surgida de la inspiración parriana, es poesía contra la poesía...⁸.

La cita anterior muestra otra recurrencia de esta lectura: es la ya clásica distinción, en la producción poética chilena, de una tendencia poética y otra antipoética. Una poesía confiada en las posibilidades que tiene el poeta de conseguir sus objetivos con el instrumento con que cuenta, el lenguaje, poesía entonces exitosa porque posibilita y aspira a una cierta “plenitud” y, por otro lado, una poesía desconfiada de estas posibilidades del lenguaje, de tales objetivos y de tal “plenitud”. Poesía que a la vez tiene un carácter parasitario porque saquea a la primera, la “despoja”, apropiándose, descreída y escéptica, de lo ajeno:

... una poesía que cultiva el escepticismo y la autorreferencialidad, que se define por la desconfianza en el lenguaje y el arte de la palabra. En ella, el mismo hablante poético se sufre a sí mismo como una creación del discurso, una subjetividad problemática, al margen de su tiempo, incapaz de comprender la historia que ocurre a su alrededor y lo crea. Esa historia se le revela igualmente como producto de un discurso traicionero e indigno de confianza. Todo lo que acontece hoy como lo que acontecerá mañana ya

⁷ Nicanor Parra publica en 1950 su libro *Poemas y Antipoemas*, obra que Lihn conocía mucho antes de que fuera publicada. En verdad ambos poetas mantuvieron una relación de continuo respeto y amistad. De acuerdo a Lihn: “Ambos [Nicanor Parra y Gonzalo Rojas] fueron de los primeros y más auspiciosos lectores de mis escritos iniciales —un aprendiz entre artesanos fogueados— y a su tiempo, o en la debida oportunidad, me promovieron resueltamente”. Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn* (Veracruz: Universidad Veracruzana, 1980) 22. Esto no impide que el propio Lihn señale en el mismo texto las insuficiencias de esta filiación entre la antipoesía y su poesía que le resulta demasiado estrecha: “Las notas que se señalaron para asociar mi poesía a los antipoemas siempre me han parecido insuficientes: Creo que no caracterizan bien, por su grado de generalidad, ni mis poemas ni los de Parra [...] Así ocurre en lo que se refiere a lo del prosaísmo —mi verso aunque largo es rítmico, por oposición a la mayor discontinuidad del verso extenso de los antipoemas; en cuanto al coloquialismo, que los filólogos definen como ‘empleo medio que los hablantes hacen de la lengua’ (véase Lázaro Carreter), Parra hace de él un uso mimético, algo paródico, ficticio, y yo retengo de ese coloquialismo sólo algunos efectos de realidad, como los vimos en relación a los monólogos”. Lastra, 24.

⁸ Jara, 115.

tuvo lugar, las leyes del discurso son inescapables. Detrás de las palabras, la oscuridad, la nada, porque el propio dolor, expresado lingüísticamente, es mentiroso⁹.

Otros rasgos de esta antipoesía o poesía del “despojo”, señalados por Jara que me parecen interesantes, se refieren a que de alguna manera en la antipoesía, práctica del texto autorreferido, lo infantil se relaciona con lo egocéntrico. Se trata de una poesía que se automargina de la “historia”. La “historia” vendría a significar, en esta lectura, la entrada en la mayoría de edad a la que esta poesía se resiste. De este modo, la antipoesía expresa las insuficiencias del lenguaje y, en su inconsciencia, participa del eterno retorno a la nada.

La desconfianza que la antipoesía tiene en las posibilidades del lenguaje, al apuntar al vacío del mismo, la hace capaz solamente del simulacro y del gesto irónico, cuando no de la burla y del cinismo. El lenguaje se percibe como fuente de engaños y no de verdades, sobre todo en lo que se refiere a su condición expresiva: por ello Jara utiliza la palabra “mentira”. El lenguaje, para esta poesía, sería inexpresivo y operaría más bien como un mecanismo de ocultamiento. Lo que radicalmente pierde o extravía metódicamente la poesía de Lihn, según esta mirada, es precisamente la expresión:

... la expresión, deslucida por una disciplina tenaz de purificación, asume una retórica de la ausencia de retórica, se hunde en el monólogo invertebrado de la conciencia memoriosa, se derrama en vertiente ensayística en la que las cosas del mundo y el yo que las percibe muestran su irrealidad, su ser espejístico¹⁰.

La escritura de Lihn, entonces, tiene un método. Lo que resulta significativo es que esta pérdida se asocia con un recurso dramático, el monólogo, y un género de texto diferente, el ensayo. Multiforme y contaminada, esta antipoesía pone en peligro sus límites, los marcos que la encuadran como lo que *es* (poesía) y no puede volverse otra cosa al mismo tiempo. Es esta escritura, especie de (im)potencia laboriosa que pone en juego sus límites, empapada por otros discursos, la que dificulta su caracterización desde el punto de vista de su simple efectividad como medio de comunicación. Es este tipo de escritura la que al mismo tiempo conlleva el colapso de la distinción entre éxito y fracaso de sus objetivos:

... [la poesía de Lihn] es, sobre todo, conciencia del límite de la expresión. También es, como en Huidobro, la confesión de un fracaso y un triunfo simultáneos en el enfrentamiento con el lenguaje, con la materia más moldeable al discurso¹¹.

No se trata, entonces, de la mera inutilidad del lenguaje como instrumento expresivo, sino de la dificultad que la palabra de Lihn presenta para ser juzgada en términos de éxito o fracaso comunicativo. Más que de una huida hacia la nada o de una automarginación, ahora, se trata de la evidencia, pavorosa para un criterio expresivo, de que la poesía de Lihn subraya cierta resistencia, cierta opacidad impermeable a la total

⁹ Jara, 115.

¹⁰ Jara, 115-116.

¹¹ Jara, 116.

transparencia. Es este tipo de escritura la que pone de relieve la condición diferencial del texto que se enfrenta al poeta y al crítico.

LECTURA SOBRE LA POESÍA DE TEILLIER

Cuando se refiere a la poesía de Jorge Teillier, esta lectura le asigna, significativamente, una posición intermedia entre la de Lihn y Miguel Arteche (1926):

Jorge Teillier se ubica a medio camino entre el escepticismo discursivo de Lihn y el optimismo cristiano de Arteche...¹².

Es decir, la poesía de Teillier, ni totalmente optimista ni totalmente escéptica, parece obedecer al criterio del justo medio, con lo que se le concede un espacio propio. De alguna manera el crítico reitera con esto, la división entre dos tipos de poesía, esta vez bajo la dicotomía escéptico/optimista. Me parece que, por una parte, el "escepticismo" de Lihn puede cuestionarse, porque esta misma lectura que estoy revisando finalmente sugiere que la sospecha respecto de los poderes del discurso poético se transforma en una afirmación aguda de sus posibilidades. El "optimismo" de Miguel Arteche me parece también discutible, creo que basta revisar los poemas que Alfonso Calderón recoge de este poeta en su ya mencionada antología. De ejemplo, dos versos ilustradores: "Vacío el comedor bebo en la copa/ que el viento asolador muele y arrasa"¹³. De modo que la caracterización de "optimista" para uno y "pesimista" para el otro, le sirve al discurso crítico sobre todo para situar a Teillier en ese lugar entre el optimismo y el pesimismo. Y en este sentido, cumple su función: postular un espacio propio para la poesía de Teillier, un lugar de "residencia".

La poesía de Teillier, de acuerdo a esta opción crítica, se ha ocupado principalmente de representar una realidad mítica, la de una edad dorada, paraíso en la tierra, reino del sentido pleno, del signo motivado, en que no sólo es posible sino lógica una lectura transparente de la relación signifiante/significado¹⁴. Esta dimensión viene acompañada de un mito antagónico, en que el signo motivado opera no menos que en el anterior, por cuanto todo signo que pertenezca a esta otra dimensión se leerá en esta poesía como destrucción y aniquilamiento: la modernización, la tecnología, la ciudad serían expresiones de una misma corriente devastadora. Así, la actitud nostálgica del hablante de esta poesía es una actitud de regresión hacia un estado primordial,

¹²Jara, 117.

¹³La cita completa corresponde al primer cuarteto del soneto "El Comedor": "Huelo todo el pasado en esta casa. /Siento toda la ausencia en esta ropa./ Vacío el comedor, bebo en la copa/ que un viento asolador muele y arrasa". Calderón 220. Los poemas seleccionados por Calderón acercarían más a Arteche de Lihn que de Teillier, puesto que corresponderían más a esta "poesía escéptica" de Jara que a otra cosa. Pero esto tampoco es relevante, porque la valoración caracteriológica pesimista/optimista simplemente no da en el blanco: la poesía de los autores. Lo que es relevante es el acto crítico de ponerlas en juego para segmentar el espacio de la producción poética.

¹⁴Bárbara Johnson, en su ensayo "Melville's Fist: The execution of Billy Budd", al precisar el tipo de lector que Billy Budd es como personaje señala que: "Billy seemingly represents the perfectly motivated sign; that is, his inner self (the signified) is considered transparently readable from the beauty of his outer self (signifier) [...] Billy reads everything at face value, never questioning the meaning of appearances [...] As a reader, then, Billy is symbolically as well as factually illiterate. His literal-mindedness is represented by his illiteracy because, in assuming that language can be taken at face value, he excludes the very functioning of difference that makes the act of reading both indispensable and undecidable". Bárbara Johnson, *The Critical Difference* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982) 84.

desplazamiento inocente —“campesino”— hacia el territorio de la infancia. ¿No encontraba el crítico ya en la poesía de Lihn una tendencia regresiva por cuanto al constituirse como una poesía autorreferida se situaba al margen de la historia? ¿No es esta regresión una manera de (auto)exiliarse, de (auto)enajenarse tan presente, para el crítico, en el texto de Lihn (respecto de la historia) como en el de Teillier? Me interesa subrayar aquí la manera subrepticia en la cual el trabajo del crítico, en vez de establecer la divergencia de estas dos escrituras, las hace converger de acuerdo a un criterio “histórico”.

... la nostalgia de un mundo provinciano, perdido por el avance de la modernización, y que se arraiga culturalmente en los territorios del mito. El hablante expresa su alegría de pertenecer a un cosmos en que cada objeto tiene un sentido y habla de sus raíces que permanecen en la tierra [...] Teillier empezó a publicar en 1956 con un libro titulado “Para ángeles y gorriones”. El título subrayaba la doble dimensión simbólica y campesina de una poética dedicada al descubrimiento del alma de las cosas, empeñada en el retorno a una edad dorada y libre de la amenaza tecnológica¹⁵.

Según esta estrategia de lectura la poesía de Teillier se divide en dos etapas. Este criterio ha sido común a la crítica sobre Teillier. Si en la primera el signo es paradisiaco, en la segunda es apocalíptico. Es decir, no se anula la transparencia más arriba señalada, sino que ella cambia desde un polo al otro. Lo que antes se leía desde la perspectiva del reencuentro y de la comunión ahora se lee desde la pérdida y la excomunió:

Desde ese libro [*Para ángeles y gorriones*] hasta *Poema del País de Nunca Jamás* (1963), e incluso *Para un pueblo fantasma* (1978) el paisaje es el mundo de la aldea y cada uno de los objetos que lo componen tiene un valor simbólico de una realidad cuya alegría es posible recuperar en los primeros, o está perdida para siempre por la invasión del consumo en el último¹⁶.

La contradicción¹⁷ que establece este criterio crítico entre un polo paradisiaco y sus componentes (pueblo/ pasado/ campo/ raíces/ lo natural/ el cosmos/ la alegría) y el polo apocalíptico y sus componentes (modernización/ tecnología/ consumo/ presente/ exilio/ ciudad/ cosmopolitismo/ dictadura militar/ caos/ desesperanza/) se resuelve en favor de este último polo. La imposibilidad de mantenerse al “margen” de la historia, como ocurría con el hablante de Lihn, lleva al corte, a la división, a la ruptura. Junto con lo anterior, el antagonismo ciudad/pueblo, cosmopolitismo/lar, traza una línea divisoria que separa tajantemente, según René Jara, la poesía de Lihn de la de Teillier:

En los libros iniciales de Teillier el tiempo y la muerte son ritmos naturales, conforman el ritmo del universo, configuran las raíces y la permanencia de

¹⁵Jara, 117-118.

¹⁶Jara, 118.

¹⁷“The author also serves to neutralize the contradictions that may emerge in a series of texts: there must be —at a certain level of his thought or desire, of his consciousness or unconscious— a point where contradictions are resolved, where compatible elements are at last tied together or organized around a fundamental or originating contradiction”. Foucault, 151.

los seres humanos. El regreso al pasado es, así un rechazo del presente, de la ciudad, del cosmopolitismo, tan caro a sus coetáneos, los narradores de la generación de 1950. La certeza de la identidad en el reencuentro de los lares se ha perdido en el poemario de 1978. Las botas militares han hecho que la modernidad empantane las aguas de su Lautaro natal¹⁸.

En mi opinión, el ciclo que se cierra en esta obra es el ciclo mítico de la invasión y caída del paraíso. Es esta caída en la historia la que produce que la orientación que tenía el desplazamiento del hablante, se transforme en sinsentido del mismo:

El caminante pierde el camino y el caminar, vive exiliado en el territorio, en un paisaje que ha perdido su lenguaje, entorno mudo, multiplicado, producto de consumo, privado de los dioses que le protegían¹⁹.

Singularmente, a último momento, por una opción crítica coherente con su criterio "histórico", en que se modela un tipo de referente que termina por contaminar de una u otra manera a la obra, el crítico señala que la poesía de Lihn se desplaza desde el exilio hacia el lar, desde el distanciamiento de esta ausencia hacia el pathos de las raíces, desde la afirmación de las incertidumbres del lenguaje hacia la seguridad de la relación que establecen los signos con su referente. Con esto el crítico genera una relación explícita entre los dos autores, al mismo tiempo que sugiere un corte similar en la obra de Lihn, aunque por inversión, a la de Teillier. Para Lihn la posibilidad del retorno, para Teillier la certeza del exilio²⁰. Este corte entre el lugar al cual se pertenece (lar) y el lugar al que no se pertenece (exilio) es el eje en el que ambos poetas se vuelven consecuentes con la historia y sus poéticas se "superan" a sí mismas.

Es interesante notar que, al entrar en la madurez, ambas obras abandonan el margen en que se situaban y se solicitan mutuamente:

Enrique Lihn, por su parte, parece perder, por momentos, ese cinismo que lo pone de vuelta de todo, y le hurta el cuerpo al sufrimiento ubicándolo en tierras lejanas, como si de pronto hubiese encontrado el auxilio de uno de los lares de Teillier. Su novela *El Arte de la Palabra* (1980), afirma este cambio ya evidente en sus versos²¹.

La novela de Lihn mencionada en la cita hace uso preferente de la parodia como recurso (auto)crítico. Esto no tiene poca importancia porque se produce en la novela una escritura que jugando con una serie de discursos fosilizados los suspende y cuestiona, pero sin pretender enunciar una verdad última, desde una posición de saber, sino desde la irrisión del carnaval, la máscara y la farsa²². A mi juicio, debido a

¹⁸ Jara, 118.

¹⁹ Jara, 118.

²⁰ Obviamente, aquí me refiero a "exilio" y "retorno" como categorías poéticas y conceptos psicológicos, más que en su sentido estrictamente sociológico; de modo que este "exilio" no se refiere al exilio político, ya que ni Lihn ni Teillier fueron exiliados sino que permanecieron en Chile durante el régimen autoritario. Estos conceptos, sin embargo, le sirven a René Jara para enmarcar ambas poéticas dentro de estas contradicciones y producir la ruptura en ellas.

²¹ Jara, 208.

²² Ver Rodrigo Cánovas, *Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria* (Santiago: Flacso, 1986). Ver también Roberto Hozven, "El arte de la palabra", *Estudios Filológicos* 17 (1982):

esto la novela no enuncia un "cambio ya evidente" en la producción de Lihn, sino una rigurosa articulación de la crítica heterogeneidad de su escritura. En palabras de Lihn: "... siempre partí de la intuición de que la realidad se daba de otra manera en el lenguaje, de que el lenguaje constituía una forma específica de aprobación y de ausentación de lo real"²³.

375-387, y mi "Sátira de la recepción textual en 'El arte de la palabra'", *Revista Chilena de Literatura* 37 (1991): 67-76.

²³ En Marcelo Coddou, *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo veinte* (Santiago: Ediciones del Maitén, 1989) 153.