

LIHN (Y) POMPIER:
LA PERFORMATIVIDAD DE UNA ESCRITURA
ABISMADA

RIVA QUIROGA

0. El 28 de diciembre de 1977 se presentó en el Instituto Chileno Norteamericano la performance *Lihn & Pompier en el día de los inocentes*. Su registro y edición, el álbum *Lihn y Pompier*, apareció en enero del año siguiente. La visualización de este texto estuvo a cargo de Eugenio Dittborn¹.

El movimiento del evento al registro documental, supone dar cuenta del tránsito que ha experimentado el concepto de puesta en abismo dentro del desarrollo de la modernidad contemporánea. Pero esta reflexión no se restringe solo a ese aspecto, pues acoger esta noción y desplegarla supone el vínculo con fenómenos que la comienzan a contaminar desde categorías estéticas que pueden establecerse como rasgos posmodernos: performance, productividad, intransitividad y muerte del autor. La revisión de la oposición planteada por ciertos autores entre monumento y documento artístico implica el rastreo arqueológico de los orígenes de este cambio dentro de la modernidad, vinculando, para ello, las

¹ Lihn, Enrique: *Lihn y Pompier*. Santiago, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, 1978. Sin numeración de páginas.

categorías antes expuestas, esto es, productividad y puesta en abismo, con álbum, happening y publicidad. Son estas últimas las que permiten establecer la concurrencia de la anfibología dentro de la obra estudiada, pues la (co)presencia de sentidos simultáneos dentro de los fragmentos analizados permiten dar cuenta de ese soporte posmoderno que es la performatividad del discurso documental en tanto forma de resistencia a la violencia monolingüe que establece la dictadura militar dentro de nuestro país. En síntesis, *Lihn & Pompier* se instala como un paréntesis contracultural que desacata, a través del disfraz, el uniforme y la uniformidad que domina la escena artística nacional, alzándose como una provocación que desde la ilegibilidad, que sacude a la censura desde la censura por medio de la parodia o la sátira de la ejecución o desaparición de Lihn (y) Pompier.

I. EL EVENTO ABISMADO

Instalar la *performance* dentro de la historia del arte resulta problemático. Robert Schmidt² la considera, junto con otras manifestaciones, como el *body art* y sus derivados, como pertenecientes al movimiento del arte conceptual, que se inicia a partir de los *ready-mades* de Duchamp. Filiberto Menna³, por su parte, señala que estas manifestaciones pertenecen al *arte de comportamiento*, y que se oponen al arte conceptual, siendo éstos los dos polos entre los que oscila el arte moderno⁴.

2 Smith, Robert: "Arte conceptual". En: Stangos, N. (comp.): *Conceptos de arte moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1996. pp. 211 – 222.

3 Menna, Filiberto: *La opción analítica del arte moderno*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

4 Para él, el arte moderno es el que se extiende desde Seurat hasta el momento en que escribe este libro (1977).

Estas perspectivas, que se articulan desde el encasillamiento y la oposición, no son sino *dispositivos* de lectura para la revisión del “texto” de Enrique Lihn⁵.

Según Robert Schmidt, el arte conceptual (performance incluida) se caracteriza, sobre todo, por la renuncia al objeto de arte como artículo único, permanente y vendible⁶, claudicación que desplaza el acento hacia las *ideas*: “ideas dentro, en torno y acerca del arte y de todo lo demás”⁷. La gran cantidad de información que comenzó a producirse supuso otros medios de circulación distintos a la tradicional obra-objeto. Ahora, los discursos artísticos son transmitidos a través del propio cuerpo del artista, la fotografía, el cine, el video y “sobre todo por medio del lenguaje mismo”. Mel Brochner señala que la característica más relevante de la obra conceptual era el hecho “que pudiera describirse y experimentarse en su descripción”⁸. En síntesis, el arte se desplaza hacia la pre-

5 Abordo la idea de dispositivo desde la perspectiva de Deleuze y Guattari: estamos frente a una *literatura menor*, aquella que se presenta como revolucionaria al interior de una literatura “mayor”, institucional y canónica. Este tipo de textos se caracteriza por una desterritorialización de la lengua, una articulación de lo individual en lo inmediato político y por tener un dispositivo colectivo de enunciación. En esta literatura “el enunciado no remite a un sujeto de la enunciación que sería su causa, ni a un sujeto del enunciado que sería su efecto. [...] No hay sujeto, sólo hay dispositivos colectivos de la enunciación” (pp. 30 – 31). Un dispositivo “será todo instrumento lingüístico que permita tender hacia el límite de una noción o rebasarla, será el movimiento continuo del lenguaje hacia sus límites”. Frente a un canon que se valida a través de la noción de autor(idad), la literatura menor se sitúa políticamente, generando dispositivos colectivos de enunciación, cuestión que desinstala al sujeto, lo pierde y lo borra al tiempo que lo hace simultáneo. Cfr. Deleuze, G.; Guattari, F.: *Kafka. Por una literatura menor*. México, Era, 1998.

6 El arte conceptual no escapó al mercado, ya que éste, con su flexibilidad de costumbre, se amplió hasta poder abarcar tanto las producciones conceptuales como toda la documentación y registros que se produjeron. Interesante es la reflexión que respecto al *museum shop* hace Beatriz Sarlo en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, FCE, 2000.

7 Schmidt: op. cit. p. 11.

8 Citado por Schmidt: op. cit. p. 214.

gunta por su registro y por la inscripción abismada de ese discurso artístico.

Filiberto Menna considera que el *arte de comportamiento* obedece a un momento de expansión y dispersión que experimenta el arte, ya que éste se vuelve “acción estética y evento vital”⁹, desde el soporte gestual y corporal. El arte conceptual, por otra parte, responde a un momento de concentración y centralidad, pues éste se instala como “sensación cóncava”¹⁰. Dentro de éste, el artista reflexiona sobre sus propios procedimientos: “El artista adopta una actitud analítica, desplaza los procedimientos, del plano inmediatamente expresivo o representativo, a un plano reflexivo de orden metalingüístico, empeñándose en un discurso sobre el arte, en el mismo momento en que, de una manera concreta, hace arte”¹¹. Esta reflexión sobre el arte en el acto mismo de hacerlo, es referida, desde la teoría literaria, como una puesta en abismo: “Órgano por el cual la obra se vuelve sobre sí misma, la mise en abyme se manifiesta como modalidad de *reflejo*”¹². Por lo tanto, la puesta en abismo es toda reflexión sobre el arte dentro del arte, sobre la enunciación en el enunciado, sobre la escritura en la escritura.

Si bien la puesta en abismo es una operación que se puede rastrear a lo largo de la historia del arte y la literatura, es con las vanguardias artísticas del siglo XX que se hace programática: no sólo hay una proliferación de manifiestos y proclamas, sino, sobre todo, la proposición de un arte abismado desde un punto de vista metalingüístico. El propio Menna identifica esta situación en el tránsito que experimenta el arte desde la re-presentación a la presentación y, a propósito del cubismo por ejemplo, señala: “Con la abolición de la similitud y de la metáfora, el cuadro

9 Menna: op. cit. p. 9.

10 Ibid.: p. 9.

11 Ibid.: p. 10.

12 Dällenbach, Lucien: *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991. p. 15.

no se refiere a otra cosa que a él mismo, se convierte en un objeto intransitivo, que no representa sino que se presenta”¹³.

La presentación en el arte se evidencia claramente en la performance, en la cual el artista no representa a nadie distinto de sí mismo, sino que se presenta como el soporte significativo de la obra.

Como veremos más adelante, la performance del álbum de Lihn adquiere la forma de la presentación intransitiva.

LA PERFORMANCE Y EL HAPPENING¹⁴ EL PROBLEMA DE LA RECEPCIÓN

Si bien hay autores que vinculan históricamente la performance con manifestaciones rituales¹⁵, no es sino hasta comienzos del siglo XX que comienza a adquirir mayor importancia como práctica artística. Como señala Roselee Goldberg¹⁶ es difícil caracterizarla más allá de “arte vivo hecho por artistas”¹⁷, en tanto sus límites están en constante movimiento: recurre libremente a distintas disciplinas y medios de comunicación, desplegándolos en diferentes combinaciones sintagmáticas. Es por ello que cada intérprete hace su propia definición de ella durante el pro-

13 Menna: op. cit. p. 32. En relación a la noción de *intransitividad*, cfr. Blanchot, Maurice: *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Ávila, 1990.

14 No haré distinciones entre performance y happening, en tanto ambas manifestaciones responden a los mismos fenómenos que me interesa destacar. Por otra parte, Lihn tampoco hizo diferencias: confróntese el comentario bajo la imagen del afiche en *Derechos de autor* y la introducción a *Lihn y Pompier*: utiliza ambos términos.

15 Es el caso, por ejemplo, de Schechner, Richard: *Performance Theory*. New York, Routledge, 1988.

16 Goldberg, Roselee: *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona, Ediciones Destino, 1996.

17 Ibid. p. 9

ceso y en la manera de ejecutarla. Por lo tanto, ésta supone una constante reflexión sobre lo que es y lo que la constituye. Steven Connor afirma que la performance “puede incluir cierta autorreflexión, esa forma del metateatro donde la obra refleja y representa sus propios procedimientos” y cita, además, a Robert Corrigan: “la presentación remplaza a la re-presentación y, cada vez más, el performance trata sobre sí misma”¹⁸.

La performance supone una forma particular de concebir la obra de arte (como presentación y como proceso¹⁹), así como el cuestionamiento de la relación entre ésta y el público. Al respecto, Goldberg comenta: “la performance ha sido una manera de apelar directamente a un público amplio, además de dar una *sacudida* a los espectadores para animarlos a hacer una nueva apreciación de sus propias nociones del arte y su relación con la cultura”²⁰.

18 Connor, Steven: *Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal, 1996. p. 101. Este tránsito hacia la presentación se puede vincular con la estética de lo sublime, tal como la plantea Lyotard en *La posmodernidad (explicada a los niños)*.—

19 Según Zigmunt Bauman, esta noción de arte como proceso es la que caracteriza al arte posmoderno. Para él, este tipo de obras está constantemente evitando la fijación de un sentido, siendo una invitación permanente a unirse en un proceso de creación de significados. Es por esto que Bauman considera que el significado del arte postmoderno será precisamente el proceso de creación de significado, el cual debe ser protegido del peligro de dejarse parar en algún momento. Cfr: Bauman, Zigmunt: *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Akal, 201.

20 Ibid. p. 8. Peter Brook también repara en ello: “El happening es un invento formidable que destruye de un golpe muchas formas muertas, por ejemplo lo que de lóbrego tienen las salas teatrales, lo adornos sin encanto del telón, las acomodadoras, el guardarropa, el programa, el bar. El happening puede darse en cualquier sitio, en cualquier momento, sin importar la duración que tenga: nada se requiere, nada es tabú. El happening puede ser espontáneo, ceremonioso, anárquico, generar intoxicadora energía. El happening lleva consigo el grito de «¡Despierta!». Van Gogh ha hecho ver la Provenza con nuevos ojos a generaciones de viajeros, y la teoría de los happening es que se puede llegar *asacudir* al espectador de tal manera que vea con nuevos ojos, que despierte a la vida que le rodea”. Brook, Peter: *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península, 2002. p. 80. Las negritas las puse yo.

Esta *sacudida* se puede vincular con el desarrollo de las vanguardias artísticas del siglo XX. Peter Bürger²¹, en su revisión de la obra de arte o *manifestación* vanguardista, señala que su principio constructivo es el montaje: “El montaje supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de constitución de la obra”²². A partir de este principio, ella obtiene su carácter inorgánico²³. Pero las vanguardias no solo producen un cambio al nivel de la producción de las obras, sino también en lo que se refiere a la recepción. Con la obra inorgánica, señala Bürger, el receptor debe renunciar a captar el sentido a través de las relaciones entre las partes y el todo, como sucedía con la obra orgánica. Ahora, el receptor debe dirigir su atención hacia los principios constitutivos de la obra inorgánica: el montaje²⁴. Esta ruptura a nivel de producción, tiene su equivalente en la recepción: el efecto de *shock*, que tendrá como fin producir una modificación en la conducta de los destinatarios. Benjamin ya lo había señalado: “De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo

21 Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997.

22 Ibid. p. 137.

23 “La obra orgánica pretende una impresión global. Sus momentos concretos, que sólo tienen sentido en conexión con la totalidad de la obra, remiten siempre, al observarlos por separado, a esa totalidad. Los momentos concretos de la obra de vanguardia tienen, en cambio, un elevado grado de independencia y pueden ser leídos o interpretados tanto en conjunto como por separado, sin necesidad de contemplar el todo de la obra. En la obra de vanguardia sólo puede hablarse en sentido restringido de ‘totalidad de la obra’ como suma de la totalidad de los posibles sentidos”. Bürger: op. cit. p. 137. Bürger, además, establece el vínculo con la noción de alegoría utilizada por Benjamin, tanto en la producción (tratamiento del material y la constitución de la obra), como en la interpretación de los procesos de producción y recepción [melancolía en los productores (la imposibilidad de aprehender el mundo como un todo) y visión pesimista de la historia en los receptores]. Cfr: Bürger: p. 132.

24 Desde ese punto de vista, el lector también se vuelve productor si entendemos la lectura como un montaje para acceder al sentido alegórico. Vuelvo sobre esto cuando llegue a la noción de álbum.

destinatario. Había adquirido un carácter táctil”²⁵. Sin embargo, Bürger afirma que el *shock* fue incapaz de mantener el efecto similar por mucho tiempo y se transformó en algo esperado, que ya no tenía efecto alguno sobre la praxis vital de los receptores, sino que podía ser *consumido*²⁶: se vuelve un artículo de consumo, agotándose, de esa manera, su efecto rupturista.

Por otro lado, la recepción táctil, que es el tipo de recepción que corresponde al cine, libera, según Benjamin, el contenido moral del efecto de shock que los dadaístas perseguían, instalándose la distracción/dispersión y haciendo transitar a la recepción desde la atención al acostumbramiento.

Este acostumbramiento al efecto de shock, y la posibilidad de su consumo, nos sitúan en la anestesia²⁷, a la que Sontag considera como una de las características constitutivas de la *vida moderna*: “Piénsese en la tremenda multiplicación de las obras de arte al alcance de todos nosotros, agregada a los gustos y olores y visiones contradictorios del contorno urbano que bombardean nuestros sentidos. La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de vida moderna —su abundancia material, su exagerado abigarramiento— se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales.”²⁸

25 Benjamin, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos 1*. Buenos Aires, Taurus, 1989. p. 51.

26 Bürger: op. cit. p. 147.

27 “La aparición siempre nueva de las mercancías como algo sensacional y nuestra percepción de ellas semejante a una conmoción, no hace sino embotar nuestros sentidos, nos vemos obligados a buscar otras nuevas para intensificar la sensación una vez más”. Frisby, David: *Fragments de la modernidad*. Madrid, Visor, 1992. p. 457.

28 Sontag, Susan: “Contra la interpretación”. En: *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara, 1996. pp. 38 – 39.

Benjamin ya había advertido esto. En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* señala que la alienación sensorial de la humanidad ha llegado al punto que le permite vivir, como un goce estético, su propia destrucción. Esta situación, que está vinculada al totalitarismo fascista, es denominada por Benjamin *estetización de la política*²⁹. Frente a esto, Benjamin responde, desde la lectura de Susan Buck Morss³⁰, demandando del arte “una tarea de mayor complejidad esto es, deshacer la alienación del sensorio corporal, restaurar el poder instintivo de los sentidos corporales humanos para el bien de la auto-preservación de la humanidad, y hacerlo, no intentando evitar las nuevas tecnologías, sino mediante ellas”³¹. Tanto Benjamin como Sontag abogarán por una crítica que sea capaz de desanestesiarse: “La misión del crítico debe plantearse precisamente a la luz del condicionamiento de nuestros sentidos, de nuestras capacidades (más que de los de otras épocas). Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más”³². Es por esto Sontag considera que el verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos, y señala la necesidad no de una hermenéutica, sino de una erótica del arte.

29 Se desprende de las dos citas anteriores que la anestesia, vinculada en un principio al totalitarismo fascista, se proyectará hacia el otro totalitarismo que es el mercado.

30 Buck Morss, Susan: “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”. En: *La Balsa de la Medusa*, número 25, 1993. pp. 55 – 98.

31 Ibid. p. 57. La última frase del ensayo de Benjamin (“El comunismo le contesta con la politización del arte”) nos hace volver al prólogo: “Los conceptos que aquí se introducen por primera vez en la teoría del arte se diferencian de los corrientes porque son totalmente inutilizables a los fines del fascismo. En cambio, pueden utilizarse para la formulación de exigencias revolucionarias en la política cultural” (Ibid. p. 18). Desde ahí podemos leer el ensayo de Benjamin como una politización (de la teoría) del arte, es decir, que la tarea desanestesiante que le exige al arte, se la exige también a la crítica. Por lo tanto, postula la hibridación entre arte y crítica, entre discurso teórico y artístico, hibridación de la cual Lihn es un claro ejemplo.

32 Sontag: op. cit. p. 39.

LA ILEGIBILIDAD COMO PROVOCACIÓN

Goldberg reclama la omisión de la performance en la evaluación del desarrollo artístico acusando la dificultad que se ha tenido para situarla dentro de la historia del arte. Esta *dificultad* se puede vincular a su ilegibilidad, en tanto la legibilidad está asociada, desde el punto de vista ideológico, a la legitimidad que alcanza una obra (en este caso todo un tipo de manifestaciones) dentro del circuito de comunicación que es institucional.

Esta ilegibilidad, en el caso de la obra inorgánica, pasa por su carácter abismado. La puesta en abismo, al ser una reflexión sobre la constitución de la obra de arte, se enfrenta a la institucionalidad desde su carácter contrahegemónico, pretendiendo generar un cambio en el horizonte de expectativas del lector. Desde este punto de vista, podemos reestablecer el vínculo con Bürger, para quien el concepto de institución arte refiere tanto al “aparato de producción y distribución de las obras de arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras”³³. En el caso de las vanguardias artísticas del siglo XX, esto se manifiesta no sólo por el carácter abismado de las obras, sino también por la disposición textual paródica, que hace de ese texto contrahegemónico un texto irónico, es decir, que apunta a la contradicción³⁴.

II. EL DOCUMENTO COMO PRODUCCIÓN INTRANSITIVA³⁵

33 Bürger. op. cit. p. 62

34 En el caso del objeto de este trabajo, tenemos que Pompiet no sólo es la contradicción, sino que desde su performatividad dice a la contradicción diciéndose a sí mismo. Dejo en suspenso la ilegibilidad de *Libn y Pompier*, que arranca desde la performance y se proyecta a la inorganicidad del álbum, para desarrollarla en la última parte vinculada al contexto de producción.

35 El tránsito del cual me hago cargo en este texto es el que se desplaza *hacia* el documento, y no la monumentalización de éste, que es el movimiento

Boris Groys³⁶ considera que ha habido un desplazamiento en los intereses del arte, ya no centrados en la producción de obras sino en *lo documental*. Se han producido, y se siguen produciendo, muchos tipos de manifestaciones que solo pueden ser presentadas mediante la documentación, ya que este tipo de actividades no tienen como fin producir una obra de arte en la que éste se pueda manifestar³⁷. Desde esta perspectiva, el documento no re-presenta³⁸, sino

que se puede identificar en áreas de estudio como los estudios culturales y los estudios de género, en los cuales hay una tendencia a la monumentalización del testimonio. Otra perspectiva al respecto, pero vinculada a una disciplina como la historia, es la de Foucault, quien estudia la transformación de los documentos en monumentos. Señala que la historia ha cambiado su posición con respecto al documento, dejando de lado la tarea de interpretarlo o determinar su veracidad o valor expresivo. La tarea ahora, dice Foucault, es trabajarlo desde el interior, tratar de definir en el tejido documental, unidades, series, relaciones. La historia es ahora la que da estatuto y elaboración a los documentos vinculados con una determinada sociedad. El cambio entonces, es que ya no se “memorizan” los monumentos del pasado transformándolos en documentos, como lo hacía la historia tradicional, sino que la historia ahora transforma los documentos en monumentos. Cfr: Foucault, Michel: *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2000. pp. 8 – 11.

36 Boris Groys: “Art in the age of biopolitics. From artwork to art documentation”. En: *Documenta 11_Plataform 5: Exhibition Catalogue*. Ostfildern-Riut, Hatje Cantz Verlag, 2002. pp. 108 – 114.

37 Para Groys la idea de que el arte se pueda ‘manifestar’ proviene del hecho que “la obra de arte ha sido tradicionalmente entendida como algo que incorpora al arte en sí misma, que lo hace inmediatamente presente y visible. Cuando vamos a una exposición, usualmente asumimos que lo que vamos a ver ahí ya sean pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, videos, readymades o instalaciones es arte. Las obras de arte pueden, por su puesto, referir de una forma u otra a algo distinto de sí mismas es decir, a objetos en la realidad o a temas políticos específicos , pero no pueden referirse al arte porque ellas **son arte**”. (op. cit. p. 108. La traducción es mía). Esta concepción tradicional sobre la visita al museo está demostrando, según él, ser cada vez más engañosa. Desde este punto de vista, se puede establecer el vínculo con lo ya expuesto: esta ‘concepción tradicional’ responde a la legibilidad/legitimidad de la obra orgánica. Frente a ella, la obra de arte *que refiere arte* es ilegible porque es una obra abismada: una obra no de autoría sino de escritura.

38 Groys señala que desde el advenimiento de la deconstrucción, si es que no antes, resulta bastante complicado hablar de representación como “traer a presencia” un evento anterior.

que documenta al arte como pura actividad. Es por esto, que la documentación, según Groys, obliga a pensar el arte como igual a la vida en tanto la vida no es sino una actividad que no lleva a ningún resultado. La presentación de cualquier resultado, en la forma de una obra de arte, implicaría entender la vida como un proceso funcional cuya propia duración es negada y extinguida por la creación de un producto final (equivalente a la muerte)³⁹.

Por lo tanto, si volvemos al problema del objeto/producto en el arte conceptual planteado desde la perspectiva de Schmidt, queda en evidencia que la lectura de Groys es más interesante, en tanto no se trata solo de una estrategia para escapar del mercado, sino de una concepción del arte y la literatura como proceso, como producción y no como producto. Desde la perspectiva de Roland Barthes diríamos como *texto*. Siguiéndolo⁴⁰, podemos advertir que las teorías ancladas en el paradigma moderno conciben el texto como un tejido finito, un velo detrás del cual hay que ir en busca de la

39 Por eso, para Groys no es coincidencia que los museos sean tradicionalmente comparados con cementerios. Recordemos el juego paronomásico que establece Adorno entre museo y mausoleo: “La expresión *museal* tiene en alemán un aura hostil. Designa objetos respecto de los cuales el espectador no se comporta vitalmente y que están ellos mismos condenados a muerte. Se conservan más por consideración histórica que por necesidad actual. Museo y mausoleo no están sólo unidos por la asociación fonética. Museos son como tradicionales sepulturas de obras de arte, y dan testimonio de la neutralización de la cultura. Los tesoros artísticos se acumulan en ellos: el valor de mercado elimina la satisfacción del contemplar, pero, en compensación, se exhiben los museos. Aquel que no posee una colección particular — y los grandes coleccionistas particulares son cada vez más escasos— puede conocer en los museos pintura y plástica a gran escala. Cuando el museo resulta demasiado molesto y se hace el intento de presentar, por ejemplo, cuadros en su ambiente original o en un ambiente parecido a éste, como palacios barrocos o rococó, se suscita todavía más el malestar que cuando las obras se ofrecen fuera de todo contexto y simplemente amontonadas en salas museales; ese refinamiento hace en efecto más daño al arte que el mismo cajón de sastre del museo.”. Adorno, Theodor W.: “Museo Valéry-Proust”. En: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona, Ariel, 1962. p. 187.

40 Barthes, Roland: “Texto (Teoría del)”. En: *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires, Paidós, 2003. pp. 137 – 154.

*verdad del mensaje real del autor, del sentido*⁴¹. Por el contrario, y respondiendo a una lógica posmoderna, surge la teoría del texto barthesiana, que lo concibe como una productividad: “[el texto] es el teatro mismo de una producción en la que se reúnen el productor del texto y su lector: el texto «trabaja» a cada momento [...] incluso una vez escrito (fijado), no cesa de trabajar, de mantener un proceso de producción”⁴². Esto implica un desplazamiento de intereses: el acento ya no estará puesto en la obra, sino en la lectura: “si la teoría del texto tiende a abolir la separación de los géneros y de las artes, es porque ya no considera las obras como simples «mensajes», ni siquiera como «enunciados» (es decir, productos finitos, cuyo destino se cerraría una vez que se los hubiese emitido), sino como producciones perpetuas, como enunciaciones, a través de las cuales el sujeto sigue forcejeando; ese sujeto es sin duda el autor, pero también el lector. [...] La teoría del texto no solamente ensancha hasta el infinito las libertades de lectura [...] sino que también insiste mucho en la equivalencia (productiva) entre la lectura y la escritura”⁴³. El arte responde a una lógica textual y no a una teleología: es evento y no argumento. El documento, entonces, es un texto de escritura y no de autoría: es un texto abismado.

EL DOCUMENTO COMO PUESTA EN ABISMO

El desarrollo de la noción de documento ha estado estrechamente vinculado con la historia de la fotografía y más aún con los discursos que se articulan en torno a ella. Philippe Dubois (miembro del grupo) presenta un “estado de

41 Si establecemos el vínculo con Lyotard, el gran relato que está legitimando estas teorías modernas es la Hermenéutica del Sentido, siendo el sentido verdadero y unívoco la Idea que las anima. Cfr. Lyotard, Jean François. La Condición Postmoderna. Madrid, Cátedra, 1998. p. 9

42 Barthes: op. cit. p. 143.

43 Ibid. p. 150.

la cuestión” de la discusión en torno a la fotografía hasta la década de los ochenta. Desde su perspectiva, se podrían establecer tres discursos en torno a este medio, que responden a la relación entre la imagen fotográfica y su referente. Esta ordenación se sostiene en el carácter hegemónico de dichos discursos en una determinada época. En un comienzo, se consideraba a la fotografía como un espejo de la realidad⁴⁴. Esta imagen mimética del mundo se considera como su imitación más perfecta. Esto se sustentaba tanto en la semejanza existente entre la imagen y su referente así como por el procedimiento mecánico, y la naturaleza técnica del medio. Esta lectura sustenta posiciones contrarias entre los que están a favor o en contra del nuevo invento. Así mismo, dada la naturaleza mecánica y la aparente ausencia de la *mano* del artista, se discute en torno a si la fotografía debe ser considerada como arte. A partir de los años sesenta, en el contexto de los *Cahiers du Cinema* comienza a cuestionarse la idea del documento fotográfico como *testimonio de lo real*, que asociaba al documento con una autoridad probatoria en tanto se creía que el acto fotográfico recuperaba una imagen de la realidad. Se denuncia el hecho que las imágenes son interpretaciones y transformaciones de lo real: una creación cultural, ideológica y perceptualmente codificada. Finalmente, a partir de los postulados semióticos de Peirce, se considera que la relación entre la fotografía y su referente es de carácter *indicial*. Los principales exponentes de esta concepción de la fotografía como huella son Benjamin y Barthes⁴⁵.

La naturaleza mecánica de este medio, significó una intensificación de la tendencia de acumulación y archivo, propia de la modernidad. Esta tendencia desactiva la amenaza de la diferencia: “Todo lo que es archivado es zanja-

44 Esta idea del espejo podemos vincularla con la concepción de la literatura que en esa misma época manejaba Flaubert.

45 Cfr. Dubois, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós, 1996.

do en su discontinuidad y reinsertado en un discurso homologador”⁴⁶.

Víctor del Río señala que el fracaso del impulso taxonómico propio de la Modernidad, va a generar ciertos comportamientos en el arte asociados a la voluntad de archivo: la necesidad de estar capturando continuamente testimonios de nuestra experiencia. Desde la perspectiva de Déotte, podemos vincular este carácter testimonial-documental, con la crisis de la experiencia anunciada por Benjamin y la noción de ceniza. Las experiencias inmateriales, los recuerdos inmemoriales tienen como única posibilidad de superficie el vidrio, la pantalla: “La ceniza es una huella que se borra al depositarse. Huella donde queda evidente el movimiento de borradura de la existencia: huella más que huella. O bien menos que huella. Tanto la huella es el modo de ser (el ser mismo) de lo que está borrado y que, en sí, no tenía más que la existencia, la de un dato (la “realidad”, lo “vivido”), tanto la ceniza, este acontecimiento que era la existencia, se consumió antes mismo que de hacer huella, puro meteorito, acabándose sobre esta superficie de inscripción natural que es la atmósfera donde es revelada y aparece, para el cual entonces, la in[s]cripción exponente sin memoria es, a la vez, revelación y destrucción”.⁴⁷

Del Río va a distinguir dos corrientes vinculadas a la noción de documento: una *estetización del documento* y una *documentalidad del arte*. La primera está asociada a una voluntad de archivo transitiva, que es proyectada sobre nuevos objetos aprovechando el colapso de los criterios taxonómicos

46 del Río, Víctor: “La estética del documento”. En: *Lápiz. Revista internacional de arte*. Octubre 2002. Número 166. p. 58. Esta tendencia es la misma que identifica Déotte en el museo, el cual funciona a través de mecanismos de ocultamiento, produciendo una totalidad estética a partir de una colección de fragmentos. Cfr. Déotte, Jean-Louis: *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago, Cuarto Propio, 1998.

47 Déotte: op. cit. p. 172.

e imitando las estrategias del museo⁴⁸. La documentalidad del arte, en cambio, es reflexiva: el aparato de archivo está vuelto sobre sí mismo: “En el camino de vuelta de esa nueva conciencia, el arte llega a documentarse a sí mismo, desplaza su labor hacia el registro de sus pormenores, hacia la acumulación irresuelta de proyectos, se decanta hacia el soporte sutil del testimonio, se hace efímero y requiere para sí un seguimiento fotográfico o audiovisual. La obra se convierte en una compulsiva glosa de sí misma, en un relato de su elaboración. En ese bucle narrativo se integra lo biográfico, se incorporan los soportes audiovisuales como condiciones de posibilidad de un seguimiento de los hechos o de las “ocurrencias”, es decir, de aquello que ocurre con mayor o menor interés por la provocación o el encuentro. [...] Desde la modalidades dinámicas del expresionismo abstracto americano hasta los performances y todos sus derivados, grandes parcelas del arte incorporan al complejo de la obra un seguimiento meta-discursivo, la documentación de su proceso”⁴⁹.

48 Si bien el desarrollo de este trabajo apunta a la documentalidad del arte, señalo un par de ejemplos de estetización del documento. Al ya clásico *Atlas* de Richter, agregó, desde el ámbito hispánico, el trabajo del catalán Joan Fontcuberta y en particular, una instalación llamada *Fauna* que realizó con la colaboración de Pere Formiguera. *Fauna* consiste en la exposición, en el contexto del Museo de Zoología de Barcelona, de los archivos del Profesor Peter Ameisenhaufen, quien fuera expulsado de la comunidad académica de la Ludwig Maximilian Universität por sostener la idea que existían especies animales que constituirían una excepción a la teoría de la evolución. Tras su expulsión, habría dedicado su vida a recorrer el mundo en busca de estas especies, documentando con fotografías, grabaciones, dibujos, etc. cada uno de sus descubrimientos. Este archivo habría sido descubierto por Fontcuberta y Formiguera, quienes hicieron las gestiones para que el mundo conociera la labor de este olvidado científico. Todo es ficción, pero la cantidad y calidad de la documentación (no sólo sobre las especies, sino sobre la propia vida de Ameisenhaufen: fotos de infancia, correspondencia, objetos personales, etc.), sumado al contexto de exposición, la vuelve verosímil. De esta manera, Fontcuberta cuestiona tanto la autoridad de la cultura tecnológica que tiene a la fotografía como uno de sus pilares, como a la del museo y sus estrategias de exposición. Este y otros proyectos de Fontcuberta son comentados en: Fontcuberta et al.: *Ciencia y Fricción. Fotografía, naturaleza y artefacto*. Barcelona, Mestizo A. C., 1998.

49 del Río, Víctor: op. cit. p. 61.

III. RECONSTRUCCIÓN DE LA ESCRITURA DE LA ESCENA DOCUMENTAL:

LIHN & POMPIER EN EL DÍA DE LOS INOCENTES.

Trabajar en el plano de la ausencia de *objeto* supone reconstruir la imagen de este enigma que es el evento *Lihn (y) Pompier*, presentizar las huellas borradas de la enunciación en el enunciado.

a) una entrevista:

Yo entraba al teatro todavía en mi papel de Enrique Lihn y dábamos comienzo a una lectura de mis poemas que se interrumpía enseguida, desviada por mi presentación de otro poeta injustamente olvidado: Pompier, en quien yo me metamorfoseaba con algunos toques de maquillaje mientras hablaba de él poniéndome el chaqué, el sombrero hongo, etc., que me tendía el ayuda cámara. Pompier, completado el indumento, se despachaba algunos sonetos modernistas⁵⁰ y hacía mutis por el foro mientras en la pantalla se proyectaba un documental sobre su vida y milagros en el París del novecientos, hecho con dibujos de la época. Acto seguido, reaparecía “el maestro desconocido”, pero ahora en un carromato que construimos con un carpintero, mezcla de ataúd con ruedas, de púlpito y de silla eléctrica. [...] Pompier parecía también un candidato a algo y era voceado en ese sentido por algunos jóvenes que subían al escenario llevando pancartas con el afiche del show que hizo Eugenio Dittborn. Empezaba entonces la lectura torrencial del discurso-poema⁵¹ de Pompier, quien se iba desprendiendo de él como un árbol de sus hojas.⁵²

50 El soneto es una estructura tradicional y fija. Sin embargo, desde la libertad de su propuesta híbrida, la performance puede convocarlo a través de la cita.

51 De la forma fija, Pompier transita a la hibridación genérica.

52 Lastra, Pedro: *Conversaciones con Enrique Lihn*. México, Universidad Veracruzana, 1980. pp. 123 – 124.

b) la prensa escrita:

“Al comienzo, Lihn, sentado en un discreto escritorio, dio lectura a algunos de sus últimos poemas. Nada extraño había aún en la ceremonia. Pero, poco a poco y en una especie de metamorfosis, su rostro se pobló de bigotes a lo Dalí, su pelo se enmarañó e inundó de canas, y la voz le cambió radicalmente. Pidió excusas, desapareció unos segundos y volvió arriba de un majestuoso y mortuorio carro negro forrado de rojo, con apariencia de púlpito. Desde allí prosiguió su actuación. Se había transformado en Gerardo de Pompier. Mientras hablaba, la proyectora reproducía imágenes de viejos inventos inútiles nacidos a comienzos de este siglo”.

Luisa Ulibarri: *La resurrección de Monsieur Pompier*. Revista *Ercilla* n° 2215. 11 de Enero 1978. p. 38.

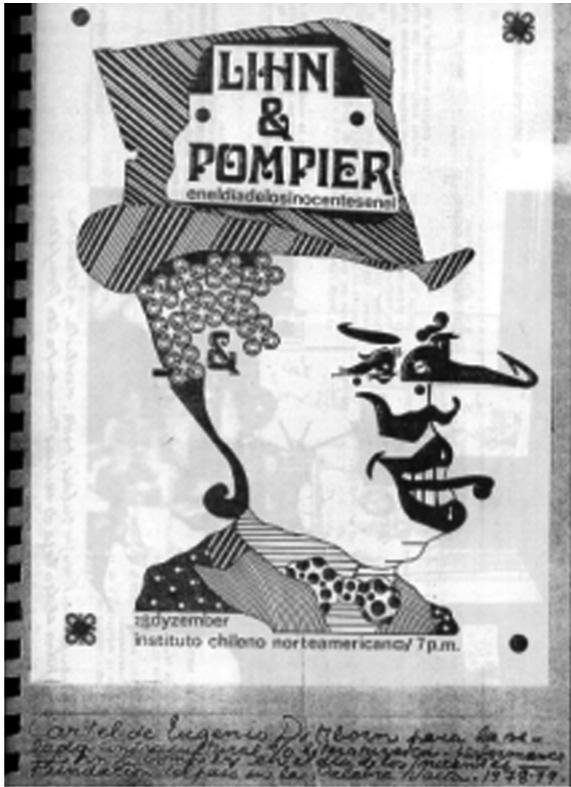
“El poeta se iba caracterizando en el escenario, a medida que leía, a medida en que avanzaba en su discurso, Monsieur Pompier iba penetrando en él, con sus cejas y bigotes de villano de película muda”. Enrique Lafourcade: Reconstitución de Enrique Lihn. Revista *Qué Pasa* N° 357. Febrero de 1978. p. 41.

c) el afiche y las invitaciones⁵³

El 28 de Diciembre supone como contexto del evento el carnaval⁵⁴, en tanto el Día de los Inocentes es el día (oficial) de las bromas. Inmediatamente las relaciones entre la serie-

⁵³ Fotocopiados por Enrique Lihn en *Derechos de Autor*. Santiago, Yo Editores / Arte Plano, 1981. Sin numeración de páginas.

⁵⁴ El carnaval “es una experiencia fundamentalmente colectiva, es el momento de la risa, de la transgresión, de la sátira y de la parodia, de la exaltación, en resumidas cuentas, del «mundo al revés», con la consiguiente contestación de las relaciones jerárquicas y de los valores ideológicos establecidos”. Marchese, A.; Forradellas, J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1989. p. 51. Si bien es un modelo binario, es interesante la propuesta de Bajtín respecto al carnaval y la transgresión, ya que podemos vincularla al contexto de producción de este texto, la



Cartel de Eugenio Dittborn para la velada contracultural
y/o literaturesca – performance
Lihn & Pompier en el día de los Inocentes
Fundación del país en la Palabra Vacía. 1978-1979.

dictadura militar, y cómo aparecen ciertas estrategias de resistencia. (sigue en pág.111...)

Para Bajtín el “orden establecido” es un orden monológico, que supone una verdad anterior al acto de enunciación en la medida impone una ley, etimológicamente *lex*, y que es también el origen de *legalidad*, *legitimidad* y *legibilidad*. La disposición de estos discursos es monológica en tanto crea una asimetría entre emisor (quien impone la ley) y receptor (quien la recibe en términos de un cumplimiento). Bajtín asocia este tipo de discursos con el mito. La *verdad*, esta ley, aparece en las comunidades asociada al mito, el cual remite a una verdad en el origen. Este discurso acerca del origen es el que cohesiona a la comunidad, sobre todo en la relación *cultural* que establece el arte para con esa verdad. El arte cultiva y rinde culto a ese mito que expresa la verdad de ese origen.

Día, pues, 28 de diciembre de 1977, Horario: desde las 6:30 p.m., ojalá en punto, Salón de Actos.

Día miércoles 28 de diciembre a las 18:30 horas, en el Salón de Actos.

Se agradece su puntualidad.

dad o comicidad del evento se ponen en tensión, existiendo siempre la posibilidad de leer en dos direcciones opuestas lo que está sucediendo.

Frente a este orden monológico aparece el diálogo que establece un vaciamiento de esa verdad original. Esto nos instala en otro ámbito: el carnaval, que Bajtín instala en el siglo XII con el gótico. Por lo tanto, (sigue en pág.112...) frente a la ley aparece la transgresión de ella. Desde ese punto de vista se crea una suerte de ilegalidad e ilegitimidad con respecto al mundo representado que se expresa sobre todo en el diálogo en tanto el diálogo supone una verdad ya no como causa, sino como un efecto de la interacción entre los seres humanos. La verdad aparece como una convención. Haciendo transitar este pensamiento, podríamos vincularlo a las *reglas del juego* de las cuales habla Lyotard en *La condición posmoderna*. Esta ilegibilidad nos instala en un aspecto central: solo los que juegan el juego son capaces de comprender el texto dialógico, siendo el lector el que anima de sentido la lectura. Interesante es la relación que se puede establecer con los obras producidas por las vanguardias, que se disponen dialógicamente frente al monológico arte anterior, transgrediendo y subvirtiendo la *verdad* de la institución. Al mismo tiempo portan toda una dimensión ilegible e ilegítima, donde las *reglas del juego* se expresan en el carácter programático de sus propuestas. En todo caso, hay que señalar que si bien a nivel del texto (la materialidad de la obra) las vanguardias son dialógicas, discursivamente funcionan monológicamente en tanto quieren plantear una verdad respecto al arte. Desde esta perspectiva, esto daría cuenta del tránsito hacia la institucionalidad y autocanonización de las vanguardias. En el contexto nacional, pensemos lo que sucede con Luis Vargas Rosas, y cómo Juan Emar se encarga de hacerlo legible, legítimo y legal para terminar instalándolo dentro de la institución en la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes.

Cfr. Julia Kristeva: "La Palabra, el Diálogo y la Novela". En: *Semiótica 1*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1978, pp. 187-225.

Al comparar el afiche y las invitaciones surgen de inmediato diferencias: las invitaciones citan a las seis y media y exigen puntualidad, mientras que el afiche lo hace a las siete.

Pero las diferencias continúan: en una invitación, el evento consiste en una velada audiovisual ofrecida por Enrique Lihn. En la otra, la velada se transforma en espectáculo semi ilusionista: “consistente en la doble lectura mutua, antagónica y/o complementaria de Enrique Lihn y don Gerardo de Pompier (E. A. D.)”. Aunque no tengo antecedentes sobre la distribución que se hizo de las invitaciones, esos tres textos están dando cuenta del carácter provocador del espectáculo: cada uno convoca a un evento distinto.

A continuación, leo las tensiones a las que se ve sometida la tríada autor-autoría-autoridad, desde los títulos⁵⁵:

La invitación: LIHN (Y) EL AUTOR DESCONOCIDO EN EL DÍA DE LOS INOCENTES.

El afiche: LIHN & POMPIER en el día de los inocentes en el

El álbum: LIHN Y POMPIER.

En el afiche la relación entre Lihn y Pompier aparece dada por el signo &⁵⁶ y se anuncia no sólo el carácter *torrencial* del discurso de Pompier (*en el día de los inocentes en el*), sino que también queda inscrita la repetición e iteración del vacío que constituye su discurso⁵⁷. El signo &, significa sólo “y”. En

55 La otra invitación no trae título, y, como ya señalé, no se menciona en ella a Pompier.

56 En español este signo no tiene nombre. En inglés se llama ‘ampersand’, y es el nombre con el que generalmente se le conoce en tanto se utiliza frecuentemente en programación computacional. En francés se llama “esperluette”.

57 “Hablar no cuesta nada si no se dice nada al repetir lo que otros dicen por decir. De esta aberración oral da cuenta, en cuanto máscara, Pompier, el orador público; pero también el discurso que lo contiene, y que sólo en apariencia él dice, muestra los efectos de la represión sobre una palabra vacía aunque o porque torrencial; pone el dedo en la llaga de un trauma lingüístico y, según creo, de una sociosia (verbal)”. Lihn, Enrique: *El circo en llamas*. p. 561.

otras lenguas, como en inglés, en francés o en alemán, en los cuales el lexema que designa esta conjunción tiene dos o más letras (*and*, *et*, *und* respectivamente), tiene algún sentido su utilización. Eso no sucede en español, por lo que su utilización tendría un fin más que nada ornamental y alude, generalmente, a la idea de una sociedad.

Editado, el título del happening se proyecta hacia el álbum. El título conjunta y coordina a Lihn y a Pompier. Puestos en el mismo espacio, no hay un antes y un después, no hay una causa y un efecto, no hay un “propietario” del texto. Este problema de la autoría es revisado por Roland Barthes en *La muerte del autor*⁵⁸, donde señala que el *autor* es un personaje moderno que surge del descubrimiento del *prestigio del individuo*⁵⁹: “el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un antes y un después: se supone que el Autor es el que nutre al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo”⁶⁰. Frente al Autor aparece la figura del escritor, que nace al mismo tiempo que su texto, no precede ni excede su escritura: el único tiempo que existe es el de la enunciación: “todo texto está escrito eternamente aquí y ahora”⁶¹.

En tanto se vincula al documento, dejo en suspenso esta línea que se dirige hacia la escritura, y me centro en el autor: “Hoy sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimen-

58 Roland Barthes: “La muerte del autor”. En: *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987. pp. 65 - 71

59 Esto comienza a evidenciarse en Europa alrededor del Renacimiento: los pintores comienzan a firmar sus obras.

60 Ibid. p. 68.

61 Ibid.

siones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”⁶². Poner en cuestión la autoría, es poner en cuestión la autoridad. La muerte del autor supone el vaciamiento del original, la conciencia de la intertextualidad y de la puesta en abismo⁶³

[Derechos de Autor]

derecho de autor. *m.* El que la ley reconoce al autor de una obra para participar en los beneficios que produzca su publicación, ejecución o reproducción, y que alcanza, en algunos casos, a los ejecutantes e intérpretes.

derechos de autor. *m. pl.* Cantidad que se cobra por derecho de autor.

(D.R.A.E.)

62 Ibid.: p. 69. Barthes señala que si bien el surrealismo, al postular una subversión directa de los códigos, no le atribuyó una posición tan importante al lenguaje, contribuyó a la desacralización de la figura del Autor, entre otras cosas, por la experiencia de la escritura colectiva. Confróntese con el prólogo de *Lihn y Pompier*: “Colaboramos todos yosotros” (p. 5).

63 *Derechos de Autor*, como veremos a continuación, lleva esto al extremo. Este texto, como señala Lihn: “No se trata, en propiedad, del libro de *un* autor, aunque mi nombre, efigie y escritura, se reiteren en él, incesantemente, como un tam-tam; se trata de un despliegue de egotismo, que el autor invoca como sus derechos. [...] Una última acotación: los doce o más años de los que este álbum hace la sinopsis, se “ordenan”, como es natural, en una cronología retrospectiva. Desde 1981 hasta 1969 y más allá, hasta el hito llamado *Quebrantahuesos* en 1952. Las lagunas aumentan a medida que se avanza hacia atrás, no porque me desintereesen esos tiempos pasados, sino porque quiero mirar desde el presente (con una visual más completa en los primeros planos) una perspectiva de doce años. De los primeros, sólo retengo algunos indicios: la producción, en particular, de la revista *Cormorán* 1969 – 1970 en que hizo su primera aparición don Gerardo de Pompier, ese venerable esperpento que me ha guiado por el laberinto sin salida de la ulterioridad, hasta el embotellado día de hoy. Enrique Lihn. El Autor Protagonístico. 4 de Octubre, 1981”. *Instrucciones para hojear este cuaderno de recortes*. Texto aparecido en la contratapa de *Derechos de autor*.

El autor ha muerto al situarse en el abismo del texto de Lihn. Por ello, es necesario revisar sus distintos significados:

AUTOR, tomado del lat. *auctor*, —*Mris*, ‘creador, autor’, ‘fuente histórica’, ‘instigador, promotor’, derivado de *aug-re* ‘aumentar’, ‘hacer progresar’. *1ª doc.*: *auctor*, 1155, *F. de Avilés*; *Gral. Est.* I, 304b10; *actor* ‘autor’, *Alex.* (P39c = O38c); *autor*, Díaz de Gámez, 1431 – 50.

Ya en bajo latín había frecuentes confusiones entre *actor* ‘actor’ y *auctor*, vid. Cheng, *Bull. Du C.* III, 81 – 86: de aquí las formas *actor* y *ator* (V. *DHist*). El arag. ant. *antor* ‘inductor de un delito’, ‘vendedor de un objeto’ [h. 1300, vid. Tilander, 498-500] es la misma palabra deformada quizá por una falsa lectura *anctor* en vez de *auctor*. Para la variante *otor* [1219: *F. de Guadalajara*], vid. ibíd.

DERIV. *Autoría. Autoridad* [*auctoridad*, Berceo], tomado del lat. *auctMr-tas*, —*atis. Autoritario. Autoritarismo. Autoritativo. Autorizar* [*abtoryzar*, grafía ultracorregida, en el *Canc.* de Baena, princ. S. XV; *autorizar* h. 1490: Pulgar, *Crón. de los Reyes Catól.*; *Canc.* de Castillo; Nebr.] *Autorización. Otorgar* [*outorigare*, leon., 1034, Oelschel.; *atorgar, Cid.*; *otorgar*, íd.; *aitorgar* arag. ant., Tilander, pp. 263, 275], del lat. vg. *AUCTORICARE íd. (de donde también proceden el port. *outorgar*, ‘cat. y oc. *atorgar*, sardo *otorigare*), derivado de AUCTOR en el sentido de ‘garante’, ‘vendedor’; *otorgadero; otorgador; otorgamiento; otorgante; otorgo* [en Albacete *atorgos* ‘esponsales’: *RFE.* XXVII, 245]

En: Corominas, J; Pascual, J.A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 2000. Volumen I.

autor. Del lat. *auctor*, *-oris*. 1. m. y f. El que es causa de alguna cosa. 2. El que la inventa. 3. Persona que ha hecho alguna obra científica, literaria o artística. 4. En las compañías cómicas, hasta principios del siglo XIX, el que cuidaba del gobierno económico de ellas y de la distribución de caudales. 5. *Der.* En lo criminal, persona

que comete el delito, o fuerza o induce directamente a otras a ejecutarlo, o coopera a la ejecución por un acto sin el cual no se habría ejecutado. 6. *Der.* causante. 7. *ant. Der.* actor¹, demandante o querellante.

actor¹. Del lat. *actor, -oris*. 1. m. El que interpreta un papel en el teatro, en el cine o en la televisión. 2. Personaje de una acción o de una obra literaria o cinematográfica. 3. *Der.* Demandante o acusador.

actor². Del lat. *auctor, -oris*. 1. m. ant. autor.

(D.R.A.E.)

La noción de autor la podemos vincular desde su etimología (*augere*) con esa Modernidad Ilustrada (Habermas) que cree en el progreso, es decir que cree en la posibilidad de la direccionalidad de un proyecto que avanza, que va hacia delante. Es ese mismo autor que se instala como un *antes* del texto que escribe. Vaciado el autor, el texto adquiere multidimensionalidad, pues el montaje de *Derechos de Autor* es un *sí mismo* escritural, esto es, su propia *identidad* escritural, que resulta ser, literalmente, un conjunto de citas. Desde esa perspectiva, su *derecho de autor* es el *copyright* como el derecho a copiar-se. El Autor se fotocopia perdiéndose como original e instalando como procedimiento constitutivo el recorte y el pastiche de una colección de citas de sí mismo, en una ordenación que subvierte el progreso moderno en tanto lo sitúa como retroceso. Mientras avanzamos en la lectura (¿avanzamos? ¿podemos leer linealmente este texto?), retrocedemos e instalamos el fin (como meta y límite) en el *Nacimiento en letra impresa de don Gerardo de Pompier: EL AUTOR DESCONOCIDO* y en una página del borrador de *Batman en Chile*, la primera novela de Lihn, que podríamos leer desde el borramiento de ese personaje postmoderno que es el súperheroe.

Pero Lihn es también el autor, desde la quinta acepción del DRAE, es decir, “en lo criminal, persona que

comete el delito, o fuerza o induce directamente a otras a ejecutarlo, o coopera a la ejecución por un acto sin el cual no se habría ejecutado”, en tanto efectivamente él comete un delito, en tanto la fotocopia es una *reproducción prohibida* al no tener los derechos del *copyright*. Pero Lihn transgrede la ley, siendo ilegal, ilegítimo e ilegible, jugando también con la otra acepción (confusa) de autor: actor. Ser el actor protagonista de ciertos textos transforma su actuación en una teatralización de su autoridad, actuación histórica que llama la atención sobre la copia de su propio borramiento, por el arruinamiento de la autoridad y su instalación como huella. Busca históricamente una superficie sobre la cual inscribirse; escritura cenicienta ante el reclamo de la imposibilidad de la inscripción.

“Yo entraba al teatro todavía en mi papel de Enrique Lihn”⁶⁴

La muerte del autor es puesta en escena. *Yo*, es el personaje que interpreta papeles y que no existe más que en la propia enunciación⁶⁵. *Yo* es la escritura, es la cita y el lugar común:

Traigo, pues, la palabra, a falta de lo que fuere; y no me traigan con la chiva de que la palabra no es nada, porque nunca ha sido otra cosa.

Verbo eres y en verbo te convertirás,
digo yo, y decir yo es un decir.⁶⁶

Lihn es igual a Pompier en tanto sólo representan papeles en el teatro de la palabra. “*Yo*”, en este caso, es ese cuerpo que se traviste en la enunciación, en el acto de decir *yo*. Hecho de lenguaje, Pompier cuestiona su lugar, y el del otro personaje que es su reverso: Lihn.

⁶⁴ Lastra: op. cit. p. 123.

⁶⁵ Benveniste, Emil: “De la subjetividad en el lenguaje”. En: *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI, 1977. Volumen I.

EL ÁLBUM COMO DOCUMENTO

Álbum: Libro en blanco comúnmente apaisado, y encuadernado con más o menos lujo, cuyas hojas se llenan con breves composiciones literarias, sentencias, máximas, piezas de música, firmas, retratos, etc. || 2. **Libro en blanco** de hojas dobles con una o más aberturas de forma regular, a manera de marcos, para colocar en ellas fotografías, acuarelas, grabados, etc. (D.R.A.E).

Álbum: Conjunto de hojas encuadernadas, generalmente con pastas decorativas, destinado a **coleccionar** fotografías, sellos y también autógrafos, composiciones breves, etc. (Moliner, María: *Diccionario de uso el español*. Madrid, Gredos, 1979-80)

Más conciliador resulta Casares:

Álbum: Libro en blanco para **coleccionar** en él autógrafos retratos, composiciones, etc. || Libro formado de hojas de cartulina, dispuestas a manera de marcos, para colocar fotografías, estampas, etc. (Casares, Julio. *Diccionario Ideológico de la lengua española*. Barcelona, Gustavo Gili, 1959.)⁶⁷

Como libro en blanco, el álbum manifiesta su condición de espacio vacío, de espacio sin fondo sobre el cual es montada una colección de fragmentos y citas. En el caso de *Lihn y Pompier*, es en este factor en el que radica su inorganicidad. Desde esta perspectiva, aparece como la superficie de inscripción acorde a la naturaleza de Pompier: “todo lo concerniente a don Gerardo se escribe, en parte, por sí solo: es tanto escritura como lectura: escrilectura: bricolage de textos, collage de fragmentos, literarios o no, en desuso”⁶⁸.

⁶⁶ *Lihn y Pompier*. p. 12.

⁶⁷ Las negritas las puse yo. A partir de estos dos conceptos (libro en blanco y colección), reviso la noción del álbum vinculada a la lectura.

⁶⁸ Lihn: “Entretelones técnicos de mis novelas”. En: *El circo en llamas*. Santiago, Lom, 1997. p. 583. Tomando en cuenta lo que sucede en *Derechos de Autor*, lo mismo sucedería con Lihn.

Esta escritura es comparable con la lectoescritura de Barthes. Por lo tanto, también se puede pensar el álbum vinculado a la lectura, en tanto todo proceso de lectura no responde sino al montaje. El álbum, en tanto documento, es la puesta en abismo de la lectura, es decir, el testimonio de esa experiencia individual. La lectura como álbum es la conciencia del vacío que la constituye, es la conciencia de que todo cierre del texto es provisorio y no hace sino argumentar el evento de la lectoescritura.

Me detengo ahora en uno de los fragmentos que componen el álbum.

*LIHN Y POMPIER: LOS ANUNCIOS PUBLICITARIOS*⁶⁹

La tendencia de la publicidad de estar constantemente apropiándose de las estrategias del arte, es acá subvertida, siendo el arte el que se apropia de una estrategia del mercado: el aviso publicitario.

El aviso de ambas pastas de dientes (Kolynos y Pasta Esmaltina), en tanto discurso sobre la “higiene bucal”, aparecen sustentando y legitimando en el contexto del periódico, ciertas estrategias vinculadas a la “higiene de la palabra”: la censura⁷⁰.

En el caso de Pasta Esmaltina, nos encontramos con la posibilidad de leer en dos direcciones. El cuadrado negro ambigua el mensaje ocultando parcialmente algunas letras; de esta manera, leemos:

“[Ning]una señorita que quiere conservar sus dientes perfectamente limpios y sanos puede estar sin PASTA ESMALTINA”.

69 Los anuncios de Pasta Esmaltina, Kolynos y Crema del Harem eran habituales en los periódicos chilenos de la primera mitad del siglo XX.

70 Esto lo podemos vincular con la higiene que promueve una institución como la Real Academia Española, cuyo lema parece la publicidad de un producto de limpieza: “*limpia, fija y da esplendor*”.



Esta posibilidad de leer en dos direcciones opuestas al mismo tiempo está dando cuenta del carácter anfibológico de Pompier⁷¹, quien (anti)publicita la censura como medio de subversión.

71 Cfr: Barthes: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas, Monte Ávila, 1997. Si bien Barthes señala que la anfibología es una cualidad de ciertas palabras, se puede extender esta noción a todo texto que se deja leer en dos direcciones opuestas al mismo tiempo:

“La palabra ‘inteligencia’ puede designar una facultad de intelección o una complicidad; por lo general, el contexto obliga a escoger uno de los dos sentidos y a olvidar el otro. Cada vez que encuentra una de las palabras dobles, R.B., por el contrario, conserva a la palabra sus dos sentidos, como si uno de ellos le guiñara el ojo al otro y que el sentido de la palabra estuviese en ese guiño, que hace que *una misma palabra*, en *una misma frase*, quiera decir *al mismo tiempo* dos diferentes, y que se goce semánticamente de la una por la otra. Es por eso que a estas palabras se las llama en varias ocasiones «preciosamente ambiguas»: no por esencia léxica (pues cualquiera palabra del léxico tiene varios sentidos), sino porque gracias a una especie de *suerte*, de buena disposición, no de la lengua sino del discurso, puedo *actualizar* su anfibología, es decir «inteligencia» y simular que me estoy refiriendo principalmente al sentido intelectual, pero *dando a entender* el sentido de «complicidad». (sigue en pág.122...)

En síntesis, se trata de un arte político, pero que no cae en lo panfletario. Un arte donde lo político pasa por la utilización de ciertos recursos y mecanismo, más que por un contenido. Un arte donde la dimensión crítica y reflexiva respecto al propio arte, es también un mecanismo de subversión a los órdenes establecidos pero de una manera ilegible, donde el oficialismo no entiende las reglas de ese juego que se burla de él obedeciéndolo.

PERFORMANCE Y PERFORMATIVIDAD

Me detengo acá, atrayendo las nociones que he ido ensayando a lo largo de este trayecto y las hago recorrer la textualidad *pompier* desde su carácter performativo. Le hago un guiño a la pragmática y acojo la idea de performatividad de Austin, para quien esta “indica que emitir la expresión es realizar una acción”⁷². A la luz (u oscuridad) de las líneas trazadas en estas páginas, digo nuevamente la performatividad como un *hacer diciendo*, en tanto la marca de gerundio indicaría el carácter de *estar en proceso de ejecución*. Esta marca de gerundio aparece, entonces, transitando desde el evento al registro: el primero es denominado como un *happening* en el prólogo de *Lihn y Pompier*⁷³: *happening*, es decir, *sucediendo*.

(...) no es la polisemia (lo múltiple del sentido) lo que se elogia y se busca; es muy exactamente la anfibología, la duplicidad; no es la ilusión de oírlo todo (cualquier cosa), sino la de oír *otra cosa* (en esto soy más clásico que la teoría del texto que defiende). (pp. 84 – 85).

72 Austin, J. L.: *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona, Paidós, 1982. p. 47. Desde Barthes, podemos vincular este concepto con el de escritura. Para este autor escribir es “un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere”. Barthes: “La muerte del autor”. Loc. cit. p. 69.

73 Lihn y Pompier. p. 5

Pompier

El nombre, yo diría impropio, antes adjetivo que sustantivo, y generalizable de don Gerardo de Pompier — recuérdese de paso, la expresión: un don nadie — es un condensado de propiedades o un conjunto de atributos contradictorios entre sí, que apuntan a la (indefinida) definición — “densa”, abierta— de un personaje formado a partir de lenguaje: hecho de su nombre. Equilibrio por otra parte, de fuerzas que se anulan entre sí, ellas generan una especie de vacío: el de la máscara sin el enmascarado.⁷⁴

Pompier, adjetivo y/o sustantivo, designa generalmente a un pintor o escritor que trata temas convencionales en un estilo grandilocuente, académico y pretencioso. Pompier también designa lo que es a la vez pasado de moda, banal y ridículamente enfático. La primera documentación como adjetivo (género *pompier*, estilo *pompier*) es de 1880 en el *Gil Blas* de Th. de Banville. Antes de Banville el origen es oscuro, pero la hipótesis es que los cascos que llevaban los personajes de la Antigüedad en los cuadros de David y los pintores de su escuela sugerían a sus contemporáneos la imagen de un “bombero que se desviste”. *Pompier* será aplicado desde entonces a los cuadros faltos de originalidad, y se asociará a los pintores de la Academia francesa del siglo XIX, siendo sus principales exponentes Bouguereau, Gérôme, Couture, Papety y Cabanel. Su pintura se caracteriza por el tratamiento de temas históricos y mitológicos con cierto tono de moralismo. Arnold Hauser señala respecto a Bouguereau y Couture: “forma grandiosa y ostentosa, pero vacía en todas sus manifestaciones”⁷⁵.

⁷⁴ Lihn: “Entretelones técnicos de mis novelas”. Loc. cit. p. 574.

⁷⁵ Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Buenos Aires, Editorial Debate, 2002. Volumen 2. p. 318. Respecto a la etimología de *pompier*: Cfr. *Dictionnaire de la Langue Française*. Paris, Librairie A. Hatier. Sin fecha de edición; *Collins Pocket Diccionario: español-francés, espagnol-française*. Buenos Aires, Grijalbo, 1987; Emilio Martínez Amador: *Diccionario Francés-Español, Español-Francés*. Barcelona, Sopena, 1955. Interesante es el diálogo que se puede establecer con la producción de Juan Emar en las *Notas de Arte* a partir de su crítica al pompierismo dominante en la pintura chilena.

EL DISCURSO QUE DICE (A) POMPIER

El lenguaje de don Gerardo y aquél que lo habla y en que es escrito (también cuando habla, ciertamente) es la exposición y, de alguna manera, el análisis, la deconstrucción — sostiene Yúdice— de lo que voy a llamar aquí la palabra establecida, respecto de la cual quiero o pretendo hacer una suerte de teratología: estudio, en acto, de ciertas anomalías o monstruosidades del lenguaje.⁷⁶

A partir de este guiño a la pragmática señalo, en primera instancia, el carácter performativo de Pompier, que no sólo dice su discurso, sino que es dicho por su discurso: *se hace diciendo*:

“Por oposición a los ejercicios escolares del ya imposible realismo, yo pensaba y pienso que se está más cerca de un cierto tipo de verdad fabricando, ahora, un artilugio que muestre en su hacerse y deshacerse, en su hacerlo y desbaratarlo, los efectos de una situación que se caracteriza por el desconocimiento de la categoría de la persona”⁷⁷.

Las líneas que he ido surcando a lo largo de este texto convergen en *Libn y Pompier*, dando cuenta de un arte abismado en su performatividad, documentado en su abismo, y un arte que es producción y proceso.

El carácter performativo de Pompier se pudo identificar en algunos de los registros ya citados:

(...) Pompier, en quien yo me metamorfoseaba con algunos toques de maquillaje mientras hablaba de él.⁷⁸

76 Lihn: *Entretelones técnicos de mis novelas*. loc. cit. pp. 573 – 574. Las negritas las puse yo.

77 En: Enrique Lihn: *El circo en llamas*. Santiago, Lom, 1997. p. 561. Dice Barthes: “el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje «se mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo”. Roland Barthes: “La muerte del autor”. Loc. cit. p. 68.

78 Lastra: *Conversaciones con Enrique Libn*. p. 123.

...a medida que [Lihn] leía, a medida en que avanzaba en su discurso, Monsieur Pompier iba penetrando en él.⁷⁹

La performatividad de Pompier es no existir más que en el discurso que (lo) dice. Nada precede a ese presente de la enunciación, nada (nadie) hay antes del gesto de inscripción, antes de la escritura:

POMPIER ES SU PROPIO EJECUTOR

ejecutar: (del lat. *exsecutus*, p. p. de *exsequi*, consumir, cumplir.) tr. Poner por obra una cosa. || 2. ajusticiar. [...]

ejecutor: adj. Que ejecuta o hace una cosa. || verdugo, el que ejecuta la pena de muerte.

(D.R.A.E.)

Retomo un fragmento de la entrevista. El lugar de enunciación de Pompier es una “mezcla de ataúd con ruedas, de púlpito y de silla eléctrica”⁸⁰: el discurso que dice (a) Pompier hace caer la noción de autor(idad), es *la muerte del autor* en el acto de enunciación de ese discurso (púlpito ‡ silla eléctrica ‡ ataúd): la performatividad es la escritura⁸¹.

En tanto Pompier no existe sino solo diciéndose, es su propio ejecutor: se hace, pero al dejar de hacerse diciéndose ejecuta su condena a muerte. El fin del discurso de Pompier es el fin de Pompier⁸². El púlpito, si bien es la posibilidad de su existencia, es también la ejecución de su propia sentencia: la silla eléctrica.

79 Lafourcade: *Reconstrucción de Enrique Lihn*. loc. cit. p. 41.

80 Lastra: op. cit. p. 124. Ulibarri también destaca este elemento: “un majestuoso y mortuorio carro negro forrado de rojo, con apariencia de púlpito”.

81 “escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad [...] ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, «performa»”. Roland Barthes: “La muerte del autor”. loc. cit. p. 67.

82 El cual coincide con el fin del álbum.

En *Lihn & Pompier* asistimos a la teatralización de la muerte del Autor (Desconocido). La palabra torrencial difiere y re-trasa la muerte. Desde su carácter performativo, Pompier hace de su ejecución la búsqueda de un lugar donde dejar inscrita la huella de su borramiento.

EL PARÉNTESIS CONTRACULTURAL

Vinculado al registro, cité el título de una de las invitaciones: LIHN (Y) EL AUTOR DESCONOCIDO EN EL DÍA DE LOS INOCENTES, donde la conjunción, puesta en paréntesis, suspendía y difería las distinciones entre Lihn y Pompier, posibilitando una doble lectura. Esta doble lectura, aparecía proyectada en uno de los avisos publicitarios que incluye el álbum, donde la tachadura volvía a ambiguar el mensaje: “[Ning]una señorita que quiere conservar sus dientes perfectamente limpios y sanos puede estar sin PASTA ESMALTINA”, permitiendo leerlo en dos direcciones opuestas: Pompier es ese paréntesis, es la superposición de los contrarios, la coexistencia de los opuestos en un mismo espacio. Desde su performatividad, Pompier dice la contradicción diciéndose.

Es en esta entreparentización constante que transita del evento al documento, y en el carácter abismado de este tránsito, donde leo el carácter contracultural del evento que se señala tanto en el afiche como en el prólogo del álbum: el paréntesis, en tanto permite la lectura opuesta, supone una táctica de subversión. El carácter contracultural en *Lihn y Pompier* pasa por el (des)acatamiento de la censura y la (des)obediencia frente al poder. Pompier es presentado como el Autor (Desconocido), noción que, como quedó expuesto en la primera parte de este texto, está anclada en la idea de originalidad. Pero no es sino la mala copia de un modelo⁸³, estableciendo el principio de

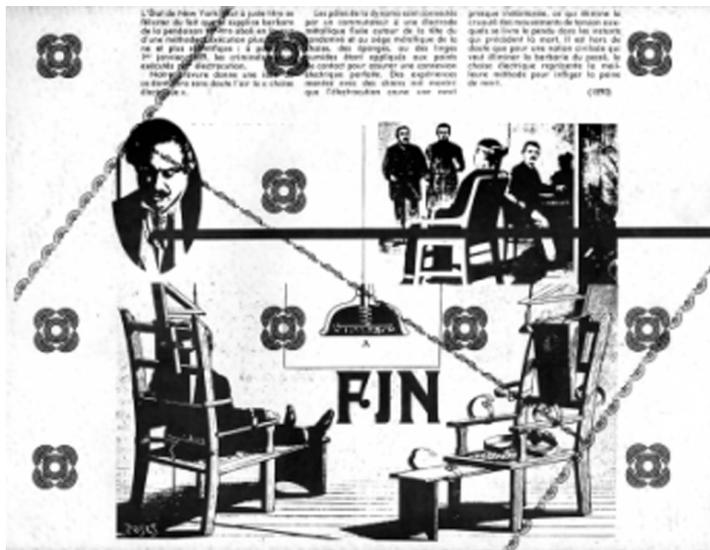
diferencia: “[Pompier] es el discurso del poder menos el poder y más el esfuerzo por halagarlo”⁸⁴.

Por eso, no parece de más la mención de Dittborn a la *caligo prometheus*⁸⁵. Lihn considera que es la insuficiencia de su camuflaje lo que obliga a Pompier a exagerar su identidad mimética con el modelo llegando a hacerlo irrisorio y evidenciando su propio enmascaramiento. En el espectáculo travestista uniforme/disfraz se re-vela el carácter contracultural de esta textualidad. Estamos frente a un tipo de texto que no sólo se opone al uniforme con el disfraz, sino que se disfraza de uniformado para desbaratar el discurso del poder desde su interior: la desobediencia en la obediencia, la contradicción del imperativo: ¡Desobedece!, el desacato de la censura mediante su acatamiento, la desarticulación de la autoridad imitándola. Desde el aviso de Pasta Esmaltina, se puede decir que estamos frente a una literatura que se opone desde adentro (des)acatando la censura mediante la censura y que documentaliza la desmonumentalización y desautorización de ciertos modelos autoritarios de un único sentido.

83 “Se podría hablar, con las debidas precauciones, de una literatura que opone al uniforme el disfraz, que, a veces es la sátira o el remedo paródico de la palabra establecida y uniformada. Se toma esa palabra como modelo y se lo “revienta” o pone en evidencia su carácter absurdo, llevando el modelo hasta sus últimas consecuencias”. Lihn: “Disfraz versus uniforme”. En: *El circo en llamas*. p. 482.

84 En: Lastra: op. cit. p. 119. Desde esto punto de vista podríamos establecer el vínculo con las nociones de simulacro y pastiche: Pompier presenta como original un modelo vaciado.

85 Mención recogida por Lihn en “Entretelones técnicos de mis novelas”. loc. cit. pp. 582 – 583: “[Dittborn] descubrió enseguida en el personaje-máscara, una relación con el fenómeno mimético de la intimidación no justificada, producida a partir del terror mismo del intimidador, y comparó a Pompier con la mariposa *caligo prometheus*. Dittborn no recordaba este nombre científico, pero nos dejó a todos ‘metidos’ con la descripción, a la vez mimética, gesticulante, de este insecto absolutamente vulnerable e inofensivo, que logra, enmascarándose (como los hombres, más ofensivos que ella, de las sociedades primitivas) espantar a sus agresores virtuales otros insectos devolviéndoles el terror que le producen a través de la máscara que ‘se’ fabrica”.



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor: *Prismas*. Barcelona, Ariel, 1962
- Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987.
- Baudrillard, Jean: *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Kairós, 1998.
- Barman, Zigmunt: *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Akal, 2001.
- Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos 1*. Buenos Aires, Taurus, 1989.
- Blanchot, Maurice: *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Ávila, 1980.
- Brook, Peter: *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península, 2002.
- Buck Morss, Susan: “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”. En: *La Balsa de la Medusa*, número 25, 1993. pp. 55 – 98.

- Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997.
- Connor, Steven: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal, 1996.
- Dällenbach, Lucien: *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991.
- del Río, Victor: "La estética del documento". En: *Lápiz. Revista internacional de arte*. Octubre 2002. Número 166. pp. 55 – 63.
- Deleuze, G.; Guattari, F.: *Kafka. Por una literatura menor*. México, Era, 1998.
- Déotte, Jean-Louis: *Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Santiago, Cuarto Propio, 1998.
- Dubois, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Emar, Juan: "Los pompieri. La ironía del alcalde". En: *Notas de Arte (Jean Emar en La Nación (1923 – 1927))* Santiago, DIBAM / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana / Ril Editores, 2003. p. 97.
- Foucault, Michel: *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2000.
- Fontcuberta et al.: *Ciencia y Fricción. Fotografía, naturaleza y artificio*. Barcelona, Mestizo A. C., 1998.
- Frisby, David: *Fragmentos de la modernidad*. Madrid, Visor, 1992.
- Goldberg, Roselee: *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona, Ediciones Destino, 1996.
- Groys, Boris: "Art in the age of biopolitics. From artwork to art documentation". En: *Documenta 11_Plataform 5: Exhibition Catalogue*. Ostfildern-Riut, Hatje Cantz Verlag, 2002. pp. 108 – 114.
- Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Buenos Aires, Editorial Debate, 2002. Volumen 2.
- Lafourcade, Enrique: "Reconstitución de Enrique Lihn". En: *Revista Qué Pasa* N° 357. 16 al 22 de Febrero, 1978. pp. 40 – 43.

- Lastra, Pedro: *Conversaciones con Enrique Lihn*. México, Universidad Veracruzana, 1980.
- Lihn, Enrique: *Derechos de autor*. Santiago Yo Editores / Arte Plano, 1981.
- Lihn, Enrique: *El circo en llamas*. Santiago, Lom, 1997
- Lihn, Enrique: *Lihn y Pompier*. Santiago, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, 1978.
- Lyotard, Jean François: *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra, 1998.
- La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1996.
- Marchese, Angelo; Forradillas, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1989. p. 328.
- Menna, Filiberto: *La opción analítica del arte moderno*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Sarlo, Beatriz: *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, FCE, 2000.
- Smith, Robert: "Arte conceptual". En: Nikos Stangos (compilador): *Conceptos de arte moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1996. pp. 211' – 222.
- Sontag, Susan: "Contra la interpretación". En: *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara, 1996. pp. 25 – 39.
- Ulibarri, Luisa: "La resurrección de Monsieur Pompier". En: *Revista Ercilla* n° 2215. 11 de Enero, 1978.
- "Pompier ahora es un libro". En: *Revista Ercilla* N° 2222. 1 de Marzo, 1978. p. 36.