

## SÁTIRA DE LA RECEPCIÓN TEXTUAL EN *EL ARTE DE LA PALABRA*

“Una interpretación siempre es otra cosa que lo que interpreta”. G. de P.

*Oscar Sarmiento*

Universidad de Oregón

Hay un solo momento, dentro de *El Arte de la Palabra* (en adelante AP)<sup>1</sup>, en que un personaje recurrente dentro del trabajo de escritura de Enrique Lihn y protagonista de este texto, Don Gerardo de Pompier<sup>2</sup>, alias “el Autor Desconocido”<sup>3</sup>, rompe su autopropuesto silencio de escritor al enviar a varios de los personajes del AP un poema que se titula “Par de Zapatos”<sup>4</sup>. Este poema inaugurará una serie de lecturas y respuestas en forma de cartas a Pompier. Lo que me interesa analizar, por una parte, es cómo este poema (dentro de la “novela”) se transforma en un paradigma de recepción de la literatura escrita por Pompier dentro de la realidad ficticia de la obra y, por otra, de la del AP de Lihn dentro de la circunstancia histórica autoritaria de recepción que constituía el entorno más cercano al momento de su publicación. Para ello, en este trabajo diferenciaré varios modos de recepción que el AP satiriza

<sup>1</sup>Enrique Lihn, *El Arte de la Palabra* (Barcelona: Editorial Pomaire, 1980). Citas subsiguientes indicadas con el número de página de esta edición.

<sup>2</sup>La figura de Pompier hace su primera aparición ya en el primer número de la revista *Cormorán*, 1969; reaparece en *La orquesta de cristal*, 1975; después en *Lihn y Pompier* 1978. Sobre el singular apellido del personaje Lihn le señala a Pedro Lastra: “...tú sabes que *pompier* no sólo significa bombero, sino también es una palabra que designa el adocenamiento, el pasatismo, la cursilería y conformismo, especialmente en la jerga de los pintores”. En Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn* (México: Universidad Veracruzana, 1980), 110. Para una descripción pormenorizada del nombre completo del personaje se puede revisar “Suplemento del Colofón” en el AP.

<sup>3</sup>De Pompier no se sabe sino que ha escrito un libro (más bien se sabe que otros han escrito sus posibles textos): “Su título: *Leonora y los transparentes*, prólogo de Roberto Albornoz...” (158). Se sabe que prefiere las peripecias de la voz (la Phoné) a la escritura: “Personalmente soy un apasionado de la Voz, la phoné como órgano de expresión literaria...” (229).

<sup>4</sup>Sin duda este texto actúa como contrapartida del poema “Saludo Lírico” de Aulico Arenales —poeta oficial— en página 99 del AP.

de acuerdo a los propios estereotipos de receptores que el texto pone en funcionamiento.

En la entrevista de Pompier a la revista "Clarté" en el AP, para explicarle al entrevistador por qué su fama reside en su negativa a recurrir al arte de la palabra escrita, éste dice: "el silencio que practico es el silencio del ostracismo activo, de la abstención, del voto en blanco (y ese blanco es un signo, una escritura) frente a la literatura moderna, en particular frente a las exigencias de cuyo cumplimiento depende el éxito de los autores del día, en nuestras iletradas repúblicas hispano-americanas" (156). Es decir, no es que Pompier no pueda transformarse en prestidigitador de la palabra escrita, sino que su silencio, desde el punto de vista de Pompier, es una estrategia de confrontación o impugnación frente a la dudosa práctica moderna del arte de la palabra y el éxito que ésta conlleva para los que se constituyen en autores de moda en hispanoamérica. Refiriéndose a Hispanoamérica en particular, Pompier cuestiona dos modos de entender y producir la literatura: por una parte una literatura de servicio o comprometida, que pretende ser causa de efectos sociales (cuestión absurda para Pompier) y, por otra, una producción literaria que mediante la imagen de vanguardismo literario busca venderse bien dentro del mercado de la modernidad. A esta producción Pompier la moteja de "juvenilismo".

Por otra parte, detallando lo que fuera su afirmación inicial respecto del por qué de su silencio, con sarcasmo también ridiculiza la supuesta novedad de las vanguardias literarias en Hispanoamérica cuando al referirse a Huidobro y dar la fecha de 1916, señala: "Lo nuevo era, en general, una mera exageración de lo viejo, condenado a durar menos, por esta parcialidad, que sus modelos algo más intemporales. Los hiperjóvenes llegarían —yo lo sabía— a viejos eternos, después de esos excesos unilaterales" (175). La pretendida novedad y originalidad en que ellos habrían incurrido formulaba su propia caricatura, por cuanto su postura era más repetitiva de lo que quisieron pensar y reconocer, llevándolos a desgastar sus propuestas y desaparecer del espacio literario con la misma velocidad con que aparecieron.

Pero Pompier no sólo cuestiona los supuestos fundamentos y función de la literatura producida, sino lo literario como institución, que vive de la rivalidad y no de la solidaridad de sus autores. Utiliza la palabra *sociedad* y luego *secta*<sup>5</sup>, para describir el supuesto colectivo de autores al que se refiere. En este universo paranoico de Pompier, esta secta, entidad oscura y selecta, que se funda en el verticalismo y la

<sup>5</sup>Establece aquí una relación intertextual con el cuento "La secta del Fénix" de Borges.

jerarquía soterrada, busca legitimarse por todos los medios entre sus receptores convirtiéndolos en sus cómplices: “Las grandes serpientes de la modernidad literaturesca ya nombradas (Baudelaire y Mallarmé), en cambio, a la vez que indistinguían al autor del lector, supieron, pues, ofrecer a quienquiera que fuese la oportunidad de sentirse miembro de la Cofradía” (216-217). Esta secta es inclusive capaz de dirigir sus ataques contra aquellos que develen sus verdaderos rasgos: “La Sociedad [...] allí donde se emplaza el vasto pueblo universal de los analfabetos o de los iletrados involuntarios, deja de ser percibida de ninguna manera y puede actuar, pues, con toda impunidad. Si así lo prefiere, criminalmente, en relación a quienes hayamos tenido la ingenuidad de volvernos en contra suya” (224).

La figura impugnatoria de Pompier funciona, así, como una empresa de desquiciamiento de la literatura de la modernidad como proyecto literario y como institución<sup>6</sup>. Para llevar a cabo este trabajo de desquiciamiento, el procedimiento negativo de autoconstituir a Pompier en un no-escritor, el uso de la sátira, la ironía y el discurso paranoico, son todos recursos fundamentales de una estrategia de desconstrucción, con las cuales el AP opera como texto.

En principio, de acuerdo a la lógica de un autor que no escribe, el lector podría pensar que Pompier no es verdaderamente el escritor del poema “Par de zapatos”, sino que otro personaje pudo haberlo escrito, pero al menos todas las indicaciones de autoría en el AP apuntan a que Pompier es el productor de éste (no hay indicio que lo niegue) y, por tanto, en la ficción, él como personaje es el responsable de su obra. Además, más adelante en el AP se encuentra una carta que Pompier envía al señor Ministro de la Secretaría de Cultura para intervenir respecto de un personaje arrestado por el régimen y que se encuentra desaparecido: el chileno Juan Meka, uno de los invitados al congreso cultural de Miranda, la cual es otra indicación del tipo de práctica antiautoritaria en que Pompier se inserta.

Entonces, el lector puede legítimamente preguntarse: ¿qué es lo que lleva al personaje a reaparecer en escena como productor de literatura contradiciendo sus propias palabras, después de todo este prolegómeno?

<sup>6</sup>La burla recae sobre la literatura, entendida ésta como una institución —algo así como un club social o una empresa privada, que sólo gira en torno de las leyes del mercado— y también se extiende a sus socios (los escritores), cuyas relaciones estarían encaminadas a lograr el Reconocimiento de la Autoridad”. Rodrigo Canovas, *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán. Literatura chilena y experiencia autoritaria* (Santiago de Chile: ediciones Ainavillo, 1986), 27.

En el mundo del texto, uno de sus acontecimientos: el que un hombre, que roba los zapatos de Pompier, haya sido muerto a tiros por la espalda por la policía de Miranda mientras escapaba, luego que Don Gerardo gritara: ¡al ladrón! Es decir, un antecedente "real" provoca el poema y su título, "Par de zapatos". Pero lo que es evidente, además, es que el texto ha sido escrito explícitamente para ser leído por determinados receptores, por cuanto Pompier envía el poema a distintos personajes. No sólo ha escrito, entonces, sino que pretende que el texto cierre su ciclo comunicativo en los otros, que obtenga un efecto en ellos.

La primera recepción que aparece como carta en el AP es la de Inocencio Pícaro Matamoros, quien es el director de "La Gazeta Científica y Literaria" de Miranda, es decir, alguien que ocupa un cargo de poder dentro de la institución cultural (ciencia y literatura) del país. Esta recepción funciona a partir de un criterio de autoridad literaria oficial que necesariamente es un tipo de reacción, una práctica de lectura<sup>7</sup>, respecto del texto de Pompier.

En un comienzo de la carta Inocencio señala que no publicará el poema en la revista y que se lo envía de vuelta por correo a Pompier, lo cual es su reacción más concreta. Pero más adelante agregará lo que constituye su procedimiento fundamental para contrarrestar lo que él percibe como la amenaza propia del poema: "...adviento, en cambio, a quien le interese, que este poema de circunstancia, aunque parezca contradictorio, es una composición simbolista, escrita conforme a la vieja escuela del motivo que no quiere conocer más que la serie fugitiva de los estados de alma y no debe, pues, tomarse al pie de la letra como si se tratara de una alusión y de un ideario rebelde y transgresor respecto de los conceptos ideológicos a los que todos nosotros, en nuestra patria, nos adscribimos" (265). Por una parte hay aquí en esta lectura una remisión del texto a una cultura literaria: el simbolismo (el universo canónico de la poesía francesa), y un tipo de composición que éste habría empleado. Se intenta así recuperar la violencia del texto-poema (su probable transgresividad dentro de la ficción) mediante el artificio de una autoridad crítico-literaria; intento que delata el tipo de función que la crítica puede cumplir bajo un régimen como el de "El Protector". No se trata de destruir materialmente el texto, de hacerlo desaparecer literalmente (como lo harán otros personajes), sino de recubrirlo de una lectura que anule sus potencialidades, más claramente, de inhabili-

<sup>7</sup>"Puis, peu á peu, on se met á découvrir qu'il n'y a pas la lecture, mais des pratiques de lecture, historiquement déterminés, et des positions correspondant á ces pratiques". Jacques Dubois, *L'institution de la littérature* (Bruselas: Editions Labor, 1978), 113-114.

tarlo. Por otro lado, si este tipo de lectura busca fundarse en un tipo de conocimiento literario, su autoridad no sólo proviene de éste, sino de su “rectitud ideológica”. En otras palabras, esta lectura no tiene ningún problema en ser desembozada, por cuanto Inocencio no duda en adscribirse a una posición ideológica, siendo esto la base última desde la cual su discurso se legitima en el orden instalado en Miranda. Ya desde aquí “Par de Zapatos” se constituye así en una suerte de territorio en disputa<sup>8</sup>, traspasado por las fuerzas que pugnan por ocupar el texto, confiriéndole un sentido a éste, y de esta manera establecer hegemonías de diverso orden (entre otros) en el plano cultural.

La segunda recepción del poema es la efectuada por Urbana Concha de Andrade: “La poetisa erótica sentimental...” (185) invitada al congreso de la cultura en Miranda. Es necesario relatar aquí que previamente en el AP, Urbana y Pompier han sido amantes y que, posteriormente, al terminar Pompier esta relación con Urbana, ella señala que ha visto a Pompier participar en una orgía con dos hombres, Denis y Almocafa, y una “semiactriz” francesa, Jeanne Mouraille, que aparece como el paradigma del atractivo hipnótico para los invitados al congreso de cultura.

Esta recepción funciona a partir de un criterio de lectura subliminal, donde el texto se interpreta como confesión velada de lo privado. Esta interpretación se preocupa de fundar el descrédito del texto adhiriéndole a éste un sentido de referencias sexuales soterradas, censurables, junto a la impugnación aviesa por parte de Pompier de un orden, para este receptor, legítimo en Miranda: “...pues, ¿a qué vienen esas lamentaciones relativas a este país bello, hermoso, acogedor y bien regido, la República Independiente de Miranda, cuando de lo que se trata no es de la contradicción entre dos mundos, sino de la confusión de los sexos en la unidad de una androginia a la parisina?” (268). Pompier ha sido para Urbana no sólo capaz de transgredir las tablas de la ley en lo que respecta a las ordenanzas ideológicas que imperan en Miranda, sino que, y fundamentalmente, una convención sexual que lo desacredita y lo culpabiliza: “Usted [Pompier] simula no hablar de la Gran Infracción, pero sabe que la Igualdad de los Opuestos es el hilo rojo de la misa atravesando el poema, el laberinto de sus arabescos verbales que se retuercen como los remordimientos” (269). Por todo lo anterior, para

<sup>8</sup>“Cualquier orden que se imponga o resulte en una sociedad, y cualesquiera sean los dispositivos de hegemonía que se empleen para mantenerlo, está sujeto a desajustes, resistencias, desviaciones, y, por ende, al desarrollo de tendencias y movimientos contrahegemónicos o, meramente, de cambio cultural”. José Joaquín Brunner, *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales* (Santiago: Flacso, 1988), 95-96.

Urbana el texto no puede ser sino una confesión de las faltas de Pompier, un: "...De Profundis gritado desde el fondo de una caverna" (270).

La siguiente interpretación en el Ap es la efectuada por Bonifacio Negrus del Carril, uno más de los invitados al congreso. En la sección del libro "Miranda, descripción de una ciudad" se le describe así: "El escéptico Bonifacio Negrus del Carril —joven promesa de la literatura argentina, desde hace treinta años— y que, sin embargo ha escrito algunos relatos fantásticos..." (64). Esta lectura funciona a partir del criterio de la autocensura, postergando lo que aparece como acción crítica, rebelde. Negrus explicita su recepción de la siguiente manera: "¿Va a convertirse usted, después de fruncirse toda la vida en lo del compromiso, en el autor de una poesía militantista y protestante?" (271). Es decir, Negrus acusa a Pompier, por escribir "Par de Zapatos", de incoherente, de contradecir su propio discurso, en que el texto no tenía la función de intervenir políticamente en la realidad. Por esto es que, a la vez, le parece imposible que Pompier pueda participar de esta postura que atenta contra el orden establecido en Miranda, y le propone relegarla para un futuro hipotético, en que sí podría llevarla a cabo: "Le desaconsejo, sobre todo, la oportunidad y el hic et nunc de esa conversión [a una poesía 'militantista'] [...] no integre la murga todavía si la fatalidad lo empuja por esos pagos. Déjela para después" (271). En otras palabras, lo que le pide es que evada la situación, que no la enfrente y es así como el texto se va a volver para él, paralelamente, una substancia excrementicia, que se puede desechar, como efectivamente lo hace: "Yo, por mi parte, he tenido la delicadeza de entregar su poema a la prudencia del inodoro, el único artefacto reservado del Cosmos" (271). Para Negrus, así, el texto se transforma en una manifestación de lo reprimido, un objeto peligroso, puesto que para él el mundo en que actúa está amenazado por la persecución, por la vigilancia respecto de aquellos que pretendan hacer algo en contra de sus ordenanzas.

La siguiente recepción es la establecida por Roberto Albornoz, descrito como "...un espeleólogo, un geólogo" (27) amigo de Pompier en el desarrollo del texto y, por añadidura, de otro personaje secundario cuyo nombre es Sherida. De la relación entre ambos personajes da cuenta más adelante el Ministro de Cultura: "Como bien lo sabe usted [Pompier], su cómplice [Albornoz] contrajo clandestinamente matrimonio en el Estado Federal de Boñigas con una conocida opositora a nuestro gobierno..." (311). Albornoz dice lo siguiente respecto del poema: "...le he escrito estas breves líneas a modo de una señal de vida y, desde luego, para agradecerle el gentil envío de Par de Zapatos, ese

*Esbozo de una Serpiente* de un poeta que retoma su vocación esencial, y que Sherida prefiere admirar que descifrar” (278). Lo primero que cabe destacar es que esta es la respuesta más breve que el texto de Pompier consigue. La carta de Albornoz está dedicada más bien a relatarle a Pompier qué tipo de vida tiene él junto a Sherida y su experiencia “científica” con el saurio que habla. Cuando él se refiere al texto, su supuesta admiración queda marcada por la asimilación que Albornoz hace del poema respecto del prestigioso “Esbozo de una serpiente” de Paul Valéry. La misma utilización de este título podría leerse como una aceptación de la transgresión de éste: “Esbozo” como lo primario, el delineamiento de una “serpiente”, símbolo cargado de una doble faz: aparente inocencia y peligrosidad real, venenosa (régimen de Miranda). Además, habría admiración en la medida en que valora la función de poeta en Pompier como su rol principal. Pero luego Albornoz señala la relación de Sherida con el texto. Lo singular en este caso es que ella es presentada indirectamente desde las palabras de Albornoz, cuando en los otros casos los propios personajes directamente expresaban su recepción, lo que relativiza profundamente el supuesto apoyo de Albornoz al sentido transgresivo de “Par de Zapatos”, al no poder confrontar las palabras de Sherida con las de él. Así presentadas sus palabras, según Albornoz, para Sherida Mafalda Ryan Fernández el poema es un objeto a descifrar y ella, ante eso, prefiere sólo la adulación. Es decir, la relación de este personaje con el texto es superficial, como algo que no le incumbe, y que no tiene importancia. Por lo cual, si por ejemplo para Negrus tiene tanto valor como para hacerlo desaparecer, para Sherida este texto sólo merecería la mera adulación desprovista de cualquier compromiso mayor, por lo que necesariamente lo descalifica. Siendo éstas siempre palabras de Albornoz, la admiración que ha expresado anteriormente por “Par de Zapatos” se contamina de la falta de importancia que Sherida le asigna al poema. Esta insignificancia del texto se puede fundar, por una parte, en que estos dos personajes están geográficamente lejos en Miranda respecto del congreso de literatura y, por otra parte, principalmente, porque sus preocupaciones hacen de la literatura algo secundario y hasta prescindible (claramente en la versión analizada de Sherida). Su función central habría sido, según el prologuista del AP, de haberse escrito un capítulo planeado, protagonizar una misión libertaria: “...denunciar a los ojos del mundo la verdad sobre las prisiones políticas...” (13). Los más claros “oposicionistas” al régimen serían los que menos valor transgresivo le asignan al poema. Esta recepción, que no alcanza a ser lectura para uno de estos dos personajes, funciona a partir de un criterio político-pragmático que deniega el potencial desestabi-

lizador<sup>9</sup> que otras lecturas le asignaban al poema y lo interpreta como un objeto “estético”, superfluo, sin importancia.

La última recepción del texto es la del Ministro de Cultura. Va en una carta que éste le envía a Pompier como respuesta a su petición de que se libere a Meka. Para el Ministro el poema es una obviedad: “[el poema] dice lo que es sin poder ocultarlo y casi sin quererlo...” [...]. Se trata de un repertorio de injurias y calumnias a este país... [...] ...ese panfleto...” (313). Para él el texto no tiene la menor oscuridad y es directamente un ataque frontal al orden que impera en Miranda como ocurre en el caso de Negrus<sup>10</sup>. No hay algo más en el texto, como querrían Urbana e Inocencio. Por lo cual, junto con denegar la petición de liberar a Meka, sólo le resta al Ministro amenazar a Pompier para que no difunda sus escritos: “...nos asiste la convicción de que dentro y fuera de Miranda usted sabrá en esta particular ocasión mostrarse totalmente reservado, contra su costumbre, respecto de sus papelerías” (314). Esta lectura funciona a partir de un criterio de autoridad política que interpreta el texto como simple denuncia. No hay en Miranda quien pueda negarla, porque no sólo es discurso autoritario, sino que se vincula directamente con el uso de la fuerza. Se apoya en la violencia legitimada y habla desde el poder que ella le confiere: la que de su lectura unidimensional sea la lectura hegemónica sobre la realidad del texto-país: el ladrón de los zapatos resulta ser: “...un peligroso fugitivo y condenado a muerte...” (313); su muerte, sólo un producto de “...las leyes del azar...” (313).

Luego de que “Par de Zapatos” aparece en el texto, lo único que se encuentra son sus lecturas. El texto queda allí sin que Pompier diga una palabra sobre él. Sólo se sabe que no deniega su autoría y que ha enviado el texto a sus receptores con la pretensión de que surta un efecto en ellos. Y son estos receptores los que van creando el texto en la medida en que de sus lecturas se desprende el significado del mismo. El texto “Par de Zapatos” resulta así ser rechazado por su carácter trans-

<sup>9</sup>El paralelo entre Rimbaud y Pompier que Lihn realiza en el AP es indicativo del tipo de estrategia desestabilizadora con que opera el personaje: “Rimbaud había desarticulado —imitándolo originalmente, más allá de la parodia en las ‘Iluminaciones’— el discurso dominante de su época, atacando, pues, desde adentro, sus puntos de articulación y de fragilización. La gestualidad verbal de Rimbaud dominaba al dominador con sus mismas armas, sin oponérsele por medio de una diferencia, como lo habían hecho, en general, decadentistas y simbolistas”. AP, 346.

<sup>10</sup>“El texto es (debería ser) esa persona audaz que muestra su trasero al Padre Político”. Roland Barthes, *El placer del texto. Lección inaugural* (México: Siglo XXI Editores, 1982), 85.

gresivo, ambigüamente ensalzado, o simplemente relegado a un nivel insignificante. Sin duda, el texto se sitúa al centro de una disputa, en la cual por un lado está Pompier y por otro Inocencio, Urbana y el Ministro. El texto se transforma así en la figura protagónica de un debate que traspasa la realidad de Miranda, como representación simbólica de un universo autoritario. Mediante un texto como estrategia de irrupción, Pompier se interpone al poder omnímodo que busca aplastar toda alternativa interpretativa y se diferencia de quienes se oponen a él sin recurso a la literatura (Albornoz, Sherida), se asimilan (Urbana) o aceptan pasivamente (Negrus) un tipo de lectura impuesta en Miranda. Por ello es que al principio de este trabajo señalé que “Par de Zapatos” y sus interpretaciones, podía leerse también como el proceso de recepción del propio AP que, fundado en su propia capacidad de transgredir desquiciando, atenta contra una y muchas lecturas unívocas<sup>11</sup>, provocando una fisura en el discurso cerrado del poder<sup>12</sup> como corrupción y violencia. Al incluir un texto dentro del texto que es enjuiciado o denegado por diversas recepciones, el AP no hace sino dar cuenta de su interés de intervención y de su propio contexto de recepción, intentando de esta manera contrarrestar por anticipado posibles lecturas que quisieran censurar, cooptar, eliminar o denegar su potencial desjerarquizador. Para no hablar de la misma destrucción física del libro.

#### OBRAS CITADAS

- BARTHES, ROLAND. *El placer del texto. Lección Inaugural*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1982.
- BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN. *Un espejo trizado. Ensayo sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: Flacso, 1988.
- CÁNOVAS, RODRIGO. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura Chilena y Experiencia Autoritaria*. Santiago: Ediciones Ainavillo, 1986.
- DUBOIS, JACQUES. *L'institution de la littérature*. Bruselas: Editions Labor, 1978.

<sup>11</sup>“Al rozar elementos ‘naturalmente’ manipulados por la novela anterior reaparecen típicas presencias: en principio la del lector, que aplica sobre el producto un ojo ya formado, y que ‘espera’ algo. Simultáneamente la del ‘escritor’, que es ese lector revisando sus costumbres al re-escribir...”. Héctor Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1977), 107.

<sup>12</sup>“Para mí ella [la lengua poética] es todo lo contrario del lenguaje del poder, lenguaje denotativo, activo, imperativo, transitivo. Anómala, lógicamente impertinente y singularizadora, la palabra poética —lengua de los márgenes— empatiza, en mi caso, con los oprimidos que, en lugar de hacer la historia, la padecen”. Enrique Lihn, *Mester de Juglaría* (Madrid: Hiperión, 1987), 9.

LASTRA, PEDRO. *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana, 1980.

LIBERTELLA, HÉCTOR. *Nueva Escritura Latinoamericana*. Argentina: Monte Ávila Editores, 1977.

LIHN, ENRIQUE. *El arte de la Palabra*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1980.

LIHN, ENRIQUE. *Mester de Juglaría*. Madrid: Hiperión, 1987.

#### ABSTRACT

*El autor analiza las lecturas que un poema de don Gerardo de Pompier suscita en varios personajes de El Arte de la Palabra de Enrique Lihn. El autor propone que, al incluir este poema y sus posteriores lecturas en la realidad ficticia de la novela, El Arte de la Palabra anticipa y desconstruye varias lecturas que el propio texto iba a confrontar dentro del contexto histórico de su publicación.*

*The author analyzes the readings that a poem by don Gerardo de Pompier produces in several characters of El Arte de la Palabra by Enrique Lihn. He argues that by including this poem and its subsequent readings in the fictitious reality of the novel, El Arte de la Palabra anticipates and deconstructs several readings the text was to confront within the historical context of its publication.*