

BATMAN EN CHILE DE ENRIQUE LIHN: el locus horridus y el espectáculo

Recibido: 10 de mayo del 2022
Aceptado: 29 de junio del 2022

Daniel Rojas Pachas
Universidad de Guanajuato
Guanajuato, México
df.rojaspachas@ugto.mx

<https://orcid.org/0000-0002-3819-2357>

RESUMEN

Las novelas de Enrique Lihn enmascaran tras una cultura del espectáculo, actos represivos latentes. La narrativa del autor está cruzada por la presencia de situaciones intolerables generadas por un régimen fascista, el cual se vale de la retórica ideológica y el simulacro, para crear cultos a la personalidad y formas de vasallaje cultural. *Batman en Chile* se construye como un artefacto que evidencia el *locus horridus* nacional. El *kitsch*, como estrategia textual, permite al autor apropiarse del lenguaje y los formatos que deja el detritus de los mass media, a la vez busca evadir un ambiente de censura y control de los discursos. El mundo de la novela es un simulacro de ideologías que se ajustan al modelo americano de vida. Una representación de la realidad chilena del periodo de la guerra fría que expone el espectáculo y los medios de masas como aparatos ideológicos al servicio de las deformaciones del poder y su retórica.

Palabras clave: kitsch; hiperretórica; novela latinoamericana; simulacro; hiperrealidad.

Enrique Lihn's Batman in Chile: the locus horridus and the show

ABSTRACT

Enrique Lihn's novels mask behind a culture of show business, latent repressive acts. The author's narrative is crossed by the presence of intolerable situations generated by a fascist regime, which uses ideological rhetoric and simulation, to create cults for personality and forms of cultural vassalage. *Batman in Chile* is built as an artifact that shows the national *locus horridus*. Through kitsch, as a textual strategy, the author appropriates the language and formats left by the detritus of the mass media, while seeking to evade an environment of censorship and control over discourses. The world of the novel is a simulacrum of ideologies that fit the American model of life. A representation of the Chilean reality of the cold war period that exposes the spectacle and the mass media as ideological apparatuses at the service of the deformations of power and its rhetoric.

Keywords: kitsch; hyper-rhetoric; Latin American novel; simulation; hyperreality

INTRODUCCIÓN

Batman en Chile, Ediciones La Flor (Argentina, 1973) reeditada por Bordura (Chile, 2008), es la primera novela de Enrique Lihn (1929-1988). El texto desarrolla una historia que parodia al poder y la situación de Chile durante la Guerra Fría. Lihn realiza una representación de la realidad que enmascara los componentes documentales y reúne materiales heteróclitos en una yuxtaposición sin concierto.

B.C. se configura a partir de una suma caótica de ideologías en pugna. El autor señala al respecto: “una realidad que parecía imaginada por la mente afebrada de los operadores internacionales de los medios masivos de comunicación” (Lastra, 1980).

Esta lectura de *Batman en Chile* expone como Enrique Lihn edifica una representación de la realidad chilena del periodo de la guerra fría que expone el espectáculo y los medios de masas como aparatos ideológicos capaces de servir de máscaras a políticos y empresarios, líderes de opinión y fuerzas armadas. Gracias al kitsch y un ideario de primer mundo se oculta el horror, la represión y un vasallaje cultural.

El mundo de la novela es un simulacro de ideologías que se ajustan al modelo americano de vida. Lihn indaga en las tensiones políticas de su época, la participación de la Unidad Popular en la política y la revolución comunista que condujo al poder, al gobierno de Salvador Allende. El autor revisa con humor y de espaldas a una literatura panfletaria, el colonialismo y la situación de países sometidos al proyecto económico de Estados Unidos.

En segunda instancia, Lihn se apropia de Batman, emblemático superhéroe de la compañía norteamericana *DC Comics*, y reviste al personaje de un discurso pragmático y una retórica caricaturesca que se sustenta en el *american way of life*. El protagonista de B.C. es una representación idílica de los valores capitalistas de Norteamérica. Un agente de la CIA enviado a confrontar un estado de derecho comunista.

En B.C., el *kitsch* se presenta en dos de sus etapas de evolución como concepto, acorde a lo planteado por Abraham Moles en su libro *El Kitsch: el arte de la felicidad* (1990). El kitsch es parte de la caracterización de los espacios de encierro de la oligarquía chilena; una aristocracia venida a menos que habita una realidad decorativa, la cual se sustenta en su herencia cultural europea que se extiende desde la colonia hasta nuestros días. Abraham Moles refiere estos diseños como propios del kitsch burgués. Enrique Lihn también utiliza el kitsch para generar una parodia a los medios masivos y los discursos que, en el marco de la Guerra Fría, produjeron una invasión ideológica, a través de la propaganda, la televisión y una cultura del espectáculo repleta de mensajes que exaltan la memoria emocional. Lihn, al usar el cómic como punto de partida, produce una sátira política con énfasis en la colonización cultural, sin perder de vista su interés por crear paranoelas que se apartan de los moldes prestigiados en la narrativa latinoamericana de esos años. Lihn denomina a sus textos paranoelas, textos marginales escritos a la intemperie y alejados

de la perfección y unilateralidad homogénea de los moldes genéricos. Dice escribir sus textos de espaldas a la torre de marfil de la poesía y la mansión de la novela en Hispanoamérica. Lihn hace referencia al boom latinoamericano pues en un texto del año 1981 titulado “Entretelones técnicos de mis novelas” explícitamente indica:

- Me defino por oposición, igualmente al realismo y al realismo mágico, y considero por lo menos aventuradas-quizá completamente inútiles-las interpretaciones de textos que no tomen en primerísima consideración aquello de lo que los textos están hechos, es decir, de lenguaje literario (Lihn, 1996).

B.C. es un texto inusual que dialoga con el resto de la producción lihneana y su interés por disfrazar de manera histriónica mitos de la cultura universal y personajes icónicos, sean estos tomados de libros fundacionales o del detritus cultural generado por los *mass media*.

HIPERRETÓRICA COMO ENMASCARAMIENTO: THE AMERICAN WAY OF LIFE

Lihn busca con sus novelas indagar en los absolutismos, formas de entender y representar el mundo con la correspondiente versión de la realidad que generan. El autor analiza la precariedad de movimientos como el naturalismo, el decadentismo, los simbolistas y desde luego el modernismo, por nombrar algunos.

Estas estéticas e ideologías postularon una cosmovisión con sus respectivos estereotipos, debates, tipos humanos y tópicos, para terminar, convertidos en material de desecho. En palabras de Lihn, el lenguaje reconoce "su carácter de cosa hechiza, artificial, prefabricada: hablamos y escribimos siempre de una manera estereotipada" (Lastra, 1980).

En B.C., el narrador se estructura en base a una hiperretórica. Lihn señala “la destrucción de las retóricas a través de una hiperretórica, el hacer funcionar elementos de otras literaturas de una manera distinta, la crítica del lenguaje” (Lastra, 1980). El autor pone énfasis en la paranoia de autoridades e intelectuales, en esa medida importa la ambigüedad tanto en el proceder del comunismo revolucionario como en los grupos de derecha oligárquica. “La población dividía sus sentimientos entre la admiración servil y un odio al yanqui de la peor especie política, dominados, en ambos casos por los fabricantes de ideologías que pululaban en esta mitad del hemisferio” (Lihn, 1973).

Al interior de la novela, Chile se presenta como una hiperrealidad, un país imaginario que se impone a la ciudadanía a partir de discursos que el comunismo y el capitalismo han diseñado y presentado como una utopía de reconstrucción social o una vía al primer mundo. B.C. genera una repasada burlesca a la revolución comunista y su modelo de nuevo hombre chileno guiado por consignas como avanzar sin tranzar o revolución a la chilena con sabor a vino tinto y empanadas.

Lihn también erige parodias sobre la derecha conservadora y su vinculación con la política económica de Norteamérica. Se expone la retórica de esos años, los eslóganes de campaña, el rol de los movimientos populares y los programas de gobierno. Como diría Baudrillard: “ya no es del orden de lo real, sino de lo hiperreal” (Baudrillard, 1993).

La novela refleja el bastardaje cultural de un continente abierto a aceptar tendencias y aplicar a fuerza condiciones que importa de Europa o Estados Unidos, para dar orden a la sociedad:

- Latinoamérica es como un Mercado de las Pulgas: un lugar de cosas viejas en donde se copia lo que es ya detritus de la historia europea, en un revival planteado con inocencia pero también con una gran dosis de cinismo (Gómez, 1981).

La hiperretórica contribuye a explorar la situación del sujeto desfasado, un ser trasplantado que sustenta toda su seguridad, lógica y relaciones en un movimiento de época.

- Este tipo de transhistoricismo tiene que ver con el idealismo filosófico, pero proviene también en Hispanoamérica de una deficiencia compensada. Se trata de una falsa consciencia de la realidad a la que el latinoamericano accede en el mundo de la cultura y que es para mí una cuestión dramática y grotesca, y que sigue siendo actual [...] es el lenguaje prosopopéyico, falseador, parlanchín, del que tenemos llenos los oídos y la boca en Latinoamérica (Coddou, 1978).

Para Lihn, el meteco o sujeto desfasado latinoamericano corporiza la precariedad de un continente, cuya estructura cultural resulta efímera, por eso el meteco busca en otras latitudes elementos que le permitan configurar una identidad. B.C. introduce a Willie Morgan, un político criollo, graduado en Harvard. El personaje esgrime teorías económicas sacadas directamente de manuales del capitalismo y denosta a su país de origen, al cual considera un mero satélite de Estados Unidos. Su poder dentro de la sociedad chilena se sostiene gracias a los postulados de progreso que dice representar como defensor de la democracia y los ideales de libertad de la gran nación.

Al confrontar a Batman, le resulta inevitable sentirse disminuido, ante un sujeto que es descrito como una estrella de Hollywood y apreciado en esos términos por Juana Sommers, joven norteamericana a la cual el empresario chileno desea conquistar: “En un estado de franca emotividad, la subsecretaría no sólo olvidó, en primer término, al abrumado Willie Morgan, sino además a Paul Newman y a Alain Delon” (Lihn, 1973).

Morgan funciona como prototipo del político latinoamericano, mientras que la realidad nacional es un campo de experimentación para el comunismo y el capitalismo ceñido a los modelos del *american way of life*. La prensa, los políticos y la sociedad en general se configuran a partir de su adhesión o repulsa a consignas y lemas estereotipados. Los personajes de la novela encarnan una ideología. Los protagonistas de B.C. en lugar de expresar sus ideas son reproductores de discursos y frases prefabricadas por el partido.

El disfraz viviente del hombre murciélago, aunque chocara con la operatividad de su pensamiento educado para rechazar ese tipo de soluciones, la transportó a un cielo parecido a la lógica simbólica. Allí lucían, junto a las cincuenta estrellas, los oscuros y radiantes mitos que estaban en la base de la Gran Sociedad y de su crecimiento insostenible: el Mayflower cargado de profetas y de santos que se arrojaban, con heroica voracidad, a la conquista de la Tierra Prometida, contra los rojos emplumados de su tiempo; el Lejano Oeste atravesado por los disparos de los pioneros contra los enemigos de la libertad y la abundancia para todos; la justa derrota de los estados sureños con que el Señor premiaba al norte industrial, convirtiéndolo en el cuerpo y en el alma del país, y los negocios son los negocios, baby, algo realmente sagrado; esos veinte, esos veinte millones de caballos de fuerza (Lihn, 1973).

B.C. presenta una revisión del colonialismo cultural, a través de la elección del cómic como materia prima. En la cita se aprecia como la descripción física del protagonista alude a tres momentos de la historia colonial de Estados Unidos: la llegada de los peregrinos en el Mayflower, la conquista del oeste, con la imagen del cowboy, y por último los caballos de fuerza del Fordismo y la producción en serie.

Las referencias a Estados Unidos son vistas por Juana Sommers en los pectorales de Batman. En el pecho del personaje descansa su emblema de superhéroe, en esa medida la novela propone al protagonista como una alegoría de los valores patrios y los ideales de justicia y libertad que pueden ser rastreados en un himno, un discurso político o en un cómic, destinado al gusto de las masas.

B.C. refleja la tensión de esos años en torno a las influencias culturales de Estados Unidos y la satanización que el comunismo en Chile hizo, con respecto a los productos de masas, mientras que en los políticos de derecha se refleja el aprovechamiento de las nuevas tecnologías, a fin de introducir discursos de progreso y formas de entretención y evasión para la ciudadanía.

- En Chile, la derecha defendió ferozmente la cultura de masas, lo que facilitó a la izquierda el asumir una actitud severa y dogmática hacia las referencias extranjeras, especialmente la estadounidense. El ejemplo más obvio es el ensayo de Ariel Dorfman y Armand Mattelart Para leer al Pato Donald, reconocido por la teoría contemporánea postcolonial como uno de los primeros estudios de caso sistemáticos sobre colonialismo cultural (Berríos, 2009).

Todo producto masivo de importación norteamericana se creía, en ese momento, contaba con una carga ideológica, incluidas las películas, cómics y libros, pues estas podían traficar discursos destinados a intervenir el pensamiento, sobre todo de las mentes más jóvenes. La elección de Batman como protagonista produce un cruce de elementos pop y de los mass media con todo el substrato culto que encierra la figura del héroe, los mitos griegos, el viaje de crecimiento de Joseph Campbell y las historias fundacionales. Esta mixtura le

permite a Lihn deformar el mito heroico, algo que el autor realiza a lo largo de su obra con otros personajes tomados de medios más tradicionales, personajes bíblicos como Caín y Abel y otros de la mitología griega como Ulises y Narciso.

Respecto a los contenidos de la novela, la hiperrétorica sirve de instrumento para enmascarar una lectura del intervencionismo cultural. Willie H. Morgan no sólo representa los intereses de Estados Unidos en Chile, sino que también está encargado de recibir a Batman y ser su guía. Morgan celebra en su mansión, escondida en las faldas de la cordillera de los Andes, una fiesta de recibimiento, la cual termina en un escándalo al ser intervenida por la prensa que busca entrevistar al “hombre murciélago” y conocer la razón de su visita al país del sur.

La mansión de Morgan es un espacio de intriga vinculado a la CIA, pues sirve de fachada para grupos de extrema derecha que se reúnen en su sótano, para conspirar en contra del gobierno constitucionalmente electo y planear el asesinato de un político al que denominan el “ilustre visitante” (Lihn, 1973).

Este episodio del libro funciona como un espejo deforme de oscuros eventos que propició la dictadura en Chile. En los años setenta, Michael Townley, agente encubierto de la CIA, torturó en el sótano de su casa a militantes comunistas y a supuestos enemigos del régimen, mientras su esposa Mariana Callejas, escritora chilena, daba fiestas con connotadas figuras de la cultura nacional, incluidos intelectuales y personalidades de la iglesia.

Morgan juega un papel similar al de Mariana Callejas, pues mientras realiza fiestas en la sala principal de su casa, en el sótano se planifican acciones destinadas a desestabilizar al gobierno de turno. Morgan por medio de digresiones, intervenidas por el narrador, sopesa el poder de los conspiradores reunidos en su hogar y el rol que Batman puede jugar en las acciones venideras.

Una de estas era permitir que su acompañante desencadenara con algunas acciones aisladas, por exitosas que fueran, un nuevo proceso por infracción a la Ley de Seguridad Interior del Estado, en que el mismo se vería envuelto; la otra lo esperaba allí en el sótano, donde unos cuantos fracasados (habían ido demasiado lejos y sobre todo sin éxito, en el uso del derecho de crítica al Gobierno) le exigirían que asumiera, en complicidad con ellos, la tarea patriótica de defender la libertad por sobre toda otra consideración subalterna (Lihn, 1973).

El personaje también es una parodia a los Chicago Boys, jóvenes economistas chilenos que fueron enviados a los Estados Unidos para ser educados por Milton Friedman y traer nuevas perspectivas de proyección económica. Estos economistas cumplieron un papel fundamental en la dictadura de Augusto Pinochet: “Era un hombre tímido como la mayoría de los chilenos, a pesar de su rigurosa formación anglosajona: Harvard, 1945-1950; estudios de economía y sociología; licenciado como Master of Arts, en la Universidad de Boston, buen deportista” (Lihn, 1973).

El narrador expone, a través del pensamiento de Morgan la labor redentora de la derecha chilena durante esos años, al pretender frenar el avance del socialismo. La democracia aparece como un modelo entroncado con el derecho de propiedad y el neoliberalismo.

La posibilidad de armonizar la opulencia y la escasez, sin tocar el derecho de propiedad, era el privilegio de una sociedad altamente desarrollada. Esa armonía constituía así un verdadero mito americano, un lujo del espíritu a la vez que una práctica de la fantasía y de la realidad que no perturbaba los negocios de la gran Nación, obviamente manejados por los ciudadanos estables y dignos de confianza (Lihn, 1973).

Como se advierte en la cita, el empresario chileno expresa una adhesión a la cultura norteamericana, a la cual considera una nación mítica. Batman, al igual que Morgan, actúa al amparo de la bandera estadounidense, sin embargo, es un héroe maniqueísta llamado a pulverizar a la amenaza comunista con sus puños y equipo tecnológico: "he ordenado a su piloto que se haga perseguir por los pillos, hasta cansarlos. A bordo viaja uno de mis dobles" (Lihn, 1973). El encapuchado además se define con un proceder pragmático, para el cual los juegos teóricos sobran: "Recordó, por ello, una vieja máxima americana: Los conflictos teóricos son un despilfarro de energías mentales" (Lihn, 1973).

Hay que considerar las referencias al Batman interpretado por Adam West. En la novela se alude a los efectos onomatopéyicos, con que la serie televisiva representaba los golpes destinados a impartir justicia: "lamentablemente, no podemos violar así la libertad de prensa, con un schbump y un zung en la condenada mandíbula de esos tipos" (Lihn, 1973). Físicamente Batman es descrito como una máquina industrial y una imagen con derechos de autor, elementos propios del kitsch de consumo:

■ Y ahí estaba Batman, en la pequeña oficina —el salón rosa, última sede del Imperio— a unos pasos del aeropuerto. La imagen se repetía desde distintos ángulos, en varias pantallas, como en la revista semanal editada en México, por convenio con National Periodical Publication, Inc., Derechos Mundiales Reservados (Lihn, 1973).

Finalmente, un elemento importante de la hiperretórica ocurre en dos momentos de la novela en que el narrador desaparece y los diálogos se presentan como guión. Se señala el nombre del interlocutor y el respectivo mensaje en voz del personaje. Esto ocurre al comienzo de la historia, cuando Batman y Juana se conocen y conversan en torno a las razones que motivan el viaje del héroe a Chile.

■ Batman: -Créame, señorita Juana, no acostumbro a huir cuando me persiguen unos pillos, ni menos aún en un helicóptero. Dispongo de alas propias y no he olvidado traer mi cinturón de antigraedad.
 ■ Juana: -Cielos, sería fascinante verlo probar en los hechos que toda duda acerca de su autenticidad es sólo el índice de una falta de fe en los recursos inagotables de la Democracia (Lihn, 1973).

Se trata de la presentación del Batman de Lihn al lector y es el único momento del texto, en que el protagonista habla por sí mismo, sin intervenciones y sin control del narrador omnisciente. Esto expone sin filtros la actitud vital del protagonista y la forma que tiene de entender la realidad, visión que se irá derrumbando hasta quedar en calidad de sujeto desfasado, entregado a los designios de la diégesis y desde luego, a merced de una hiperrealidad chilena.

El segundo momento en que se presenta este tipo de diálogo, ocurre cuando reporteros de medios de prensa discuten en torno a la visita de Batman. En este caso se presenta a los hablantes por su filiación laboral: El Mercurio, El Clarín, La prensa y Puro Chile. El texto prioriza la línea editorial de las corporaciones, en lugar de remitir a sujetos. La novela expone cómo hasta el mínimo detalle de su hiperrealidad, se edifica a partir de múltiples formas de habla estereotipada, presentes no sólo en los espacios políticos, sino también en los medios de comunicación y en la esfera civil. Como señala Merino en el prólogo a la reedición de B.C. "El mundo circundante, en la época de la Unidad Popular, parecía en su momento saturado de acciones, pero en mayor medida de palabras" (Lihn, 2008).

KITSCH: COLONIALISMO CULTURAL Y REALIDADES DE MUSEO

La novela muestra a Batman situado fuera del mundo idílico del sueño americano y lo aparta de una realidad sin matices, propia de la construcción que el Golden Age de los cómics y Batmania le dieron al personaje durante los años sesenta. Lihn se enfoca en Batman tomando como base al personaje producido por la televisión, luego de la fiebre generada por la cadena ABC al dotar al hombre murciélago, interpretado por Adam West, de un estilo camp que toma como elementos el pop art de Andy Warhol y la música A Go-Go. Es importante agregar que el cómic, en esos años de pugna ideológica producto de la Guerra Fría, es visto por un sector de la intelectualidad chilena como subliteratura: un medio de masas que corrompe la mente de adolescentes.

En su proceso de consolidación como soporte y medio artístico, el cómic está vinculado durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial al adoctrinamiento y propaganda yanqui contra la amenaza Nazi. "La coyuntura bélica sirvió para alumbrar el nacimiento de nuevos héroes, surgidos al amparo de aquellas circunstancias. El más famoso iba a ser *Captain America*" (Coma, 1984).

El que jóvenes comprasen historietas de Capitán América, durante la Segunda Guerra Mundial, con el convencimiento de que así ayudaban a la causa militar, tiene un anverso en B.C., pues la descripción de los atributos físicos del protagonista se cruza con elementos del vestuario nazi y la teología política del *Tercer Reich* referida al superhombre.

Batman, con su capa viva y flotante, su máscara de orejas móviles como las de un gato, sus botas de oficial nazi, sus guantes con aletas agresivas, el ideograma ovalado negro y amarillo, extendido sobre un tórax ancho como una mesa, la mandíbula prominente y simétrica, rayada tres veces por la boca y las comisuras; los bíceps y demás músculos del

cuerpo exhibiéndose con una claridad meridiana y acromegálica como en una lección de anatomía dictada por el cuerpo mismo de un representante de la raza superior en un campo de concentración; Batman, en suma, o era él en persona o no era absolutamente nadie (Lihn, 1973).

La apropiación que Lihn hace de la figura heroica desenmascara los fines propagandísticos de la historieta y plantea la supremacía de un régimen: el american way of life. Terminada la función de los cómics durante la Segunda Guerra Mundial, comienza otro campo de batalla que el sueño americano debe conquistar y Batman es parte de esa cruzada.

La novela trabaja con esta dimensión de los cómics, considerándolos parte del detritus que deja el consumismo. La iconicidad del héroe sirve de cimiento para diseñar una sátira que el autor denomina "ficción política" (Diez, 1980). El cómic se presenta en su faceta más convencional, ligado a la memoria afectiva del lector. Tomás Kulka agrega que detrás del kitsch existe una exageración de los recursos emotivos.

- El kitsch también puede ser muy poco natural y muy poco realista. Los ojos del niño de la imagen kitsch podrán ser desproporcionadamente grandes y sus lágrimas cinco veces más grandes que las reales. Pero lo que sí cabe decir es que el kitsch recurre invariablemente a los cánones de la representación más convencionales, más reiterados y trillados (Kulka, 2011).

En la novela se puede apreciar el kitsch en dos dimensiones, primero como recurso de enmascaramiento y ornamentación, propio del periodoburgués, y en segunda instancia como exaltación de una sociedad capitalista. El primer caso se aprecia en la edificación de los espacios que los personajes recorren. Uno de los escenarios predominantes en la narración es la mansión de Mincho y Olivia. Residencia de dos supuestos hermanos que se presentan como los anfitriones de Bruno Díaz, tras su breve estadía en la cárcel. A Batman se le encierra por atentar contra la libertad de prensa y por promover actividades en contra del gobierno.

Una muestra de cocaína es encontrada en su cinturón, lo cual lleva al decomiso de sus artilugios y traje por parte de la justicia chilena. Desprovisto de su identidad heroica, Batman es apoyado a petición de las fuerzas de derecha por Gorila Burke (exconvicto que Batman encerró en Ciudad Gótica). El héroe, caído en desgracia, es trasladado para su protección a la mansión de la extraña pareja de hermanos, la cual parece sostener una relación rayana en el incesto.

Mincho y Olivia son representantes de las clases altas de Chile. La endogamia de estos hermanos se muestra como un mecanismo que busca perpetuar su linaje y apellidos europeos, sin embargo, la trama nos termina por revelar que Mincho y Olivia son la misma persona.

Pero esta caverna de lujo, proyectada por una musa refinada y decadente, admiradora de Gaudí (donde solo habría podido oficiarse una misa tan negra como los mármoles que alternaban con cuadros o losanges de distintos colores, en su pavimento artificioso) era, por sobre todo, una inmensa discoteque, seguramente convertible en un antro de perdición [...] como un barco encallado al fondo del océano, que no hubiera dejado de ser el juguete de una corriente submarina (Lihn, 1973).

La saturación del elemento *kitsch* contribuye a la construcción de escenas oníricas que exponen el subconsciente del protagonista. Bruno Díaz sueña con su joven compañero tocando piano. Hay que destacar el colorido atuendo de Robín (parecido al de Peter Pan), lo cual nos posiciona en una mirada camp complementaria al kitsch.

En el gusto por lo camp se despierta un sentimiento de simpatía por lo ajeno y por el pasado, siempre y cuando ese vínculo se realice de manera sensiblera y poco intelectualizada. "Lo camp coincide con el dandismo en su búsqueda por nuevas experiencias aun si éstas se encuentran en circunstancias culturales ajenas" (Alavez, 2014).

El miedo que Batman experimenta, no está exento de histrionismo y evidencia una dramatización de conceptos y modas. La novela narra una concertina de Chopin iluminada con el verde fluorescente de la kriptonita:

De pronto, recordó intensamente al niño maravilla y lo vio, al mismo tiempo, sentado al piano en un rincón de la Baticueva, en el momento mismo en que Robín -otro detalle onírico pero todavía coherente- se aprontaba, con las manos crispadas sobre el teclado, a iniciar un concierto" Una de las polonesas de Chopin hizo su irrupción en la atmósfera antiséptica bañándola de aletargantes irradiaciones lumínicas. Como si hubiera descarrilado, allá en el cielo, un vagón cargado de Kriptonita Verde (Lihn, 1973).

Las pesadillas de Batman son motivadas por la ausencia de su compañero. Robin enfrenta al comunismo lejos de su mentor, en el turbulento contexto de la guerra de Vietnam. Esta situación persigue al protagonista durante toda la historia y contribuye a derrumbar su fortaleza, sin embargo, el elemento decisivo, para el desenmascaramiento del personaje es tener que trabajar ayudado por exconvictos y fuerzas políticas que buscan sabotear a un gobierno constitucional.

El clímax de esta condición se presenta durante una fiesta, casi un happening, en que se dan cita en la mansión de Mincho y Olivia, personajes de diversos estratos: fuerzas policiales, pederastas, agentes secretos, políticos y autoridades eclesiásticas, en un ambiente cargado de travestismo y simulación.

8.55 Pasado Meridiano. Llegada del Ilustre Visitante sin pena ni gloria, en medio de una vaga penumbra. Viene acompañado en su coche, como en una lata de sardinas, por media docena de guardaespaldas que se desesperan y bostezan frente a la retreta sin ningún miramiento por la ceremonia. Brota de allí el himno con dificultad entre uno y otro de los intermitentes campanazos que han perdido también su entusiasmo original. El alcalde, antiguo peluquero de los Albarruagada, hace su primera y última aparición en escena, pero su inoportunidad lo deja con la mano tendida. La niña, agotada por su papel interminable, le tiende el ramo de rosas a uno de los guardaespaldas, quien se lo deja arrebatar por la furiosa arpista, no sin darle un golpe en el trasero cuando ésta le da la espalda (Lihn, 1973).

Enrique Lihn relata el clímax de la novela en los límites de la indeterminación, pues el fin de la fiesta se puede calificar como un escándalo, un atentado político e incluso un momento bufonesco. Todas las versiones son válidas y responden a explicar la misma situación. No sólo se trata del punto de vista y encuadre de cada personaje. La percepción guarda también un germen ideológico, pues una misma situación justifica los distintos discursos contrapuestos: la victimización de la izquierda, el sabotaje de la derecha, el actuar de los militares, y también sirve, para encubrir que la aristocracia chilena y la iglesia están involucrados en el tráfico de menores.

Esta escena, acorde a las nociones de simulacro de Jean Baudrillard, grafica a la perfección cómo se constituye la hiperrealidad. Baudrillard nos presenta en *Cultura y simulacro* (1993) la paradoja del mundo contemporáneo, implicando que la simulación no es sólo la suplantación de lo verídico, sino que la ausencia de lo real conlleva una hiperbolización que se traduce en el advenimiento de múltiples modelos artificiales. El imperio de lo hiperreal presenta muchas verdades posibles creadas a escala y puestas al servicio del poder y su discurso. Todas las versiones son igual de válidas y complementarias, para la sustentación de la ideología, pues de ser necesario pueden acomodarse y oponerse entre sí para restituir un valor. Jean Baudrillard dice:

La simulación se caracteriza por la precesión del modelo, de todos los modelos, sobre el más mínimo de los hechos —la presencia del modelo es anterior y su circulación orbital, como la de la bomba, constituye el verdadero campo magnético del suceso. Los hechos no tienen ya su propia trayectoria, sino que nacen en la intersección de los modelos y un solo hecho puede ser engendrado por todos los modelos a la vez (Baudrillard, 1993).

Todos son efectos de realidad válidos que permiten a los personajes proteger su máscara en la sociedad. Sólo Batman no logra entender esta hiperrealidad chilena, en que no hay mentiras ni verdades, sino meros simulacros. El protagonista queda desfasado, pues comienza a vislumbrar que su propia identidad es también una simulación del modelo norteamericano.

Batman en esta escena apenas si presta ayuda, pues no logra discernir a que bando apoyar. El personaje sin su disfraz es tan solo un extranjero que apenas puede hablar español. El “hombre murciélago” termina sus días como un meteco perdido en una realidad que jamás pudo asimilar. El desenmascaramiento que sufre Bruno Díaz, a causa de la sociedad chilena, lo lleva a una involución de su subjetividad que culmina con su muerte.

El otrora encapuchado termina sus días refugiado en la mansión de Mincho y Olivia. Espacio de encierro sacado de otro siglo y que se ajusta a la que Abraham Moles denomina el kitsch burgués (Moles, 1990).

El recuerdo de tales excesos y de su condición de auxiliar relativamente pasivo en esas boberías, torturaba la memoria de Batman por partida doble, haciéndole ver en el espejo de su pasado el principio de su degradación heroica sin que le fuera dado lamentar su ingreso a una tierra incógnita para él, pero donde empezaba a pagar el precio de la verosimilitud con una repugnancia creciente hacia todo lo que fuera sencillamente imposible (Lihn, 1973).

En esta etapa del kitsch, previa al periodo capitalista y de consumo, predomina lo decorativo frente al poder adquisitivo. El personaje sufre una involución y pasa de la supremacía que le otorga su identidad heroica a quedar totalmente desprovisto de su andamiaje ideológico. Esta involución implica también un cambio de siglo. Batman pasa de ser la encarnación del consumismo y del sueño americano de los sesenta, a habitar una realidad de museo, propia del siglo XVIII.

El héroe pasa a ocupar un rol ornamental en una mansión que representa el detritus marginal de las clases altas, herederas del colonialismo europeo del virreinato. La muerte anónima de Batman confirma la degradación de su subjetividad producto del enfrentamiento con un país sometido al bastardaje cultural.

CONCLUSIÓN

La escritura de Lihn no es partidista ni panfletaria, sino que se encuentra enfocada en cómo la realidad que se habita es un simulacro, creado a partir de la palabra y condicionado por las ideologías y discursos que se imponen como dogmas. El lector puede observar a lo largo de toda la producción lihneana, como el lenguaje enfrentado al control policial ejerce sobre el individuo condiciones aplastantes.

En las novelas del chileno, los sujetos se ven interpelados por sistemas de creencias que determinan la configuración de lo real. El pensamiento y las vías de expresión son dominados por la censura. La noción de verdad es regida por determinado momento histórico y sus agentes. Al imponerse una visión utópica del mundo, la lógica imperante otorga estructura a las instituciones e instrumentos culturales. La escritura y la novela no quedan exentos de dicho control.

En *Batman en Chile*, el pensamiento del personaje, propio de un universo maniqueísta de héroes y villanos se fragmenta, y tanto su identidad, como el modelo de vida que encarna, son puestos en tela de juicio. El desenmascaramiento del *american way of life* como matriz de su lógica, da cuenta del vacío en su identidad, la cual está compuesta no sólo por el traje de hombre murciélago, sino también por una máscara ideológica que sólo recubre un cascarón vacío. Detrás del mito heroico sólo resta palabrería y una oquedad que se revela a causa de las versiones piratas y tercermundistas del colonialismo cultural.

Una narrativa, como la lihneana no sólo se enfoca en el diseño de una trama y la presentación de una anécdota particular, sino que ahonda en los procedimientos textuales que la especie utiliza para construir lo que se entiende por realidad y más aún, expone cómo se reciclan los contenidos, siglo a siglo, para lograr este propósito. Pueden cambiar los nombres de las ideologías, adaptarse sus contenidos y postulados a nuestra conveniencia y actualizarse los discursos, maquillar los hechos y acomodar ciertas piezas de los relatos históricos, distorsionando la memoria, sin embargo, la narrativa de Lihn nos revela cómo las sociedades están condenadas a repetir las mismas atrocidades y escenas de violencia, pues el lenguaje y el prestigio de determinada retórica, a la hora de edificar una noción de mundo, conlleva el germen de la colonización, el vasallaje y la tortura. Mirada crítica que también pesa sobre su propio creador y comentaristas, pues todo hablante queda sujeto a convertirse en agente de determinado discurso y ficción impuesta por el modelo. El tiempo en el imaginario lihneano, así como la realidad continental es transhistórica, una espiral en constante repetición y en proceso de pastiche perpetuo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alavez, J. (2014). Lo kitsch, lo camp y sus manifestaciones actuales. *Discurso Virtual*, 33, 77-81.
- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro: La precesión de los simulacros. El efecto Beaubourg. A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social*. Barcelona: Kairós.
- Berrios, M. (2009). Epígrafe -a partir de cinco ejemplos conocidos- de una estética de lo informe o Humor conceptual y desaparición. *Coloquios, Trienal de Chile*, 293-294.
- Coddou, M. (1978). A la verdad por lo imaginario. Entrevista con Enrique Lihn. *Texto Crítico*, 11, 136-157.
- Coma, J. (1984). *Historia de los cómics*. Barcelona: Josep Toutain.
- Diez, L. (1980). La narrativa agenérica de Enrique Lihn (Segunda parte). *Hispanic Journal*, 1(Vol. 2), 91-99.
- Gómez, J. (1981). Enrique Lihn y el arte de las palabras vacías. *Periódico de Catalunya*, 714, 6.
- Kulka, T. (2011). *El kitsch*. Madrid: Casimiro Libros.
- Lastra, P. (1980). *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana.
- Lihn, E. (1973). *Batman en Chile o El ocaso de un ídolo o Solo contra el desierto rojo*. Argentina: Ediciones de la Flor.
- Lihn, E. (1996). *El circo en llamas*. Santiago: Lom.
- Lihn, E. (2008). *Batman en Chile o El ocaso de un ídolo o Solo contra el desierto rojo*. Santiago: Bordura.
- Moles, A. (1990). *El Kitsch: el arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós.