

*Derechos de autor* de Enrique Lihn acoge la clausura del espacio museal chileno a partir del fracaso de la revista *Manuscritos* (1975). En tanto cuaderno de recortes, se instala como archivo que registra el (des)pliegue, en el contexto de la represión dictatorial, de una línea dentro del desarrollo del arte chileno que se inscribe contraculturalmente en la reflexión sobre el soporte editorial: Ronald Kay, Eugenio Dittborn, Juan Luis Martínez, Nicanor y Catalina Parra: “*Parte numerosa de los papeles que he reunido aquí tal como se sustancia un proceso, en una especie de memorándum, son de otros autores y están fotocopiados, como se verá, de los originales de esas notas, artículos, reseñas o ensayos, o de las publicaciones en que aparecieron. [...]*

Derechos de Autor —*un libro sobre el que no tengo los derechos, del que no soy el autor único*— se inscribe en una línea editorial, sin sello, en la que ya figura una publicación mía y de Eugenio Dittborn, autor de las visualizaciones de Lihn y Pompier, 1978 (Departamento de Estudios Humanísticos). Este tipo de ediciones semiartesanales —matrices offset en papel o metal, fotocopias— empezaron a salir en Chile hacia 1976, año de la aparición de *Visual*, Dittborn, dibujos, a raíz del fracaso de la revista *Manuscritos* (el único número existente contiene unas reproducciones de los ejemplares únicos subsistentes del Quebrantahuesos) [...]”<sup>2</sup>.

En consecuencia, *Derechos de autor* evidencia el tránsito desde el manuscrito a la mecanización del gesto en la fotocopia; mecanización manifiesta ya en la lectura que Lihn hace del trabajo de Dittborn: “*Hasta aquí una de las descripciones técnicas de Dittborn que permiten correlacionar su obra con la repetibilidad, la regularidad mecánicas que dicen relación con la máquina, en general, y en particular, con la máquina fotográfica*”<sup>3</sup>.

No obstante la semejanza atópica<sup>4</sup>, Lihn instala el desastre de la diferencia<sup>5</sup>: “*Obvio es decir, sin embargo, para no confundir las semejanzas con las diferencias, que este cajón de-sastre no es un libro objeto, en el artístico sentido de la palabra; en*

<sup>1</sup> En: *Cuadernos de Historia del Arte: III Encuentro de Historiadores del Arte: Historiografía del arte y su problemática contemporánea: historia / historiografía – arte / visualidad*. Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Septiembre 2006. pp. 55 – 59.

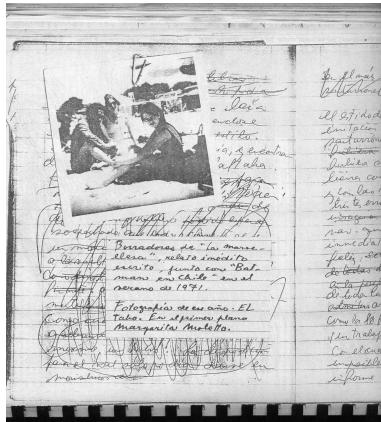
<sup>2</sup> Lihn, Enrique: “Instrucciones para hojear este cuaderno de recortes”. En: *Derechos de Autor*. (contratapas). Este texto, sin números de páginas, consiste en fotocopias anilladas de textos de Lihn, para Lihn y sobre Lihn organizados inversamente, desde el año de edición (1981) hasta el nacimiento en letra impresa de don Gerardo de Pompier y un borrador manuscrito de un texto escrito en el año 1971.

<sup>3</sup> Lihn, Enrique: “Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn, por el ojo del rodillo”. En: *Derechos de Autor*.

<sup>4</sup> “*Fichado, estoy fichado, asignado a un lugar (intelectual), a una residencia de casta (si no de clase). Contra lo cual una sola doctrina interior: la de la atopia (la del habitáculo a la deriva). La atopia es superior a la utopía (la utopía es reactiva, táctica, literaria, proviene del sentido y lo pone a andar)*”. Barthes, Roland: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas, Monte Avila Editores, 1978. pp. 53 – 54.

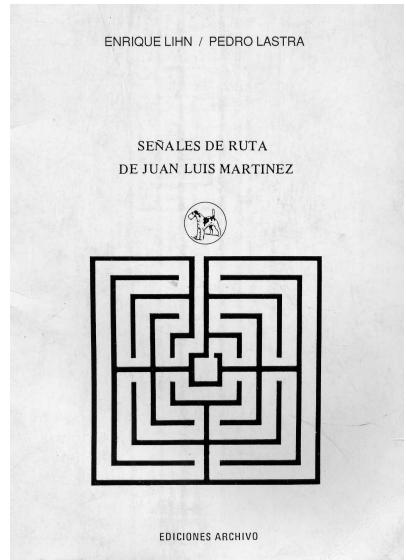
<sup>5</sup> “*La semejanza tiene un «patrón»: elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él. Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino*

lo que difiere del propósito de algunas de las ediciones citadas o sugeridas. Comparte con ellas, hasta cierto punto y a su modo, desde el estado de emergencia que conlleva caos e improvisación, la idea de que el libro, o lo que fuere, no es solo una correa neutra, por lujosa que sea, de transmisión de materiales gráfico-textuales que lo trascienden, sino, en sí mismo, una forma de comunicación. [...] Otras personas y otros grupos han enriquecido este catálogo de ninguna casa, con ediciones esporádicas de ciertos textos o escrituras que dan cuenta de la actividad cultural/contracultural, la única válida, de esos años en Chile. La autoedición de *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez (ediciones Archivo, 1977) es un caso ejemplar<sup>26</sup>.



Instalar las condiciones de lectura para *Derechos de Autor* supone hacerse cargo de su ilegibilidad en tanto estrategia ilegítima (fuera de la ley) de composición de un texto: la fotocopia (des)autorizada y su disposición como progreso regresivo desde la primera página que ubica las condiciones de producción del texto (lugar de fotocopia y edición) hasta un manuscrito tachado; borramiento del origen/destino del libro. La misma ausentación infecta al autor y lo hace (des)aparecer en *La Nueva Novela* desde la anonimia que transita por todo el texto graficando la tachadura que no-vuela el nombre de Martínez en la sigla del título: ese es el archivo anónimo de la *Nueva Norela* (N.N): *Nomen Necsio: Desconozco el nombre, pero sé del registro de las huellas de su desaparición, de la líbnea que tacha al autor y a la utopía oculta en NN. aUTOPsIA* (Dittborn, 1979).

El paragrama o hipograma, figura retórica oculta que consiste en la diseminación de los elementos fónicos o gráficos de una palabra en un enunciado mayor, en este caso, *autopsia*, supone desenterrar el sentido que cohabita enigmáticamente como parásito en el lexema. Autopsia — etimológicamente ‘acción de ver con los propios ojos’— que es registro testimonial, autopsia de la autopsia: abismado examen anatómico del cadáver de la palabra. Desde esa perspectiva, la autoscopía señalaría el proceso de mecanización que experimenta la producción artística nacional en el predominio de un mirar-se en el acto de constitución del objeto, examen que demanda que el receptor fije su atención no sobre la dimensión del significado, sino sobre la materialidad significante del texto, esto es, en el libro en tanto superficie de inscripción. El enigma instalado por el paragrama supone anagramáticamente una



que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias. La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella. La semejanza se ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar.” Foucault, Michel: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama, 1989. p. 64

<sup>26</sup> Lihn, Enrique: “Instrucciones para hojear este cuaderno de recortes”. En: *Derechos de Autor*. (contratapas).

imagen que instaura la rectoría de una retórica tropológica, es decir, de la conciencia de que el lenguaje no comunica realidad, sino lenguaje, y que éste se *desvía* alegóricamente desplazando toda *señal de ruta*<sup>7</sup>.



La etimología, en tanto registro del origen arruinado de la palabra, da cuenta, también en Dittborn, de la condición de cadáver de ésta, de la caída del cuerpo textual y del mausoleo como espacio de colección de la ruina<sup>8</sup>: “*humanidad, del lat. humando: sepultar*” (Dittborn: Pietá, 1980). Por eso, “*No es lo mismo releer el cadáver de un estilo que ver el estilo de un cadáver*” (Lihn, *Fallo fotográfico*): estilo que es el *stilum* que inscribe, escribe y suspende a los objetos dentro del museo: “*Lo que los magnifica por lo que son es justamente la naturaleza de sus defectos y su exclusión de todo destino religioso, político, privado y utilitario. Reducidos al estado de cadáveres, de ruinas, desde ahora se parecen*”<sup>9</sup>.

La ausencia de destino de la ruina es también la ausencia de un modelo editorial: “*Esta publicación tiene todas las fallas de algo que no se está haciendo a imagen y semejanza —analógica u homológica— de un modelo preconstituido, sino que en la forma del bricolage, ajustando los materiales de articulación o mera yuxtaposición, en la medida en que se hace. No tiene ni principio ni fin: responde al contraprocedimiento de la acumulación y del corte*”. La anatomía, entendida como estudio del cuerpo, también remite desde su etimología —‘yo corto de arriba abajo’— a este (contra)procedimiento que supone al montaje como principio estructurador de este inorgánico cuerpo textual que se (des)hace en el acto de constitución. La *falla* de *Derechos de Autor* se abisma en la fotocopia del texto de Lihn para *Fallo fotográfico*: instalación del corte y la acumulación como principio articulador del *error*. Falla que es también geográfica: fisura en el campo en disputa —la cultura, según Gramsci—, error abismado en el pliegue contrahegemónico

<sup>7</sup> “La alegoría nombra el proceso retórico por el cual el texto literario se mueve de una dirección fenomenal, orientada hacia el mundo, hacia otra gramatical, orientada hacia el lenguaje. Así nombra también el momento en que los valores estéticos y poéticos se separan”. de Man, Paul: “Literatura e Historia”. En: *La resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 1990. p. 108

<sup>8</sup> “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.

<sup>9</sup> Déotte, Jean-Louis: *Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Santiago, Cuarto Propio, 1998. p. 35. La anonimia como mecanismo totalitario de represión se oculta también en la sigla de la solución final nacionalsocialista: N.N.: *Nacht und Nebel* (Noche y Niebla) proyecto que suponía instalar al disidente en una secuencia que se iniciaba con la ausentación del nombre desde la escritura de un número sobre el cuerpo, hasta su transformación en cadáver (en ruina), y su posterior exterminio y devenir ceniza (Auschwitz).

del mapa de la producción artística nacional. El *fallo* del caos de este caso es la sentencia del tribunal museal que instala en el (contra)canon a estos autores y envía el memorandum a la institución para volver memorable su proceso de canonización.

En síntesis, el fallo de Lihn a la pregunta de Dittborn (“*La fotografía y la literatura tienen en común el silencio y la retórica*”) pasa por una retórica del silencio también presente en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez: el desastre de la ilegibilidad del vacío de la página en blanco, el abismo del soporte escritural y la foto-copia como *señales de ruta* en el terreno accidentado de la producción local.