ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 26, junio 2025, número 43, 59-76
ISSN 0717-6058

EL INCONSCIENTE ÓPTICO Y LO ABYECTO EN *A PARTIR DE MANHATTAN* DE ENRIQUE LIHN[1]

THE OPTICAL UNCONSCIOUS AND THE ABJECT IN A PARTIR DE MANHATTAN *BY ENRIQUE LIHN*

Rodrigo Arriagada Zubieta
Universidad de los Andes, Chile
raarriagada@uandes.cl

ORCID: 0009-0004-0411-247X

RESUMEN

En *Textos sobre arte* de Enrique Lihn asistimos a una reflexión en torno a un concepto del filósofo alemán Walter Benjamin: el "inconsciente óptico". Pese a que existen diversas interpretaciones de dicha noción, Lihn la comprendió como una herramienta anclada en la mirada capaz de "psicoanalizar" sociedades traumatizadas por eventos del siglo XX, en consonancia con ciertos postulados de Lacan. En el artículo se plantea la hipótesis de que existe una relación directa entre dicha apropiación conceptual de aquellos dos autores y la escritura de *A partir de Manhattan*. Se lleva a cabo un análisis pormenorizado de la visión en tres poemas del libro en los cuales el acto de ver aparece mediatizado por la pintura de Francis Bacon, aspecto que permite postular una relación entre el "inconsciente óptico" y la categoría de lo "abyecto", introducida por Julia Kristeva. Se argumenta que en el poemario coexiste una doble vertiente de la percepción que está dada por el "inconsciente óptico" en su mediación procedimental (el modo de mirar en los detalles) y en su faceta de contenidos (lo abyecto propiamente). Se concluye que Lihn rebasa la propuesta conceptual de Benjamin.

Palabras clave: Enrique Lihn, Inconsciente óptico, Abyecto, Walter Benjamin, Julia Kristeva.

[1] Este trabajo fue realizado en el contexto del Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid, España, financiado por Becas Chile en el extranjero.

ABSTRACT

In Enrique Lihn's *Textos sobre arte* we witness a reflection regarding German philosopher Walter Benjamin's notion of the "optical unconscious". Although there are different interpretations of this concept, Lihn understood it as a tool anchored in the capacity of seeing or "psychoanalyzing" societies traumatized by events of the twentieth century, in line with Lacan's work. The article hypothesizes that there is a direct relationship between the conceptual appropriation of those two authors and the writing of *A partir de Manhattan*. A detailed analysis of this type of vision is carried out in three poems from the book in which the act of seeing is mediated by Francis Bacon's painting, an aspect that creates a potential relationship between the "optical unconscious" and the category of the "abject", introduced by Julia Kristeva. It is argued that in the collection of poems there coexists a double aspect of perception that is given by the "optical unconscious" in its procedural mediation (the way of looking at details) and in the dimension of contents (the abject itself). It is concluded that Lihn goes beyond Benjamin's conceptual proposal.

Key Words: *Enrique Lihn, Optical unconscious, The abject, Walter Benjamin, Julia Kristeva*.

Recibido: 16 de diciembre de 2024. *Aceptado: 20 de marzo de 2025.*

EL INCONSCIENTE ÓPTICO EN WALTER BENJAMIN

En el ensayo "Sobre algunos temas en Baudelaire" (1939), Walter Benjamin piensa la técnica en términos decisivos; considera que nuestra percepción está estructurada por los aparatos mecánicos y ópticos que condicionan la experiencia del mundo industrial y urbano. El *shock*[2] citadino ─intuición esencial del *flâneur*─ da lugar a nuevos desarrollos de la percepción y habilita un nuevo tipo de sensibilidad que es todo menos natural: aquel es la del *inconsciente óptico*, concepto acuñado, con anterioridad, en el ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936). Según esta idea el mundo desesperanzador de casi mediados de siglo XX, aquel entorno industrializado, nacido de una guerra en que los combatientes se habían encontrado desprovistos de las condiciones perceptivas necesarias para asimilar el daño cognitivo causado por la tecnología bélica,

[2] En "Experiencia y pobreza" (1933) Benjamin realizaba una declaración ya célebre: "La cosa está bien clara: la cotización de la experiencia ha bajado, y ello, además, en una generación que, entre 1914 y 1918, ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual quizá no sea tan extraño como parece. ¿Acaso no se pudo constatar entonces que la gente volvía muda del campo de batalla?" (2019, 95). El gran interés que Benjamin concede a la dificultad de concebir y de intercambiar experiencias radica en que en ausencia de dicha facultad las masas corren el peligro de volverse manipulables por los regímenes fascistas y de perder todos los vínculos que se organizan en torno a la narración de sucesos que constituyen la tradición de una comunidad, además de cualquier capacidad crítica para detener dicho atropello.

ese nudo histórico en que las masas de los años treinta se volvían manipulables para los regímenes fascistas y se encaminaban hacia un nuevo desastre ─según profetizaba Benjamin[3]─; en fin, esa sociedad, aguardaba una esperanza redentora que era idéntica para la fotografía, el cine y el ojo, pues la cámara y los procedimientos técnicos habían permitido ampliar la percepción de lo real, haciéndose parte del propio cuerpo[4].

Si bien el *inconsciente óptico* es uno de los conceptos menos diáfanos[5] de Walter Benjamin, cuando lo mencione de aquí en más, lo haré en referencia a cómo lo entendió Enrique Lihn; esto es, como una relación de intimidad entre el objetivo y el lente, "que recuerda la relación entre el investigador y su objeto en el psicoanálisis" (2008, 450). Pese a las diversas interpretaciones que ha generado el concepto, habría que decir que dicha hipótesis implica asumir, como ha hecho gran parte del arte del siglo XX ─piénsese en la paranoia crítica de Dalí─, que hay algo en lo que vemos que está fuera del ámbito de lo cognoscible. Cuando Benjamin introduce esta idea, da cuenta de una presencia extraña

---

3 La insistencia de Benjamin en proponer la categoría del *aura* como un régimen perceptivo en extinción, encuentra un punto álgido en las últimas líneas de "La obra de arte". Ahí, el berlinés expone su preocupación por la crisis de la experiencia causada por la modificación sensorial de las masas. En una formulación dramática, advierte que la humanidad "se ha convertido en objeto de espectáculo para sí misma. Su autoalienación ha alcanzado tal grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden" (2019, 221).

4 En "La obra de arte" Benjamin se refiere a dicho descubrimiento con estas apasionadas palabras, destacando que la cámara amplía nuestra percepción de lo real, al *inervarse* en el propio cuerpo: "Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine, y con las dinamitas de sus décimas de segundos, hizo saltar por los aires ese mundo carcelario. Así pudimos emprender entre sus diversos escombros confiados viajes llenos de aventura" (2019, 215).

5 Entre las muchas hipótesis sobre el concepto destaca la de Sigrid Weigel, quien considera el inconsciente óptico en relación al "acto fallido" freudiano, por cuanto existiría un principio de ocultación de un objeto para la mirada natural que, sin embargo, no constituiría un desmedro para la experiencia, pues el tiempo de la imagen "nace del reemplazo del ojo por la cámara y del comportamiento diferente de la naturaleza ante ésta: la sustitución de la conciencia como instancia estructurante del espacio, las imágenes, y el tiempo por el inconsciente óptico" (2012, 25). Por su parte, Rosalind Krauss, en su libro *El inconsciente óptico*, reconoce en dicha entidad una falencia en la cultura visual moderna en su insistencia en prestarse como una racionalidad perceptual pura, que ignora los elementos inconscientes que juegan un rol importante en el espectador. Una perspectiva afín a la que sostengo en este artículo es la de José Luis Brea en "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image", donde leemos que el inconsciente óptico remite a la idea de "no poder verlo todo", o "no poder saberlo todo en aquello que es visto" (149). Por su parte, para Hal Foster, en *El retorno de lo real*, la idea remite a "un término introducido por Walter Benjamin para describir los efectos subliminales de las modernas tecnologías de la imagen" (138).

inscrita en lo visual que es revelada por el ojo mecánico de la cámara fotográfica. El berlinés acierta en señalar que los mecanismos técnicos visuales "ven" algo que nosotros no vemos, salvo por su mediación. A pesar de ello, el concepto de "inervación"[6] es clave para desatender la idea de que el inconsciente óptico sea importante solamente por su mediación técnica. En lo que hay que insistir ─tal como hace la poesía de Lihn─ es en la comparecencia de un conocimiento de lo percibido que no constituye conocimiento "reflexionable", sino que se presenta como extraño o sintomático (inconsciente), o bien, conforme a Lihn, un "psicoanálisis de las profundidades" a través de los lapsus de la imagen, de esos momentos que desafían el estatus meramente representacional y que son susceptibles de cinematización por la interiorización de los procedimientos técnicos *en* el ojo. Desde este punto de vista, analizaremos tres poemas de *A partir de Manhattan* que develan una doble vertiente de la percepción; a saber: (i) un carácter procedimental que remite a la mirada como una función que no pertenece ni al sujeto ni al objeto; y (ii) una dimensión de contenidos que dice relación con cómo se llena el inconsciente óptico de elementos reprimidos que coinciden en alto grado con el concepto lo abyecto planteado por Julia Kristeva en su libro *Poderes de la perversión,* publicado por vez primera en 1980.

LA RECEPCIÓN DE WALTER BENJAMIN POR ENRIQUE LIHN

La primera aparición de terminología benjaminiana en el repertorio crítico de Enrique Lihn se remonta a 1977 en un texto titulado "El efecto Auschwitz", con motivo de una exposición de la pintora Roser Bru[7], donde remarca que a pesar de lo horroroso del tema "se sirve la artista de lo que llama Walter Benjamin el aura como el placer insaciable de lo bello: la aparición irrepetible de una lejanía" (2008, 298-300). Por su parte, y en lo que concierne al *inconsciente óptico*, es de vital importancia el texto "Paz Errázuriz, fotografías" (1986), donde compara a la fotógrafa chilena con la norteamericana Diane Arbus, pues de acuerdo con el poeta chileno "ambas mujeres, en parte por serlo, habrían

[6] "Inervación" es el concepto que utiliza Walter Benjamin para referirse a una apropiación mimética del mundo exterior. Consiste en un proceso neurofisiológico que actúa de puente entre la respuesta a los datos externos y su reconversión en energía psíquica a través de la estimulación motora En este sentido, la inervación de la cámara en el ojo sería el modo en que se abre la dimensión del inconsciente óptico.

[7] Roser Bru se dedicó a las artes visuales, preferentemente al grabado. Nació en España en 1923 y se nacionalizó chilena en 1959. Su llegada a Chile se debió a la derrota del bando republicano en la Guerra Civil Española, cuando su familia logró exiliarse en el barco Winnipeg. Entre los muchos galardones recibidos en vida cuenta la obtención del Premio Nacional de Artes Plásticas de Chile en 2015. Falleció en 2021, y sus restos fueron velados con honores ante la presencia de ministros, expresidentes y la comunidad artística y académica.

hecho admisible, bajo el signo de lo que llamó (por otros motivos) Walter Benjamin 'el inconsciente óptico', en zonas perturbadoras de la realidad" (2008, 475-6).

Llama la atención en este último comentario la alusión al género de las artistas, pues Lihn insinúa que trabajar en zonas horrorosas o marginales sería una inclinación que tendría que ver con una sensibilidad específica que, por cierto él también detentaría, o bien, con una cierta disponibilidad para el riesgo y el trauma[8], de modo que a partir del trabajo de la mirada sería posible "revelar algo de ese 'inconsciente óptico (y con él la sociosis[9] o la neurosis social que, como escribió Walter Benjamin la fotografía puede analizar)" (2008,450).

EL INCONSCIENTE ÓPTICO Y LO ABYECTO EN *A PARTIR DE MANHATTAN*

A partir de Manhattan (1979), a pesar de su evidente concepción como libro de viaje, es un poemario que se encuentra ligado inextricablemente al debate sobre Benjamin que se llevó a cabo en Chile mediado por las reflexiones en torno al trabajo de Eugenio Dittborn[10], pero asimismo está relacionado a la reevaluación, en los Estados Unidos, de los

---

8 Lihn extiende este comentario con las siguientes palabras: "Conviene recordar que, en lo tocante al psicoanálisis, la relación entre el paciente y el analista, cuando es auténtica, comporta un riesgo por ambas partes al que se rehúsan los comerciantes y los clientes tibios del diván. La Arbus habló de palabra (¿y, de hecho: su suicidio? de la perturbación que le significó avanzar demasiado por una 'zona de peligro'" (2008, 476).

9 Lihn toma ese concepto de Lacan, y se refiere a un reemplazo de la noción de neurosis. La sociosis sería un trauma colectivo que tendría uno de sus principales efectos en que el cuerpo social se dejaría hablar por los lenguajes institucionalizados a través de una "cháchara involuntaria", tal como nos aparece explicado en *El circo en llamas* (580). Sin embargo, la cercanía de Lihn respecto a la obra de Lacan se hace evidente en varios de los comentarios que escribe sobre literatura y arte desde mediados de los setenta hasta principios de los ochenta. Si bien la crítica ha destacado esta asimilación en las novelas, es necesario señalar que Lihn, a pesar de enseñar estructuralismo y deconstruccionismo en la Universidad de Chile, tomó precauciones en relación con incorporar una doctrina peligrosamente academicista y rígida en su obra. Lo que interesa de la relación Lacan-Lihn, pienso, es cómo Lihn hace operativos ciertos elementos deconstructivos, como los juegos del lenguaje vaciado y viciado, sin definir ningún centro. Por otra parte, en lo que respecta a la mirada, el análisis sobre el voyerismo es, sin duda, aquello que le interesa del psicoanalista francés.

10 A Eugenio Dittborn se atribuyen las primeras acciones de arte neovanguardistas en la época de la Dictadura Militar. En 1977 recopiló un número de fotografías anónimas bajo el título "Fosa común" como un modo de reaccionar a la estigmatización cometida por el aparato fotográfico que, según su pensamiento, sacrifica lo "individual", o tal como señala Benjamin, permite identificar a los sujetos. En *Fracturas de la memoria*, la desindividualización que llevó a cabo la obra de Dittborn al mezclar las identidades fue considerada por Nelly Richard una acción solidaria

textos benjaminianos que remiten a la imagen y a la acuñación de conceptos de implacable influencia en los modos de entender la fotografía[11] en los últimos cuarenta años, entre ellos, acaso los más relevantes, los de *inconsciente óptico*, *aura* y *crisis de la experiencia*.

Prueba de ello fue la publicación, en 1977, de uno de los textos caros a Lihn en relación con la tematización sobre los ensayos de Benjamin. Me refiero a *On Photography* (1977) de Susan Sontag, un libro que Lihn utilizó a modo de eje en varios de sus comentarios sobre arte[12]. Debido a dicho clima intelectual, los poemas de *A partir de Manhattan*, escritos en 1978, son subsidiarios de un momento histórico internacional en que la fotografía se deslizó desde su consideración como objeto de archivo hacia su elevación a elemento estético de primer orden.

En "Mirada, viaje y memoria en Enrique Lihn", Matías Ayala ha señalado que para Lihn la ciudad de Manhattan representa el *summum* de la saturación visual y que como tal es la antítesis de la sometida periferia santiaguina (16). Si bien me parece un comentario acertado en lo que respecta a la visualidad, pienso que más que en la antítesis habría que pensar en dos ciudades que se asimilan por un idéntico tratamiento del sistema disciplinario hacia los personajes marginales. El matiz se encuentra en que mientras en el Manhattan de los años de Lihn (1976-1978) reaparecieron en el escenario público algunos personajes que habían sido expulsados desde la década de los sesenta, mediante la proscripción de la Exhibición de Monstruos de Coney Island, como un modo de limpiar Times Square de travestidos, prostitutas y cubrirla de rascacielos, tal como explica Sontag en *Sobre la fotografía* (54); en Santiago de Chile dichos personajes comenzaron a ser confinados a los márgenes de la urbe. Desde esta perspectiva, es necesario tener en

---

para con los familiares de los detenidos desaparecidos, en tanto dichas fotografías amontonadas "hablarían" de los cuerpos arrojados sin identidad a los cementerios clandestinos. De ese modo, la fotografía pasó a ser, de conformidad con Richard, "el lugar del crimen, tal como señala Benjamin en 'Pequeña historia de la Fotografía'" (2007, 117).

11 Me refiero a los mismos que fueron discutidos en Chile: "Pequeña historia de la fotografía" (1931), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936) y "Sobre algunos temas en Baudelaire" (1939). Al respecto, véase el análisis que de dichos textos lleva a cabo Nelly Richard en *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973* (1986).

12 Lihn se refiere a *On Photography* de Sontag en el ensayo sobre el trabajo de Paz Errázuriz "Como narcisos que se miraran en el espejo". Ahí equipara algunas de las actitudes de Errázuriz y Diane Arbus: "Se diría, entonces, que Paz Errázuriz adopta una de las conductas fotográficas descritas por Susan Sontag a partir de Diane Arbus (*On Photography*, el artículo titulado 'In Plato's Cave'): 'To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves" (2008,361). En otro artículo, que dice mucho sobre lo que Lihn opina sobre el arte fotográfico, en relación con algunas fotos censuradas en la Dictadura, Lihn escribe: "Para terminar de calibrarlas retomo la proposición de Susan Sontag en el sentido de que es la ideología ─un discurso lingüístico, palabras antes que imágenes─ lo que determina qué constituye el evento fotografiado" (2008, 427).

cuenta que tal reivindicación del margen, tanto por parte de Lihn como por parte de la "Escena de Avanzada", se presentó como una táctica que rechazaba el reordenamiento institucional del mercado y de los espacios públicos[13].

Fue una coyuntura ─la chilena─ altamente represiva, en la que los mecanismos del Estado disciplinaron los cuerpos a través de la tortura y los procedimientos de desaparición, y en la que fue puesta en circulación una serie de fotografías de desaparecidos que inspiraron temor e incertidumbre en el resto de la población. En este contexto disciplinario, la neovanguardia ─principalmente el libro fotográfico de Eugenio Dittborn[14]─ y también Lihn pensaron a los ciudadanos como identidades pasivas que eran controlados en sus modos de actuar, de pensar y de opinar libremente. En consecuencia, buscaron restituir la identidad a través de formas contraculturales que ponían el acento en personajes que habitaban zonas periféricas, un territorio donde el arte chileno de la época encontró su espacio de experimentación fundamental. De este modo, tanto en la fotografía como en la literatura comenzaron a aparecer personajes que representaban la marginalidad social y que, de algún modo, fueron asumidos como metáforas de los sujetos desaparecidos: enfermos mentales, prostitutas y homosexuales rescatados de cierto anonimato visual. Estos momentos entrecruzados entre la cultura neoyorquina y la santiaguina de la época son los que dan pie al primer poema de *A partir de Manhattan*, "El Vaciadero":

> No se renueva el personal de esta calle:
> el elenco de la prostitución gasta su último centavo en maquillaje
> bajo una luz polvorienta que se le pega a la cara.
> Una doble hilera de caries, dentadura de casas desmoronadas
> es la escenografía de esta Danza Macabra
> trivial bailongo sabatino en la pústula de la ciudad.
> Es una cara conocida llena de costurones con lívidas cicatrices bajo unos centavos de polvo, y que emerge de todas las grietas
> de la ciudad, en este barrio más antiguo que el Barrio de los Alquimistas
> como la cara sin cuerpo del caracol ofreciéndose en los dos sexos de su cuello andrógino
> blandamente fálico y untado de baba vaginal

---

13 Además de la vigilancia permanente en los espacios citadinos, el régimen militar de Pinochet realizó varios cambios de nombres en comunas, poblaciones y calles. Algunos de los ejemplos más relevantes fueron las sustituciones de los ex campamentos y tomas de terrenos en la ciudad de Talcahuano: Campamento Lenin por población Diego Portales y Campamento Fidel Castro por población General Baquedano. Los nuevos nombres apelaban evidentemente a cargar los espacios de un ideario político nacional excluyente, hegemónico, y que simbólicamente recuperaba ciertos personajes de una tradición belicista y autoritaria.

14 Me refiero a la serie "Final de Pista" de 1977.

el busto de un boxeador que muestra las tetas en el marco de un socavón.
No avanza ni retrocede el río en este tramo descolorido y bullente alrededor de la compuerta
El mecanismo de un reloj descompuesto cuelga como la tripa de un pescado
de la mesita de noche
entre los rizos de una peluca rosada
La fermentación de las aguas del tiempo que se enroscan alrededor del detritus como el caracol en su concha
el éxtasis de lo que por fin se pudre para siempre (1979, 11-2).

La prostitución y la degradación corporal son los temas que aparecen en la primera imagen de la ciudad a modo de espectáculo, pero asimismo como lugar de trabajo. El poema da cuenta de aquellos excedentes del sistema que exhiben sus cuerpos como mercancías en el contexto del capitalismo, en una sociedad donde todo es transable y el conjunto de travestis y operadores sexuales es presentado bajo la figura del "elenco", referencia teatral que da cuenta de la programación de lo cotidiano como modo de automatización de las vivencias. Sin embargo, más allá de los tópicos del poema, importa realizar un análisis pormenorizado acerca de la función del inconsciente óptico en la medida en que es el soporte de la técnica compositiva del poema.

El autor ofrece desde el primero al último verso un procedimiento de la mirada que escapa a la percepción normal de un hombre y que, más bien, obedece a la interiorización de la fotografía y el cine como mecanismos técnicos. Desde la distancia inicial referida al "elenco de la prostitución", se inicia un movimiento ralentizado similar al de un rodaje que intenta, a través de metonimias y metáforas, aproximarse al objetivo yendo desde el conjunto hasta un grado cero de la mirada signada por esa "cara llena de costurones y lívidas cicatrices" que alcanza su máxima penetración descriptiva en el "cuello andrógino" cuyo símil es el caracol enroscado en su concha.

Si bien Carmen Foxley ha destacado las concomitancias entre estos poemas y la fotografía a partir de la instantaneidad[15] de las imágenes, éste parece un juicio apresurado para describir dicha relación en virtud de que no se ha tenido suficientemente en cuenta la influencia de Benjamin sobre la construcción de los poemas. En estricto rigor, lo que sobresale en este poema es la atención al movimiento *entre* imágenes, es decir, los intervalos. Es cierto que se trata de captar la vida de improviso, pero lo esencial del poema es

[15] Leemos en *Enrique Lihn*: *escritura excéntrica y modernidad*: "Los poemas simulan instantáneas registradas por la sensibilidad de un voyeur que al recorrer estos lugares retiene las impresiones fugaces en que queda atrapadas, no solo la turbación que alguien puede experimentar frente a la miseria y la marginación social y cultural, sino también la admiración y sorpresa al captar los residuos germinativos de una vitalidad no extinguida a pesar de la coacción ejercida por unos lugares inhumanos en los cuales habita el hombre" (180).

la interiorización del ojo mecánico capaz de captar aquello *inconsciente*, es decir, lo que una visión educada en el paradigma de la representación no puede aprehender.

Lo que se registra en el poema es la diferencia misma, aquello irreductible al lenguaje, a través de un ojo absorto en el detalle y que encuentra en la omisión de elementos sintácticos copulativos una estrategia textual análoga a lo que se observa, como ocurre en una oración del tipo: "Es una cara llena de cicatrices". Hasta ese momento del poema solo se había hablado de un conjunto de personas, y de pronto el poeta da un salto que sugiere la singularización de lo que debemos entender como ¿una persona?, ¿una cara? No queda claro, pero en cualquier caso se trata de algo que no se nombra. Otra pregunta inevitable que habilita el poema es: ¿Desde dónde mira quien focaliza la acción? En las imágenes "*este* tramo descolorido" y "*este* barrio más antiguo que el Barrio de los Alquimistas", los deícticos sugieren que el poeta está *dentro* de la escena.

Con todo, incluso admitiendo aquello, ¿cómo entender la posición del hablante en versos como "El mecanismo de un reloj descompuesto cuelga como la tripa de un pescado / de la mesita de noche / entre los rizos de una peluca rosada"? Pareciera que el hablante se hubiera retraído de la escena y apelara a una imagen contigua que ocurriría al mismo tiempo que lo que se narra, como si otro travesti se preparase para aproximarse a través de "las grietas de la ciudad". La alusión al reloj y la soltura con que se desprenden los versos finales señalan un jadear rítmico como si la cámara se acelerara e intentase modular todas las angulaciones posibles, y la voz, en principio discreta y neutral, estuviese a punto de rebosar en la medida que la mirada no puede penetrar más en el cuerpo dañado: ha agotado su ángulo de mirada y simplemente ha perdido su centralidad para reemplazar su afán de objetividad por un deseo: "el éxtasis de lo que por fin se pudre para siempre" (1979, 12).

NADA QUE VER EN LA MIRADA

El inconsciente óptico del poeta trabaja, entonces, contra la identificación, pues no hay que olvidar ─apunta Lihn─ que identificar significa, en su primera acepción, hacer que dos o más cosas que en realidad son distintas aparezcan y se consideren como una misma (2008, 336). Este modo de textualizar al Manhattan de fines de la década del setenta constituye también, para Lihn, una manera oblicua de señalar lo que ocurría en Chile con los cuerpos de los torturados y los desaparecidos, pero sobre todo de revelar la *sociosis* de aquellos que tenían que seguir viviendo con el conocimiento del horror. Por lo mismo, si se representa el cuerpo se lo hace como un lugar donde tiene ocasión un enfrentamiento y del cual destacan aquellos órganos y efusiones que se intentan escapar, sobre todo los orificios y partes deslindadas de la totalidad, tal como leemos en "Isabel Rawsthorne": "doble hilera de caries", "ojos pálidos", "muñones", "depósitos excrementicios", "una cara como un vómito", "charcos de carne membranosa" y "boca que abre su corola dentada" (1979, 13-4).

Luego de evaluar estas descripciones, sería ingenuo considerar que la relación fotografía-poema que estas imágenes devuelven obedece al ámbito del registro o de la instantaneidad como dice Foxley. Si existe una relación con la fotografía ésta es de encuadre, pues aquí el poeta ha optado por fragmentar el plano hasta un límite infranqueable. Lo que se ha eliminado es la complacencia de la pose y la relación de confianza entre quien mira y quien es mirado. De lo que se trata en realidad es de descubrir que el interior del cuerpo no es mero objeto, pero también de sugerir que el poeta no es un mero agente pasivo cuyo ojo documenta la experiencia. La relación de la mirada con su objetivo es del orden de lo que Julia Kristeva ha identificado como lo *abyecto*[16], es decir, una relación que se encuentra entre el sujeto y el objeto no siendo ninguno de los dos, pues se trata de aquello que queda atascado ahí, incapaz de expulsión, un "algo" ─escribe la pensadora de origen búlgaro─ que no reconocemos como cosa, un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que nos aplasta, ubicado en el linde de la inexistencia y la alucinación (Kristeva 8-9).

Lo *abyecto* es aquello que viene de afuera o de un adentro exorbitante, aquello que inquieta, pero que al mismo tiempo causa fascinación. Si tiene un carácter perverso es porque posee un potencial crítico que aparece en cuanto es lo opuesto a los códigos religiosos, morales e ideológicos sobre los cuales descansa una sociedad. Esos códigos

---

[16] De acuerdo con Julia Kristeva en *Poderes de la perversión*, lo *abyecto* es una categoría estética que se relaciona con la represión primaria: "Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos" (11). En el ámbito de la literatura moderna, la pensadora búlgara considera que, además de ser parte del sujeto, lo *abyecto* se sublima en los discursos de la escritura. Reconoce dicha categoría en Dostoievski, Proust, Artaud, Borges y Celine, autores que "perturban una identidad, un sistema, un orden" (11). Sin embargo, la categoría ha encontrado su mejor expresión en las artes visuales. En ese ámbito podemos incluir a obras que recurren a los fluidos corporales; por ejemplo, *La Fuente* de Marcel Duchamp (1917), las *Pinturas oxidadas* de Andy Warhol (1977), realizadas con orina, y otras obras de la década de los setenta en los Estados Unidos como *The red flag* de Judy Chicago. Si nuestra subjetividad está constituida sobre la conciencia de que entre el sujeto y el objeto hay un margen entre el adentro y el afuera del cuerpo, a Kristeva le interesan los modos en que las artes asumen un repudio del funcionamiento corporal, particularmente de aquellas partes que se definen como inmundas o antisociales. Interesante resulta, en este sentido, que Kristeva encuentre el primer y único empleo de la palabra "abyecto", en el sentido débil que tenía en los diccionarios del siglo XVIII, en la obra de Proust. Kristeva señala al respecto: Para Proust "la abyección es mundana, cuando no social: el doblez inmundo de la sociedad". Y cita el texto de Proust, perteneciente a *Por el Camino de Swann*: "En estos barrios populares, qué existencia modesta, abyecta, pero dulce, pero alimentada de calma y felicidad hubiera aceptado vivir indefinidamente" (31).

son la depuración y la eliminación. Pensar en lo *abyecto* significa codearse con la muerte, como en la ojeada que el poeta dirige en el anteriormente introducido poema "Isabel Rawsthorne":

> Dios escupió y el hombre se hizo
> El hombre eyaculó y el esqueleto cartilaginoso
> de una mujer llamada Isabel Rawsthorne apareció en una calle del Soho
> charcos de carne membranosa transparentándose en lechos clínicos.
>
> Isabel Rawsthorne, esqueleto cartilaginoso de las calles del Soho
> Una cara como un vómito
> como una plasta que el ordeñador sanguinolento de lo real pisotea con sus patas de vaca.
>
> En el prado crece la hierba como los pendejos en el pubis de Isabel.
>
> La hierba que crece en el pubis del prado
> embetunada de semen
> bajo esas dos figuras
> charcos de carne membranosa transparentándose en lechos clínicos.
>
> En el lecho nupcial ─una mesa de operaciones─
> figuras que se entrelazan como bisturíes de carne
> La boca abre su corola dentada.
>
> El rojo de la boca coronado de dientes
> el ano dentado de la boca como un birrete de obispo.
>
> Pienso en Isabel Rawsthorne para exorcizar la asfixia
> de la que ella, en una calle del Soho, es un emblema aproximativo
> con su carne eyaculada por el pincel de Francis Bacon (1979,14).

Se trata de una aparente écfrasis del cuadro de Bacon "Isabel Rawsthorne standing in a street in Soho", basado en algunas fotografías que John Deakin[17] había realizado por encargo del pintor irlandés (ver fig. 1 y 2).

---

[17] John Deakin, conocido por su amistad con Francis Bacon, fotografió en contadas ocasiones al pintor irlandés entre frigoríficos de carne en el mercado Smithfield, durante los años sesenta. Sobre esta relación con los mercados, Bacon señaló: "Si vas a uno de esos grandes almacenes y recorres esos grandes salones de la muerte, ves carnes, pescados y aves, todo muerto, desplegado

Fig 1. «Isabel Rawsthorne Standing in a Street In Soho».

allí ante ti. Y claro, como pintor uno capta y recuerda esa gran belleza del color y de la carne" (Sylvester 47).

Fig 2. «Isabel Rawsthorne in Dean St. Soho».

Las dos primeras estrofas del poema parecen naturalizar la relación entre la pintura y el poema, o bien, parecen sugerir que el mismo Lihn ha contemplado en cualquier calle del Soho una imagen que le ha provocado una reminiscencia del cuadro. En el original de Francis Bacon, observamos a la mujer de pie delante de un automóvil y a la derecha un espejo cóncavo en el cual Isabel se refleja como una mujer-toro. Sobre el espejo vemos a un par de espectadores que parecen absortos en la contemplación de la mujer en una especie de ruedo. Sin embargo, desde la tercera estrofa del poema ya nos hemos alejado del mecanismo de la écfrasis.

La nota *abyecta* de los versos que comienza con "En el prado crece la hierba como los pendejos en el pubis de Isabel" sorprende por ciertas palabras que se reiteran, llenas de fuerza, como si el hablante quisiera machacarnos, haciéndonos participar de lo que deplora. Lo que sigue es la aparición del inconsciente en su esplendor. El poema se aleja de la imagen citadina para recrear la escena en que Isabel fue concebida: *"*En el lecho nupcial ─una mesa de operaciones─ figuras que se entrelazan como bisturíes de carne".

La imagen del coito como una operación quirúrgica y espasmódica brota de la sucesión de versos cortos que pretenden hacer saltar por los aires esos "charcos de carne membranosa*"*. Es como si en lo "real", tal como apunta Hal Foster en *El retorno de lo real,* siguiendo a Kristeva, la verdad residiera en lo *abyecto* o traumático, es decir, en el cuerpo lesionado "como cadáver entregado a la objetualidad" (152). No en vano lo *abyecto* se ha codificado como un lenguaje artístico después de la Segunda Guerra Mundial y probablemente haya encontrado en Francis Bacon su máximo exponente.

En el caso del pintor irlandés, el individuo es testimonio de espasmos producidos por fuerzas invisibles que sugieren la idea de que el cuerpo está lesionado y fracturado, intentando huir de sí mismo, al igual que Lihn señala en "El Vaciadero" con la imagen del "caracol que se enrosca en su concha", es decir, una visión analítica de algo que deja rastro de una presencia, como si un ser humano en su máximo esfuerzo hubiese pasado dejando una huella indeleble sin ser del todo humano.

En dicho poema la alusión a la "doble hilera de caries" permite entrever una inquietud común del pintor y el poeta en lo que respecta a la boca y el ojo como orificios malignos, tal como señalaba Lacan en *El Seminario 11*: "cuando uno piensa en la universalidad del mal de ojo, llama la atención que en ninguna parte halla la menor huella de un buen ojo, de un ojo que bendice. ¿Qué significa esto, sino que el ojo entraña la función mortal de estar dotado de por sí […] de un poder separador?" (122).

En "Isabel Rawsthorne" dicha obsesión es aún más clara: ano, boca, dientes: aquellos órganos que funcionan en el ser humano como límites de lo interior y lo exterior. Lo anterior habilita pensar que el poeta ha hurgado a fondo en el escenario de la modernidad hasta despersonalizar el poema, pero sin poder rehuir del todo de un modelo psíquico que se cuela insidiosamente a medio camino entre la pesadilla y la camisa de fuerza de la represión. Codearse con Francis Bacon[18] implica disolver el inconsciente óptico en

[18] La primera vez que Lihn menciona a Francis Bacon en su obra es en *La pieza oscura*, en el poema "Raquel": "Tú que tendrás que arrepentirte me niego rotundamente a decir de tus actos / pero sí de haberte deslizado, con el corazón en la boca por todo aliento / buscando otra salida en otra dirección en el momento mismo en que se abría esa puerta / como vuelve a su sitio la cubierta de un foso ─qué temblor en las manos inválidas─, / a la realeza de una abatida tarde otoñal y, como en un cuadro de Bacon, / el mayor en el uso de una doble licencia: militar y poética era la tarde misma, tu último día en Inglaterra, la emanación del fondo de su figura atrapada / en todo eso que

un punto límite donde el efecto de recrear una realidad no puede avanzar más. Si estos poemas son realistas, es preciso encuadrarlos dentro de un sistema en que se apela a un lector cómplice que parece haber sido arrojado a un gélido campo con los ojos abatidos y al cual se le ha quitado la venda para que sea afectado en todo su sistema nervioso a partir de una mirada háptica, es decir, una en que todo lo que se refiere parece estar captado *por* y *dentro* de una vista cercana, táctil.

La *sociosis* ha penetrado de manera nociva en la mirada del poeta, al punto de que si lo *abyecto* no es un adentro ni un afuera se debe a que la sensibilidad de quien observa ha quedado absolutamente atrapada y afectada por las imágenes de horror que contempla, y purgarlas a través del poema es la única solución para ab-yectar lo ominoso. Es precisamente en este punto en que confluyen lo abyecto y el inconsciente óptico en Lihn. Sólo a través de esta doble vertiente de la percepción, a la que hemos aludido en un comienzo, comprendemos que en un poemario de alta carga visual y descriptiva el poema más metapoético de todos, "Nada que ver en la mirada", tienda, paradójicamente, a negar las posibilidades de la visión:

> Un mundo de voyeurs sabe que la mirada
> es solo un escenario
> donde el espectador se mira en sus fantasmas
> Un mundo de voyeurs no mira lo que ve
> sabe que la mirada no es profunda
> y se cuida muy bien de fijarla o clavarla
> Entre desconocidos nadie aquí mira a nadie
> No miro a la Gioconda
> ni a Einstein en el subway
> En eso de mirar hay un peligro inútil
> fuera de que no hay nada que ver en la mirada (1979, 24).

Esta reflexión sobre la futilidad de la mirada repara en que el ojo nunca podrá aproximarse del todo a un referente sin ceder a los delirios imaginarios. Aquello implica admitir que la ambigua noción de *inconsciente óptico* que aquí he expuesto debe ser ampliada en lo que tiene precisamente de inconsciente. No se trata solamente de aquellos intervalos infinitesimales a los que se puede acceder desde que existe el cine. Un poema como "Nada que ver en la mirada" apela a un diálogo explícito con Lacan. El verso del poema "Isabel Rawsthorne" que señala que el poeta piensa en la mujer para "exorcizar la asfixia de la que ella, en una calle del Soho, es un emblema aproximativo" remite indirectamente a *El Seminario 11,* donde se alude a la esquizia del ojo; esto es, a la idea lacaniana

---

mirabas rehusándote a verlo, por última vez: / oleaje inmóvil del cielo allanándose a la invasión de la noche nazi, / casas petrificadas oteando al horizonte por las ventanas vacías" (77).

de que cuando miramos la imagen estamos nosotros mismos dentro de ella, "mirados en el espectáculo del mundo" (82-3) por un poder que nos cerca y causa inquietud.

CONCLUSIONES

Los tres poemas analizados de *A partir de Manhattan* revelan un desborde de la imagen respecto del sujeto que mira. La experiencia para Bacon y Lihn es lo *abyecto* en tanto que la mirada preexiste al sujeto que la percibe como una amenaza y que encuentra expresión en una estética que desdeña la opción de pacificar la visión, tomando partido por un arte en que el objeto devuelve la mirada con toda su carga de horror o con el deseo pulsátil. Si la mirada es una amenaza, es porque ya no existe un privilegio del sentido de la vista y ─como señala Lacan─ prexiste al sujeto que solo ve desde un punto, fenómeno aludido como "la esquizia del ojo"; esto es, la de idea de que cuando miramos la imagen estamos en ella misma.

En virtud de lo anterior, es necesario concluir que Lihn rebasa la de idea del inconsciente óptico, tal como la plantea Benjamin. A la ampliación visual que provee el concepto de *inervación* cabe agregar en estos poemas el retorno afanoso de lo reprimido, de lo que en psicoanálisis se denomina síntoma, es decir, aquello que Didi-Huberman denomina *Unheimliche*, lo ominoso o siniestro (1997, 161) que de tan familiar se vuelve extraño. Y esto probablemente porque nunca la historia haya estado tan plagada de imágenes de la muerte.

Si el poeta no ha salido del "horroroso Chile"[19], como testimonian sus versos más célebres del libro, es porque, como he insistido, el cuerpo de los desaparecidos en Chile representa un elemento social perturbador indefinido, detritus social que es eliminado para que se cumpla la falsa promesa de lo puro. Si las imágenes de *A partir de Manhattan* condensan un *locus horridus* es porque el poeta Lihn no ha podido eludir los poderes perversos de aquello que ha sido retirado de circulación y que reaparece en estos poemas a modo de cadáveres putrefactos transformados completamente en deyección, elementos híbridos entre lo inanimado y lo inorgánico, un no-cuerpo que, como señala Kristeva en *Poderes de la perversión*, "será excluido del *territorio* como de la *palabra* de Dios" (144).

De aquello Lihn no ha querido reconstruir lo que ha sido minado, sino que ha optado por mostrar la huella ontológica de formas inasibles que dejan en evidencia los materiales, fermentaciones y charcos membranosos de lo sacudido por la desaparición,

---

[19] "Nunca salí del horroroso Chile / mis viajes que no son imaginarios / tardíos sí ─momentos de un momento─ / no me desarraigaron del eriazo remoto y presuntuoso / Nunca salí del habla que el Liceo Alemán / me infligió en sus dos patios como en un regimiento / mordiendo en ella el polvo de un exilio imposible / Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor: / el miedo de perder con la lengua materna toda la realidad / Nunca salí de nada" (1979, 53).

una epistemología *abyecta* que no satisface su foco de interés ni en el objeto ni en el sujeto y que no puede sino representar el cuerpo como explosión en partes a través de una violencia visual que sugiere la nihilidad escópica que desborda la idea del ojo como un lugar de transparencia y que constituye un límite de lo estético. Desde esta perspectiva, pienso que un proyecto como *A partir de Manhattan* se anticipó a lo que Hal Foster denominó, años más tarde, "el retorno de lo real"[20], un género del arte contemporáneo, particularmente de los años ochenta, que se benefició de la liquidación del aura como representación de la belleza.

BIBLIOGRAFÍA

Ayala, Matías. "Mirada, viaje y memoria en Enrique Lihn". *Taller de Letras* 42, 2008, pp. 9-21.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Traducción y edición de Jordi Ibáñez. Editorial Taurus, 2019.

Brea, José Luis. "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image". *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 4, 2007, pp. 145-163.

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Manantial, 1997.

Foster, Hal. *El retorno de lo real.* Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Editorial Akal, 2001.

Foxley, Carmen. *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Editorial Universitaria, 1995.

Krauss, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Editorial Tecnos, 1997.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Siglo XXI Editores, 1989.

Lacan, Jacques. *El Seminario de Jacques Lacan; Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Editorial Paidós, 2010.

Lihn, Enrique. *A partir de Manhattan*. Editorial Ganymedes, 1979.

_____. *La pieza oscura*. Editorial Lar, 1984.

_____. *Pena de extrañamiento*. Editorial Sinfronteras, 1986.

_____. *El circo en llamas*. Edición de Germán Marín. Lom, 1997.

[20] Hal Foster identifica cierta tendencia en el arte norteamericano de los ochenta, preferentemente en algunas obras de Richard Prince, de Cindy Sherman y de Andrés Serrano, a realizar un giro hacia lo grotesco en las representaciones del cuerpo en la fotografía. Señala: "Con este cuerpo se da también por primera vez lo *abyecto*, una categoría del (no) ser definida por Julia Kristeva como ni sujeto ni objeto, sino que antes uno aún no es (antes de la separación de la madre) y después uno ya no es (como cadáver entregado a la objetualidad)" (2001, 152).

_____. *Textos sobre arte.* Edición de Ana María Risco y Adriana Valdés. Editorial Universidad Diego Portales, 2008.

Richards, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI, 2007.

_____. *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Metales Pesados, 1986.

Sylvester, David. *Entrevista con Francis Bacon*. Traducción de José Manuel Álvarez y Ángela Pérez. Editorial Random House, 2003.

Weigel, Sigrid. "El detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas. Sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin". *Boletín de Estética* 19, 2012, pp. 5-44.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Traducción de Carlos Gardini. Editorial Penguin Ramdon House, 2008.

Ilustraciones

Fig.1 "Isabel Rawsthorne standing in a Street in Soho", 18 de noviembre de 2023, recuperado de Isabel Rawsthorn Standing in a Street In Soho - Portrait of Isabel Rawsthorne Standing in a Street in Soho - Wikipedia.

Fig.2. "Isabel Rawsthorne in Dean St. Soho", 18 de noviembre de 2023, recuperado de de https://artimage.org.uk/8251/john-deakin/isabel-rawsthorne-in-dean-st--soho--c-1964.