

Derechos de autor 1981/72, 69 etc. (1981) de Enrique Lihn.
Curaduría, achurado y manufactura¹

Derechos de autor 1981/72, 69 etc. (1981) by Enrique Lihn.
Curatorship, carving and manufacturing

JUAN D. CID-HIDALGO^a
MARIELA FUENTES-LEAL^a

^a Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Arte. Chile.
jdcid@udec.cl, mariefue@udec.cl

En las siguientes páginas reflexionamos en torno a *Derechos de autor...* (1981) de Enrique Lihn, uno de los textos poéticos claves de la neovanguardia chilena y de su propuesta artística. A partir de una mirada teórica interartística examinamos cuestiones como la legibilidad del manuscrito, su carácter iconotextual, la curaduría de los archivos, el montaje de los mismos, así como el achurado y la tachadura como procedimientos de visibilización de la borradura. Esta tarea nos ayudará a comprender el ejercicio crítico del sistema del arte como del sistema literario que realiza el poeta chileno, quien busca permanentemente la caída de los modelos disciplinarios cerrados. En el caso de *Derechos de autor...* pareciera que el acto de decodificación no importara frente a la monumentalidad del proyecto plástico que significa el manuscrito y su manufactura, elemento relevante porque determina un cambio de rol en el lector, quien deviene en lector/espectador.

Palabras clave: curaduría, tachado, imágenes, legibilidad, iconotexto.

In the following pages we reflect on Enrique Lihn's book *Derechos de autor...* (1981), one of the key poetic texts of the Chilean neo-avant-garde and his artistic proposal. From an inter-artistic theoretical perspective, we examine issues such as the legibility of the manuscript, its iconotextual character, the curatorship of the archives, their assembly, as well as the hatching and erasure as procedures for making visible. This task will help us understand the critical exercise of the art system as well as the literary system carried out by the Chilean poet, who permanently seeks the fall of closed disciplinary models. In the case of *Derechos de autor...* it seems that the act of decoding does not matter in the face of the monumentality of the plastic project that the manuscript and its

¹ Este trabajo forma parte de una investigación mayor –financiada por la Dirección de Investigación de la Universidad de Concepción (VRID)– denominada “Poéticas en torno a las ruinas en la literatura latinoamericana de los últimos años” (código 2022000505INV) cuya investigadora principal es la Dra. Mariela Fuentes Leal. Además, forma parte del campo de estudio del grupo de investigación “Literatura y artes visuales. Sobre tránsitos curadurías y montajes” (19.F1.01, VRID) cuyo director es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo.

manufacture signify, a relevant element because it determines a change of role in the reader, who becomes a reader/spectator.

Keywords: curation, strikethrough, images, readability, iconotext.

1. PROLEGÓMENOS INTERARTÍSTICOS

En la genealogía de proyectos poéticos experimentales como *Quebrantahuesos* (1952) proyecto poético visual de Parra, Jodorovsky y Lihn; *Chile o muerte* (1974) de Germán Marín y Armino Cardoso; “Visual: Dittborn, dibujos” (1976) de Ronald Kay y Nelly Richard; *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez; Vostell, “El huevo” (environment) (1977) de Eugenio Dittborn y Catalina Parra; “Sermones y prédicas del Cristo de Elqui” (1977) de Nicanor Parra; “Lihn y Pompier” (1978) de Enrique Lihn y Eugenio Dittborn; y los textos de Roland Kay para “N.N.: Autopsia” (1979) catálogo de una exposición de Eugenio Dittborn, se incorpora el abrumador proyecto poético/visual *Derechos de autor 1981/72, 69 etc.* (1981) de Enrique Lihn. Este volumen de manufactura precaria (fotocopias, recortes, fotografías y una enorme cantidad de apostillas, enmiendas y tachaduras) comparte con los otros textos el uso de mecanismos de montaje, trabajo con archivos de heterogéneo y disímil factura y valor, la consagración del objeto como fetiche, la acumulación exacerbada, la imposición de un régimen curatorial proyectivo y la crítica al sistema editorial y sus convenciones. Todas estas singularidades develan la importancia del ícono en la práctica de una literatura en expansión que busca tensionar los límites disciplinarios hasta derribarlos.

En este sentido entonces cabe preguntarse a qué apunta el proyecto de Lihn, cuál es el interés de componer este objeto tan *sui generis* en que nos atrevemos a señalar que lo que importa más que el contenido es la forma, fundamentalmente porque el contenido –disperso, inconexo, lleno de achurados, apostillas y comentarios al margen, recortes, imágenes del poeta, collages superpuestos, etc.– es virtualmente ilegible. La legibilidad del manuscrito se proyecta en la medida en que el artista curatoría todos los elementos de heterogéneo origen, pero de consolidado valor para el creador quien desea precisamente enaltecer su figura, inclusive más allá de su celebridad a comienzos de los 80^s hasta proponer la obra como una cronología retrospectiva desde 1981 hasta 1969³, y más allá hasta el hito *Quebrantahuesos*, en 1952.

² Además, del carácter inédito y perturbador de *Derechos de autor...*, el volumen se nos presenta como un dossier de manuscritos, bocetos, borradores, antologías, cartas, documentos personales, etc. que busca consolidar una especie de mirada o propuesta plástica en la medida que pone en valor aquello seleccionado y montado en la precariedad de fotocopias en pastiche, de modo tal que reconocemos la consolidación de algunos proyectos escriturales y visuales del autor; y la (no)realización de actividades culturales de la época, todo lo cual extiende el carácter lo testamentario de esta obra y su influencia casi misteriosa del volumen mitificado, perdido en las bibliotecas de unos pocos elegidos y que concita la infracción de la posesión.

³ En este año publica *Escrito en Cuba* (México: Alacena/Era) y *La musiquilla de las pobres esferas* (Santiago: Universitaria), textos fundamentales en la trayectoria de Lihn y que exhiben ese carácter persistentemente crítico y *outsider*, entre lugar en que encuentra confort como para expandir su propuesta artística que remeciera los

La objetualidad del (icono)texto de Lihn, siguiendo la propuesta del crítico Juan Zapata (1989), es ‘producto de su misma precariedad’ que lo contextualiza en la marginalidad de aquel tenso período cultural y contracultural (década de los setenta y ochenta, dictadura militar). La confección, entonces, de este artilugio prácticamente único, en su avance como obra crítica al sistema del arte, regresa y recobra las viejas ideas de Walter Benjamin referidas al signo unívoco, el aura y la experiencia del arte. En este sentido, Lihn asume la obra como un despliegue de voces, un “memorándum” nos señala en el “texto” que nos ocupa, en que muchos documentos estaban destinados a una lectura oral y pública sin intención de inscribirse y fijarse en una publicación. Se trata de generar un “no libro” (Zapata & Fuentes 2012) a partir del procedimiento de acumulación y pastiche, una especie de bricolaje que actúa como una forma de comunicación a través de la cual los lectores tendrían una ‘experiencia’, en términos benjaminianos. El hablante lírico, el artista, el manufacturador nos invita a leer (imagen y texto), como el narrador de un espíritu de camaradería que cuenta una historia colectiva hilada en los bordes del mercado, capaz de abandonar sus proyectos propios de poesía, para dar paso a un muestrario de trabajos heterogéneos sin la pretensión de apropiarse de los derechos de estos -no hay editorial ni sello-. Lihn más bien denota una conciencia reflexiva de la comunidad que es capaz de transformar el acto de lectura en una experiencia vital y profunda, ligada a una memoria inconsciente y fragmentada, que manifiesta la estela aurática de la creación artística de aquella época, donde “el registro gráfico de la palabra es la materialización de un fantasma” (Lastra 2014).

Con esto, nuestro autor pretende abiertamente desligarse de la figura de un autor masivo y se acerca a la rebeldía literaria cuando señala, en la parte interior de la contraportada de *Derechos de autor*, que:

Sostengo que la popularidad no es un premio a la exigencia, sino el resultado del Premio Nóbel, una operación del mercado del libro, la consecuencia del conformismo literario o la oportunidad de la protesta, y, sólo en última instancia, la adecuación del talento y la habilidad del vendedor.

El humor, la sátira, la ironía, la constitución del procedimiento del grotesco para unos, barroco para otros, son perceptibles sin mucha dificultad, sin embargo, creemos que *Derechos de autor*... es una obra que arrastra el histrionismo de Lihn, y el enorme interés en la línea de las preocupaciones de la teoría literaria y estética. Ello, principalmente, en el carácter de obra visual que subyace al manuscrito confeccionado por un poeta, académico, editor, ilustrador, novelista, ensayista, crítico de arte, intelectual, performer,

tópicos y las convenciones políticas, líricas, ideológicas, plásticas, militantes y conservadoras. En *La musiquilla de las pobres esferas* será categórico cuando apunta “no toco la trompeta ni subo a la tribuna / De la revolución prefiero la necesidad de conversar entre amigos / aunque sea por las razones más débiles” (“Revolución”: 32). Y más adelante subraya: “Porque escribí no estuve en casa del verdugo / ni me dejé llevar por el amor a Dios / ni acepté que los hombres fueran dioses / ni me hice desear como escribiente / ni la pobreza me pareció atroz / ni el poder una cosa deseable...” (“Porque escribí”: 83).

etc. familiarizado con las propuestas teóricas del estructuralismo, su post, además de la semiología, postmodernidad, espectacularización de las artes y de los iniciales estudios interartísticos, enmarcados en el denominado *pictorial turn* (Spitzer 1962; Krieger 1967; Heffernan 1993 y 1999; Mitchel 1994; Wagner 1996; Clüver 1997; Monegal 2000; Riffaterre 2000; entre otros).

Derechos de autor..., efectivamente es un no libro (Zapata & Fuentes 2012), elide cualquier posibilidad de categorización, supera la estrechez del soporte libro para desplazarse a la posibilidad de agenciarse con mayor naturalidad a una expresión *in progress* de artes visuales. El manuscrito manifiesta en su tentativa definición la acumulación de posibilidades, el riesgo de ser todas a la vez y su indefinición disciplinar. Sin embargo, es precisamente esa *mise en abyme* la que busca el manuscrito confeccionado por el poeta, crítico de arte y artista chileno. La obra, entonces, se arroga la forma de dossier, cercano al currículum o portafolio plástico y al prontuario, un cuaderno de recortes, ejercicio de bricolaje, grueso cuaderno, libreta de apuntes, libro futuro, estándar otro, etc. Como dijimos, es el mismo texto el que ensaya posibilidades de definición; por ejemplo, cuando encontramos de buenas a primeras una especie de paratexto inhabitual denominado “Instrucciones para hojear este cuaderno de recortes” que se encuentran en la parte interna de la portada y contraportada del volumen, es decir, en un espacio desacostumbrado de inscripción poética⁴.

2. ALCANCES ESTRUCTURALES. ENRIQUE ANDRÉS LIHN CARRASCO

El título del volumen de inmediato nos pone en un entre lugar debido a que al menos tenemos dos acepciones, todavía previas al acto de lectura imposible que nos impone la obra, ellas son: entender el título en términos jurídicos, es decir, la alusión a la soberanía de los artistas sobre sus obras o, mejor dicho, la idea de justicia y orden de exclusividad sobre su composición a partir de ciertos principios y normas consensuados en sociedad; la segunda acepción, y el más contundente argumento para comprender el proyecto artístico de *Derechos de autor...*, es la alusión a esa libertad creativa plena que tienen los artistas para proponer una obra que resista los moldes a la vez que imponga los suyos propios.

⁴ La dimensión de *Derechos de autor* es la de una hoja tamaño oficio de 90 grs., compuesto por 186 folios fotocopiados por ambos lados, páginas sin numerar, encuadernado cartón opaco 270 grs., anillado aro plástico continuo negro, impresión blanco y negro ambos lados (a excepción de “Paz a todo aquel que entre aquí” página a un color (celeste) referida al proyecto Pompiere y de una publicidad de Whiskie de 6 años en que se observan tres autos frente a una playa en que una pareja cabalga en la orilla, mientras al dorso aparece la fotografía de un palacete a medio quemar y sostenida por un clip). En su interior encontramos reproducciones de documentos editados con anterioridad, separatas, reproducciones de textos manuscritos que apostillan abrumadoramente el plano, textos de máquina de escribir, imágenes, dibujos, montajes o collages a partir de ellos y la disposición, aunque vertical del volumen, en muchos casos cambia a horizontal porque se reproducen textos (poemarios, artículos de prensa, noticias, etc.), decisión de montaje que exacerba aún más el carácter rizomático del manuscrito, que además no cuenta con capitulación o identificación de cambio de temático, es decir, se nos presente como un solo flujo discursivo.

De esta manera es que notamos que el manuscrito de Lihn sigue la estética del dossier, del álbum de recortes, del cuaderno de notas, del diario o bitácora de artista y que esta conjunción de modalidades transforma el horizonte de expectativas de los minoritarios, aunque selectos y avisados, lectores del no libro. Su composición en fragmentos y el ensamblaje insinúa una ruptura con la noción de autoría decimonónica, ya que Enrique Lihn permite la incursión de varios autores, él mismo entre ellos⁵, para esta llamada “autobiografía” (Zapata 1989), con el objetivo de reconocer en la discontinuidad del libro una ‘cronología retrospectiva’ hecha de retazos.

A modo de inventario encontramos en el manuscrito: colecciones de recortes de periódico en que se valora algún texto o actividad del poeta chileno; también encontramos poemarios completos fotocopiados y montados descoordinadamente respecto del flujo iconotextual que desarrolla la obra; una antología de otros autores cercanos a él (Manuel Silva, Pedro Lastra, Oscar Hahn, Waldo Rojas, Rigas Kappatos, George Yudice, Federico Schopf, Luis Millones, Germán Marín, Alejandro Jodorowsky, Fernando Bitti, David Turkeltaub, Fernando Alegría, Guillermo Atías), un comic (novela gráfica), enmiendas por doquier incluso de textos de diarios donde se han equivocado en su apellido o el de su acompañante, enmiendas y comentarios, observaciones a los múltiples archivos que componen el manuscrito y que se acumulan en capas una sobre otra (Ver imagen 1)⁶. Los achurados ocupan un lugar relevante en la concepción del proyecto artístico como veremos y que dificulta aún más la posibilidad de la lectura.

⁵ Enrique Lihn define la autoría en relación a la aparición de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez proponiendo que es un libro destinado para “una infancia contemporánea de todas las edades del hombre” en sentido poético quizá, no cronológico. Creemos en la extensión de esta idea a *Derechos de autor*... en tanto Lihn pareciera hablar de su propia obra en el siguiente fragmento: “La autoría es un derecho de propiedad sobre una creación original, que, por cierto, los niños ignoran, y que, por otra parte, se desconoció en la Edad Media (...) el verdadero nombre de Martínez, más allá de la noción moderna de autor, sin dejar de ser el que es y de serlo celosamente, es el de todos los autores -sin discriminación de valor literario- que le sirven de materia para sus textos” (2020: 290).

⁶ Todas las imágenes registradas en este artículo pertenecen al volumen *Derechos de autor 1981/72, 69 etc.* (1981) y han sido reproducidas sin mayores asistencias técnicas, precisamente para explicitar más aún el carácter manufacturado que imposibilita, por ejemplo, reproducir las imágenes con altos grados de calidad. Por otro lado, el corte de las imágenes deja ver el soporte y la disposición del achurado, de las apostillas y los comentarios al margen realizados por Enrique Lihn.

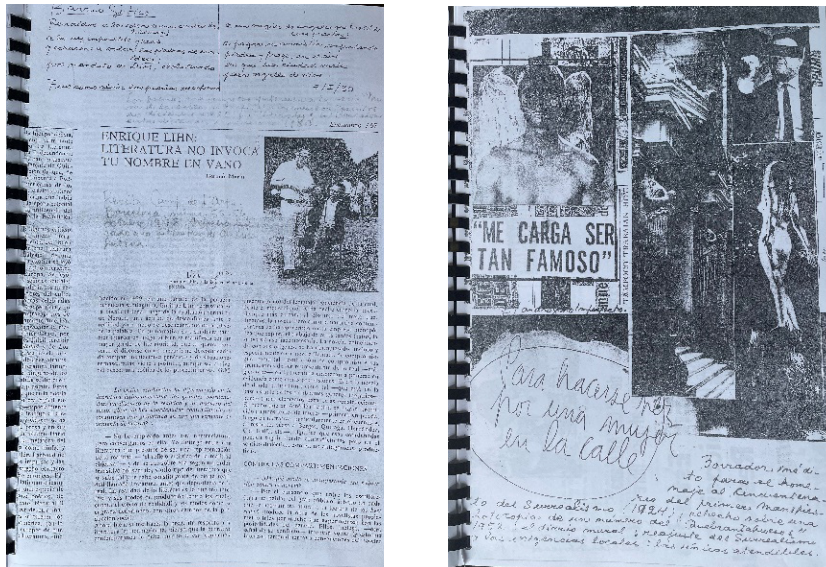


Imagen 1. Página de la revista española *Camp de l'Arpa* N°55-56 de 1978, donde nuestro autor corrige su apellido y ubicación en la fotografía junto a su amigo Germán Marín. Y, collage de “el andrógino imperfecto”, ojos censurados, columnas helenas y apostilla a mano alzada respecto de *Quebrantahuesos* y el surrealismo, además del contrapunto entre el titular en letras de molde “Me carga ser tan famoso” y “Para hacerse ver por una mujer en la calle” nuevamente en forma de acotación manuscrita.

3. CURADURÍA: EN BUSCA DE UNA SINTAXIS ICONOTEXTUAL

David Balzer, académico, crítico y editor de arte canadiense, nos entrega un panorama de largo aliento en el desarrollo de la disciplina denominada curaduría⁷ que va desde el mero cuidado y conocimiento de los objetos exponibles a la versión contemporánea que nos remite a pensar sobre los límites de la obra, es decir, si la obra es aquello material, cuya autonomía explicita su valor, o es el discurso iluminado del curador o exégeta de las artes. En *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)* (2018) el investigador pone énfasis en el giro productivo que ha sufrido esta actividad, es decir, cada vez con mayor frecuencia el curador es un rostro más del artista creador, domina la composición, la elección de los archivos, su disposición y montaje en el cubo blanco (O’Doherty 2011), su vinculación con otros medios, etc. En esta faceta de múltiples

⁷ “El uso de *curador* -dirá Balzer- se remonta al Imperio romano, en el cual *curatores* eran los burócratas responsables de distintos departamentos relacionados con obras públicas. (Los *curatores viuarum*, por ejemplo, eran los responsables de supervisar los caminos). La raíz de la palabra en latín es *cura*, significa ‘cuidado’; *curatore* significa, esencialmente, ‘custodio’” (36).

roles, algunos más descriptivos y profesionales, versus otros que superan la objetividad de la puesta en valor, van conformando una especie de espiral en que el curador asume espacios de celebridad y, en otros casos, de invisibilidad: ello de acuerdo con paradigmas más o menos inmanentistas en que se desenvuelven el artista, la obra y el medio. Balzer añadirá:

La historia del curador, de hecho, puede ser vista como la de sumisiones sucesivas: a las instituciones, a los objetos, a los artistas, al público, a los mercados. El fenómeno del curador autónomo, que podría decirse que comenzó su breve mandato en la década de los sesenta del siglo pasado, en tándem con el movimiento de arte conceptual, es por lo tanto fugaz, extraño, paradójico. Incluso Obrist -su fama, laboriosidad y personaje público caricaturizado, un esforzado y profesionalizado embellecimiento del curador de la década de los setenta- depende de otros para hacer lo que hace. En su esmero por tratar de darse valor y poder, el curador, tal vez, protesta demasiado. Ningún curador es una isla (39).

Una primera constatación, radical constatación, es que la obra de Lihn es una obra visual, todo es imagen e inscripción⁸, las fotografías, los recortes de poemas, de revistas, de personas, publicidades, fotografías del propio poeta, los textos que han devenido en fuentes o tipos de letra, todo ello está supeditado al trabajo artístico realizado por el poeta (hablante lírico) quien ha asumido una labor curatorial de enorme envergadura y que lleva a los límites la imposibilidad de separación y superación de los estancos.

En este sentido nos distanciamos de la propuesta de Zapata y Fuentes en su trabajo “*Derechos de autor*, el no libro de Enrique Lihn” (2012), cuando declaran que “el valor más importante de la publicación fue haber anticipado y resistido la transformación del mercado editorial y de la tecnología del impreso asociado a él” (119), debido a que creemos que el proyecto de Lihn es radical, sin duda, pero en la lógica de la superación (o regreso) a una concepción aurática de la creación (Benjamin 2011) justamente por una cualidad del manuscrito que es absolutamente perturbadora y que dice relación con la obra única e irrepetible, que sin embargo por medios “tecnológicos” muy precarios apuesta por su reproductibilidad acotada. La intuición del soporte electrónico, la “sensación de estar ante la presencia de una página internet o frente a la noción de hipertexto” (Zapata & Fuentes 2012) especifica posibilidades expresivas del proyecto lihniano de *Derechos de autor*... a la vez que no considera la concepción de obra intermedial cuya precariedad (manufactura) busca poner en tensión el negocio cultural en que las disciplinas tienden todavía a ser clasificadas por su grado de pureza. Por otro lado, el trabajo con archivos, su acumulación, montaje, composición, cromatismo, intervenciones de soporte, el collage, y el achurado configuran una inscripción en capas de sentido que se acumulan, anulan o espesan el signo (Barthes 1978).

⁸ W. J. T. Mitchell en su *Teoría de la imagen* (2009) apunta “También es esta tradición la que ha proporcionado modelos de comparación interartística, la que abre la posibilidad de establecer otro tipo de relaciones entre los textos y las imágenes visuales, así como la de indisciplinar (preferimos la traducción que identifica esta acción como desdisciplinar) las divisiones entre cultura verbal y la visual” (92).

En este punto es insoslayable recordar la nación de tachadura de Jacques Derrida en *De la Gramatología* (1986) y la categórica sentencia “La tachadura es la última escritura de una época”, el deconstruccionista francés enfatiza entonces la singularidad de la presencia y ausencia, aporía que exhibe una latencia en la borradura, en el achurado, en la anulación gráfica. Continúa nuestro autor señalando que: “Bajo sus trazos se borra, quedando legible, la presencia de un significado trascendental. Se borra permaneciendo legible, se destruye ofreciéndose como la idea misma de signo (...) esta última escritura es también la primera escritura” (32). En *Derechos de autor...*, el signo enrevesado –la tachadura y borradura– juega en su particular montaje acumulativo, desprovisto de jerarquías, concienzudamente apelativo, (des)mitificador constante, (des)sublimador, extraño (en el sentido brechtiano⁹), críptico, (dis)utópico, pareciera seguir el método surrealista de “composición automática” donde se prescinde la influencia de la razón organizadora para dejar la responsabilidad a una pulsión más o menos atávica que no persigue la verdad (Derrida 1986), o el principio de no contradicción, o una asertividad dogmática, sino concentrar en esa acumulación de inscripciones superpuestas, borradas parcialmente, incompletas, mutantes, un manuscrito único, fuera de cualquier taxonomía sostenida disciplinariamente. En este sentido el postestructuralista francés subraya que “No se puede borrar el equívoco” (144), con ello queremos decir que la superposición de signos de heterogénea naturaleza en el volumen de Lihn descubre cuando cubre, ilumina cuando oscurece, exhibe cuando borra, muestra cuando achura y morigera el acto de violencia de la borradura cuando el proyecto artístico se abre ante los ojos de los “espectadores”.

Gayatri Spivak, adelantado lector del filósofo francés, observa -a propósito de la tachadura- que “Esto significa escribir una palabra, tacharla y luego imprimir tanto la palabra como la supresión (dado que la palabra es imprecisa, se tacha. Dado que es necesaria, se conserva legible)” (2013: 51). Como hemos dicho ya, la tachadura permite, ver y ocultar, “exhibir” la presencia y la ausencia, inclusive, conservar y rechazar. Parafraseando a Derrida, tachar no representa nada sino su propia invisibilidad/visible o ausencia plena de la cosa. El manuscrito del poeta y crítico de arte deviene, entre muchas otras posibilidades, en acción poiética, es decir, en acto creativo absoluto que irrumpe y fuerza la caída de los límites disciplinarios, a la vez que cae la diferenciación entre vida y obra, singularidad de la propuesta artística de Lihn.

⁹ No sólo Brecht ha teorizado respecto del fenómeno del extrañamiento o distanciamiento. Viktor Shklovski en “El arte como artificio” (1917) apunta que “El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de ‘extrañar’ a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado” (Shklovski 2010: 55). Volver extraño lo conocido de manera de eliminar el automatismo rector de la consciencia y presentar la realidad desde un prisma nuevo y perturbador. En tanto, Brecht en *Pequeño órganon para teatro* (1963) agrega que el distanciamiento no solamente es un acto estético sino también político, que entendemos como “una imagen distanciadora es aquella en la que se reconoce el objeto, pero al mismo tiempo se le ve extraño” (42).

Este gesto articulado de la obra en cuestión evidencia además la imposibilidad de acceso absoluto a ella, un acceso simulado y limitado por la complejidad del signo que busca herramientas que lo acerquen al acto decodificador convencional y disciplinario que es inútil frente a esta experiencia estética única, crítica, experimental destinada a un grupo de élite, iniciados en las mieles de las artes de (neo)vanguardia y en las modalidades o variantes interartísticas. Lihn, al día de las variantes teóricas de su tiempo, busca con su proyecto no aludir al acceso a las cosas mismas, sino más bien a la estructura de no-presencia de las cosas que es su visibilidad.

Como observamos, el problema de la legibilidad del “texto” es central, por ello nos atrevemos a adelantar una conclusión: no interesa el acto de decodificación del soporte imagen y el soporte poético (entendido como *poiesis*=creación), sino el volumen, la pieza, el objeto como dispositivo que remeda el acto de composición creativa que adviene al artista desordenadamente, caótica, incompleta, fragmentaria que, sin embargo, entendemos como un acto de histrionismo, acto burlesco, perturbador, desacralizador y lúdico, en que el autor/artista agrade poéticamente a los limitados “lectores” o “experimentadores” de una obra por ratos carnavalesca, grotesca y esquizofrénica (Bajtín 1987; Kayser 1964; Deleuze y Guattari 1972) que se funda en la pura acumulación y la borradura de las capas que deja el montaje y el achurado curatoriado por el artista creador.

El acto de manufactura, la precariedad del método de confección, amplían significativamente las capacidades de sentido del proyecto, lo que ha hecho las delicias de los críticos, del mismo modo en que ha desconcertado a los lectores menos avezados, aquellos que han tenido vedado el acceso a un volumen tan mitologizado como *Derechos de autor...*

Un manuscrito anillado en aro plástico continuo negro (Ver imagen 2), mitificado por el nombre propio de su autor, su limitada circulación (solo se “imprimieron” 200 ejemplares), su indeterminado género, su cercanía o indiferenciación frente a proyectos de artes visuales, su calidad de objeto fetiche, etc., imponen a *Derechos de autor...* una responsabilidad inusitada. A nuestro entender responde en todos los territorios en que genera inquietudes o expectativas. Su carácter iconotextual, entonces, otorga a nuestro poeta el rango de artista, de creador, de un sujeto superior capaz de decir sin hacerlo, o más bien, capaz de decir a partir de la acumulación incesante de archivos personales que denotan el cuidado por el qué dirán los críticos o el interés por los contextos de producción que ha puesto en valor su obra poética. El manuscrito entonces asume variadas modalidades: la de currículum vitae artístico, dossier de prensa, álbum personal, bitácora de viaje, cuaderno de recortes, divertimento para sus amigos poetas, bibliografía sobre su obra, cuaderno de notas, diario de vida, celebración de sus 50 años; todas ellas permanentemente en fricción, pero siempre con la finalidad de enaltecer al artista/creador.



Imagen 2. Portada y contraportada de *Derechos de autor 1981/72, 69 etc.* (1981). En la primera se destaca el título, el nombre completo del autor Enrique Andrés Lihn Carrasco y el editor “YO EDITORES”, en tanto, en la contraportada termina con un collage de imágenes del creador.

En el proyecto creativo *Derechos de autor...* no se produce¹⁰, lo que Derrida llama sustitución (Derrida 66, 78, 186 y siguientes), sino borradura, tachadura, achurado, en el mismo instante en que se exhibe, se devela, se muestra, se ostenta y se inscribe, por lo tanto, ingresamos en otro nivel de posibilidades de sentido, en que la inscripción literal y la icónica, su permanente juego de presencia/ausencia, su sentido del espesor otorgan al manuscrito, como dijimos, el carácter de iconotexto pero además nos lleva a pensar -no resolver- respecto de la legibilidad del objeto, la imposibilidad de un lector a secas que es reemplazado por un lector/espectador que se agencia con el proyecto intermedial disruptivo.

La invitación a leer/observar esta obra de Enrique Lihn desde la tachadura o el achurado nos lleva a conjeturar un modo de visibilidad alterno que problematiza -a la luz de la propuesta curatorial de su autor- y reformula aquello que está siendo objeto de la práctica artística (el libro y sus expansiones) (Ver imagen 3).

¹⁰ Desde otra vereda teórica como lo es la sociología de la literatura, Michel Zeraffa en *Novela y sociedad* (1973) subraya que “el escritor no inventa la técnica, y menos aún si se trata de la técnica novelística: la deduce de la realidad” (128). Jacques Rancière, en tanto, en una entrevista con Enrique Biondini que abre el texto *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero* (2010), subraya a propósito de la escritura propositiva de un sueño por venir -en algún sentido semejante al célebre discurso “I have a dream” (28 de agosto de 1963, escalinatas del Monumento a Lincoln) del reverendo bautista Martin Luther King Jr.- que “Esta escritura me fue impuesta por mi material” (2010: 7).

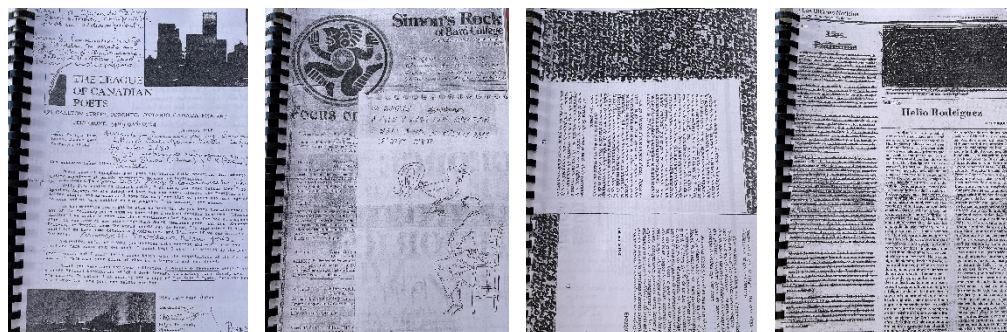


Imagen 3. La primera reproducción es ejemplar debido a que las apostillas buscan datar en concreto las actividades en que ha participado, ello ocurre en muchos folios de volumen. La segunda imagen también es esclarecedora ya que se evidencia las capas de sentido y su acumulación, tratamiento muy desplegado en todo el proyecto artístico. En las reproducciones 3 y 4 vemos aperando el achurado, sin embargo, no en términos agresivos como en otras reproducciones que veremos en adelante.

4. DESDISCIPLINAR A PROPÓSITO DE LA REMEDIACIÓN

Con Mitchell podríamos asegurar que Lihn y su proyecto *Derechos de autor...* intentan desdisciplinar, vaciar de convenciones ambos registros o inscripciones materiales de manera que se pueda constituir lo que el mismo crítico denomina sintaxis iconotextual¹¹, una modalidad que abole las limitadas posibilidades tradicionales de composición y montaje, en busca de un acto comunicativo artístico complejo, que proyectan juntos los soportes letra e imagen para referir su campo de acción crítico, mitificador y lúdico. Sin embargo, hay un elemento que no se oblitera en ningún momento y que forma parte de la capa superior que registra la inscripción y tachadura, nos referimos a la imagen del autor/ artista que es a la vez creador/ criatura. *Derechos de autor...* exhibe en forma de catálogo o registro, los alcances del trabajo poético/ creativo de Enrique Lihn, en la medida que dentro del volumen se reproducen una serie de recortes de periódicos en que se alude a alguna actividad del poeta, se reproducen artículos sobre su obra editados en otros países,

¹¹ Para W. J. T. Mitchell las obras iconotextuales son manifestaciones híbridas que constan de tres planos de articulación: el de articulación sintáctica en la que confluyen la sintaxis verbal o discursiva; otro en que los elementos se encuentran asociados a un plano de articulación icónica; y el tercero, se forma a partir de la conjunción o del apego de ambas anteriores que se denominaría el plano de articulación de la sintaxis icónica. “Al realizar lecturas iconotextuales, leemos iconotextualmente, es decir, configuramos el sentido de la obra a partir de la suma de los elementos visuales y los elementos verbales unidos. Incluso si el texto se encuentra colocado en otro objeto que no fuera el papel, por ejemplo, un foco o una maleta, las articulaciones de sentido que se generarían serían otras” (González Aktories et al. 2021: 130-131). Es con la “lectura” de este tercer plano de articulación que decodificamos la pieza. La oración adquiere toda su fuerza retórica, su sentido pleno, en la tensión que se establece entre la palabra *transparente* (un elemento de orden verbal) y la pintura negra escurriendo (un elemento de orden visual) sobre la cual se encuentra escrito el texto” (133).

entrevistas y notas de prensa, publicidades de sus performances, poemas propios y ajenos, caricaturas¹², fotografías intervenidas, textos en inglés y griego, fotografías de archivo personal, comentarios, apostillas, precisiones temporales, imágenes de sus performances como M. Pompier y un sin número de obras plásticas que registran esa especie de museo portátil al que alude André Malraux en *El museo imaginario* (1949). Puntualmente el proyecto lihniano viene a sostener y, en varios momentos, a exacerbar esa pedantería constructiva de sí tan propia de los artistas y de sus mitificaciones (Ver imagen 4). Siguiendo a Balzer, en el texto antes citado, podemos afirmar que la propuesta curatorial de Lihn es profundamente autobiográfica y autorreferencial “... simplemente prevé visitantes a su propia imagen” (43). La imponente imagen del creador construida entre dos códigos, dos sintaxis, dos disciplinas y dos formas de inscripción se insinúa y se devela en los espacios de convergencia de los medios (Jenkins 2008). La confluencia de las disciplinas hermanas friccionadas en el intento de eliminar el binarismo (texto-imagen), exhibe en la tachadura, en el exceso, en la acumulación de archivos y en su intervención, el delineamiento de Lihn, de sí, de su mitología, de su quehacer, de su propuesta plástica-literaria, de la sublimación del creador y de su capacidad de imponer capas de imágenes, fundidos inusitados y un espesor que se condice con el volumen material, con el libro objeto que se erige como un iconotexto tachado también en la bibliografía del poeta.

Con todo, este volumen viene a solicitar vindicaciones frente al silencio y al encierro en que fue confinado a petición del propio escritor¹³, ya sea por el apego egoísta de quienes tienen una copia del manuscrito, ya sea por la incompletitud en que quedan los acercamientos críticos a esta línea de producción experimental de Lihn¹⁴, o por la densidad del volumen en tanto no libro.

¹² No podemos olvidar el trabajo gráfico de Lihn, sobre todo en esa exuberante novela gráfica denominada *Roma, la loba* (1992) que a partir de la técnica del grafito se compone una obra oscura, libidinosa, fantástica y violenta. El achurado y la tachadura nuevamente aparecen como herramientas de composición sin perder el valor de esa intersección descubierta por Lihn donde se reúnen productivamente literatura y artes. Jorge Montealegre en el prólogo a la primera edición (recogido en la edición 2011 de OchoLibros editores) reconoce lo siguiente: “El diálogo imagen plástica-literatura es una relación permanente en la obra de Enrique Lihn y la exposición póstuma de su novela-cómic *Roma, la loba*, junto a otros dibujos y collages, lo confirman. Crecientemente, Lihn estaba integrando poesía y dibujo; de hecho, uno de sus últimos libros -*La parición de la Virgen*- está concebido como un poemario ilustrado” (Montealegre en Lihn 2011: 9).

¹³ El académico y poeta, Juan Zapata, señaló que “es un libro al que pocas personas han tenido acceso, porque Enrique Lihn planteó conscientemente una circulación restringida de él y lo destinó a lectores específicos: creadores y ensayistas que escribieron sobre su obra, pero, en realidad, fue un trabajo que dirigió a sus amigos más cercanos y ha circulado entre ellos” (*El Sur* 29 de enero 1989).

¹⁴ El destacado crítico, de origen alemán afincado en Chile, experto en el área de estudios intermediales, Wolfgang Bongers, trabaja la producción lihneana a partir de este paradigma teórico. En “Constelaciones intermediales en la obra de Enrique Lihn” (2017) recorre la obra poética de nuestro autor desde *El arte de la palabra* (1978), *Lihn y Pompier* (1978), *La aparición de la Virgen* (1987) y *Roma, la loba* (1992), todos, por cierto, textos relevantes en esta línea de trabajo, sin embargo, la ausencia (la tachadura) de *Derechos de autor*... la hace más relevante aún para comprender a los extremos que llegó esta preocupación interartística en Enrique Lihn.

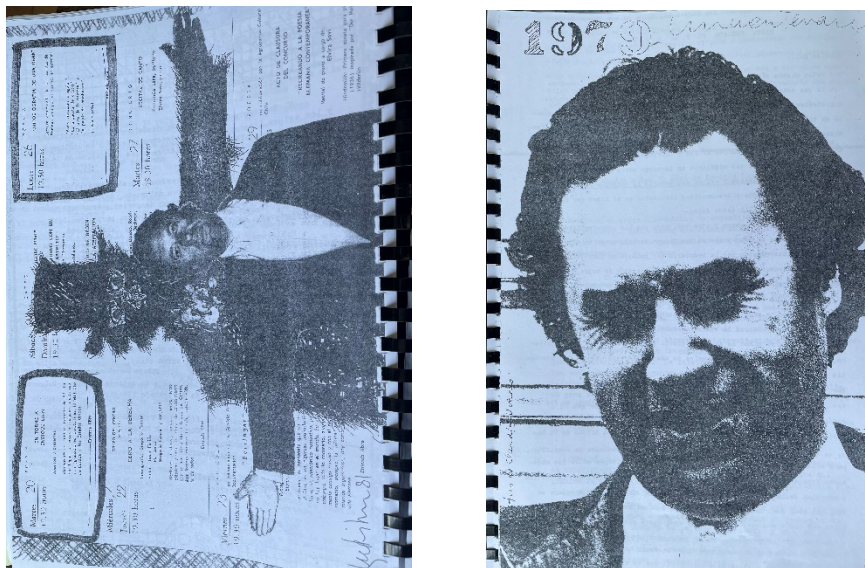


Imagen 4. Mucho del despliegue iconotextual de *Derechos de autor...* dice relación con la propia figura de Lihn (creador/criatura) enaltecida y sostenida por todos los archivos recogidos, seleccionados, montados, organizados y exhibidos en sus páginas. La mitificación extratextual y amical parece no haber sido suficiente, por lo tanto, este artista entiende que tiene todo el derecho a exhibirse aún más.

Tachar y esconder, a la vez que visibilizar, corregir o desublimar la actividad literaria y plástica es una constante en *Derechos de autor...*, la ausencia editorial y comercial del volumen, de ese objeto manufacturado con las posibilidades técnicas del mero fotocopiado, ha producido con el paso del tiempo un extrañamiento seductor que parte de los lectores/espectadores primarios, como de aquellos que tangencialmente han tenido acceso a la obra parcial o total y que se han quedado con las ganas de hacerse de una copia. Los materiales curatoriados por el poeta rápidamente asumen una importancia vital ya que esos mismos elementos que proyectan un sentido de legibilidad son los que, mediada la intervención del soporte y su aleación con otros de disímil interés, interrumpen ese flujo comunicativo clásico entre obra y receptor para imponer precisamente su ilegibilidad. Irina Rajewsky en “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” (2005) describe como remediación esa forma particular de relación intermedial¹⁵ en que,

¹⁵ “It is in this sense that Bolter and Grusin define ‘remediation’ as a particular kind of intermedial relationship; and it is in this sense that the concept of remediation can indeed be said to be suitable to cover the entire range of heterogeneous examples cited by Bolter and Grusin in this regard. Digital media, in fact, remediate preexistent media forms via simulation...” (64).

atendiendo a las singularidades del medio o soporte, los mismos elementos vehiculados se agencian de otro modo con su nuevo territorio de exhibición, en palabras simples: representación de un medio en otro.

Hence, “remediation” can indeed be classified as a particular type of intermedial relationship, and consequently as a subcategory of intermediality in the broad sense. And yet, it is hardly reconcilable with conceptions of intermedial subcategories like medial transposition, media combination, or intermedial references. Just as the concept of intermediality on a more general level, “remediation” allows to subsume under one heading the most heterogeneous instances of a widespread cultural phenomenon. In this way, it allows to highlight a fundamental, transhistorically and transmedially relevant, and, according to Bolter and Grusin, in principle invariable, “double logic” of remediation processes, located within “our culture’s contradictory imperatives for immediacy and hypermediacy” (rem, p. 5). Yet, on the other hand, and this is where the other research perspective comes into play, the concept necessarily implies a tendency to level out significant differences both between the individual phenomena in question and between different media with their respective materiality; differences that come to the fore as soon as detailed analyses of specific medial configurations, their respective meaning constitutional strategies, and their overall signification are at stake (64).

Una sentencia como está rápidamente nos lleva a concebir *Derechos de autor...* como un objeto artístico intermedial donde el procedimiento de la remediación condiciona su nuevo estatus. Por cierto, no entendido como un objeto de alta tecnología, que fluye por los intersticios de la internet, o que se adecua a las posibilidades de la inteligencia artificial, o a las nuevas posibilidades del libro, el mercado y las lógicas de poder detrás de él. Sino como un objeto regido por la lógica del iconotexto, siguiendo a Peter Wagner en *Icons - Text - Iconotext. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (1996)¹⁶, al subrayar que el término borra la distancia entre imagen y texto, en cuanto entidades estancas, para comprenderlo como una modalidad perfectamente integrada donde el lenguaje visual y el verbal se funden en un todo sin privilegios de uno u otro lenguaje. El iconotexto, entonces, identifica un artefacto en el que los signos verbales y visuales se combinan para elaborar una retórica que dependa de la co-presencia, diálogo, interacción, fusión, (re)mediación y paridad entre palabras e imágenes. Wagner dirá: “By *iconotext* I mean the use of (by way of reference or allusion, in an explicit way) an image in a text or vice versa” (15).

¹⁶ Para Wagner el carácter iconotextual de las obras y de los textos no se restringe a una mirada contemporánea organizada por el *pictorial turn* (Mitchell 2009), sino que viene y puede ser reconocido desde siglos atrás. “Century discourse in writing are iconotextual precisely because they integrate the semantic (denotative and connotative) meaning of the written texts that are iconically depicted, urging the ‘reader’ to make sense with both verbal and iconic signs in one artifact” (16).

Por último, y en una esfera si se quiere menos teórica podemos subrayar que cuando estamos frente a un iconotexto, es decir, una obra en que interactúan y convergen imagen y letra, cuando leemos ambos códigos tenemos frente a nuestros ojos un plano sintáctico clásico (elementos verbales) y tenemos elementos visuales (imágenes fotográficas, recortes de periódicos, dibujos). Cuando aparecen juntos articulados como una obra única, nuestro sistema cognitivo no los lee por separado sino como un todo, de modo que genera un tercer plano sintáctico, denominado sintaxis iconotextual con el cual debemos firmar el pacto de lectura clásico que nos llevará al agenciamiento con el objeto, eso sí, a partir de “operaciones cognitivas específicas” (Giovine 2015: s/p).

Derechos de autor..., como hemos visto en el transcurso de estas páginas, es un proyecto fascinante y desafiante para los lectores/espectadores que hemos tenido la oportunidad de tener una copia en las manos. La composición en abismo de tal cantidad de estímulos de heterogéneo origen, ceñidos a una curaduría férrea que busca la indiferenciación entre creador y criatura a partir de la autobiografía o de la “escritura” o inscripción del yo, dejan en evidencia los alcances inusitados de un trabajo disruptivo e histriónico, como el propio Enrique Lihn.

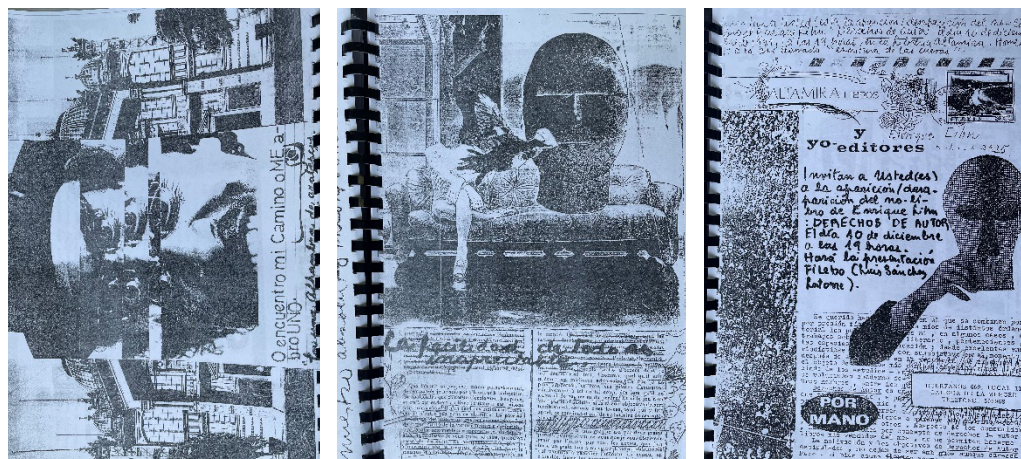


Imagen 5. La ampulosidad del artista para con su biografía “ilustrada” recorre de punta a cabo este bello proyecto artístico cuya actualidad es mayor que su celebridad fuera del campo académico y poético de elite.

OBRAS CITADAS

- Artigas, Irene. 2013. *Galería de palabras. La variedad de la écfrasis*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Balzer, David. 2018. *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*. Buenos Aires: La marca editorial.
- Barthes, Roland. [1978] 2003. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Benjamín, Walter. 2011. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Brecht, Bertolt. 1963. “Pequeño órgano para el teatro”. *Breviario de estética teatral*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1972. *AntiEdipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, Jacques. 1986. *De la gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Garone, Marina & Giovine, María Andrea (Eds.). 2018. *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Ciudad de México: UNAM-IIB.
- Giovine Yáñez, María Andrea. 2015. *Ver para leer. Una mirada múltiple a las poéticas visuales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Universidad Nacional Autónoma de México.
- González Aktories, Susana; Cruz Arzábal, Roberto y García Walls, Marisol. 2021. *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Heffernan, James A. W. 2019. “Reading Picture”. *MLA*, 134: 18-34.
- Jenkins, Henry. 2008. *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Kayser, Wolfgang. 1964. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Lastra, Pedro. 2014. *Conversaciones con Enrique Lihn*, Editorial Pensamiento de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso.
- Lihn, Enrique. 1969a. *Escrito en Cuba*. México: Alacena/Era.
- _____. 1969b. *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Universitaria.
- _____. 1981. *Derechos de autor 1981/72, 69, etc.* Santiago: S/E.
- _____. [1992] 2011. *Roma, la loba*. Santiago: Ocholibros.
- _____. 2020. *¿Qué nos ha dado con Kafka? Crónicas, ensayos y otras intervenciones sobre literatura, arte y política*. Santiago: Overol.
- Merino, Roberto. 2016. *Lihn Ensayos biográficos*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Mitchell, W. J. T. 2009. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal.
- Monegal, Antonio (edit.). 2000. *Literatura y pintura*. Madrid: ArcoLibros.
- Montandon, Alain (edit.). 1990. *Iconotextes*. Paris: Ophrys.

- Mora, Vicente Luis. 2012. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.
- O'Doherty, Brian. 2011. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Pimentel, Luz Aurora. 2003. "Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, IV, 205-215.
- Rajewsky, Irina O. 2005. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, N° 6, 43-64.
- Shklovski, Viktor. 2010. El arte como artificio. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzvetan Todorov (compilador). México: Siglo XXI.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2013. "Sobre la deconstrucción". *Introducción a De la gramatología de Derrida*. Buenos Aires: Hilo Rojo.
- Wagner, Peter, (edit.). 1996. *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: De Gruyter.
- Zapata, Juan. 1989. "Derechos de autor" de Enrique Lihn". *Diario El Sur*, Concepción 29 de enero, página 7.
- Zapata, Juan & Fuentes Leal, Mariela. 2012. "Derechos de autor, el no libro de Enrique Lihn". *Anales de Literatura Chilena*, (18), 117-134.
- Zeraffa, Michel. 1973. *Novela y sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu.

