

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

OBSERVACIONES SOBRE LA ESTÉTICA MEDUSEA EN LA POESÍA DE ENRIQUE LIHN:

La poesía como un emblema aproximativo

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura,
Mención en Literatura Hispanoamericana y Chilena

Mario Esteban Molina Olivares

Profesor guía: Federico Schopf

Santiago, Chile 2009

AGRADECIMIENTOS . .	4
RESUMEN . .	5
INTRODUCCIÓN . .	6
CAPÍTULO I. EL PROBLEMA DE LO MEDUSEO Y LIHN . .	10
1.1. Antecedentes . .	10
1.2. Hipótesis de trabajo . .	11
1.3. Objetivos (generales y específicos): . .	12
1.4. Objeto de estudio y corpus de análisis . .	13
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO . .	14
CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LA IMAGEN LITERARIA DE LA MEDUSA . .	18
3.1. Algunos hitos de lo meduseo . .	18
3.2. Lo estético . .	24
3.3. Lo grotesco . .	29
3.4. La belleza . .	30
3.5. Espejo y/o escudo . .	33
3.6. La imagen literaria . .	34
CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LA POESÍA DE LIHN . .	37
4.1. La musiquilla de las pobres esferas . .	37
4.2. A partir de Manhattan . .	39
4.3. El Paseo Ahumada . .	44
4.4. Al bello aparecer de este lucero . .	45
4.5. Diario de muerte . .	53
CONCLUSIONES . .	57
BIBLIOGRAFÍA . .	60
Fuentes primarias . .	60
Fuentes secundarias . .	60

AGRADECIMIENTOS

La idea de lo meduseo llega a mis oídos gracias a un curso impartido para el Magíster de Literatura en la Universidad de Chile por el profesor y poeta Federico Schopf. Sin su interés y apoyo este trabajo nunca se habría concretado. Todo lo bueno que aparece acá es por él y todo lo malo, por mí.

RESUMEN

La lectura de la poesía de Enrique Lihn implica establecer dimensiones que escapan al concepto de belleza clásica (representado por lo grecorromano tradicional). Por esto es necesario relacionar lo grotesco con la belleza que puede acompañar a tal noción, y los discursos que exploren las negatividades de un yo poético traspasado por una contradicción inherente e irrenunciable. El mito de la Medusa y su lectura en ciertas fuentes literarias, críticas y filosóficas permite una interpretación que se sirve de la muerte y de negatividades para mirar de frente a los demonios de Lihn. Demonios o fantasmas que reflejan una identidad fracturada en un contexto donde la reificación campea. Cuando ese gesto que busca vislumbrar a la Medusa se concreta a través de la imagen literaria surge un nuevo espacio ético que define a la escritura de Enrique Lihn. Esa misma exploración y el hecho de enfrentarla aparecen en Lihn como una voluntad ineludible mediante las constantes centrífugas o rupturistas de su poesía. La transformación del concepto de la belleza clásica busca separarse de propuestas estáticas, repetitivas y monológicas, reemplazándolas por lo centrífugo, lo dialógico mediante lo grotesco considerado sólo un indicio o un camino para lo meduseo (como actitud de exploración vital).

INTRODUCCIÓN

Frente a la negativa del encasillamiento facilista, la escritura de Enrique Lihn exige de sus lectores un trabajo en diferentes niveles (retórico, ético, intertextual). Una posibilidad de acercamiento es construir una interpretación que va más allá de su lectura desde ciertas fuentes de la crítica literaria, y que incorpore lecturas desde otras perspectivas lo filosófico e incluso sociohistórico. Lo anterior hace eco de la caracterización que ha recibido la poesía de Lihn como poesía situada (mejor sería considerarla sitiada).

Se toma sólo como objeto de interpretación a la poesía y no la prosa de Lihn por tener suficiente autonomía como proyecto escritural. Su misma irregularidad, al mencionar la calidad estética de su poesía, permite revisar ciertas corrientes discursivas contemporáneas bajo múltiples estrategias retóricas. El trabajo de Lihn desde ciertas negatividades deja vislumbrar a través de lo grotesco y otras formas de belleza -ya sean de tradición clásica o no- una ambición que va desde la confianza hasta el más doloroso fracaso en los poemarios de Lihn. Desde el desgarramiento de los primeros poemarios al epitafio en *Diario de muerte* (1989), por ejemplo, en relación al tema del poder real de la palabra poética.

La Medusa, su belleza o incluso su estética permitirían una interesante problematización teniendo presente los siguientes fundamentos teóricos. Desde el análisis de la imagen literaria y más allá de la fenomenología, aparece el signo literario como un espacio en que confluyen discursos estéticos, sociales o ideológicos en general. Como ícono está rodeada de un sentido simbólico que va madurando a través del tiempo, cargándose de diversos significados. Tomando algunas fuentes denominadas canónicas, por ejemplo, desde la literatura griega y romántica¹, aparecen ciertos elementos como el escudo y el espejo acompañando a la Medusa. Estos son perfectos símiles de la escritura y su función creadora de imágenes en la poesía de Lihn, los que buscan problematizar la identidad fracturada de un hablante lírico que permite ver en él constantes del sujeto contemporáneo, sobre todo postmoderno².

Diversas fuentes literarias (Homero, Gabriela Mistral, etc.), filosóficas (Nietzsche, Agamben, etc.) o críticas (Eco, Bajtín, etc.) sirven en esta tesis para el andamiaje de análisis que se concentra sencillamente en la lectura de algunos poemas de Enrique Lihn.

El propósito básico es proponer, entonces, una interpretación medusea de la poesía de Enrique Lihn, que recoja los elementos centrifugos sin petrificarlos. Con esto se pretende exponer las condiciones para un discurso que presente tales características, fuera del monologismo imperante en, por ejemplo, la creación de un canon que reduce el trabajo de escritores como Lihn sólo a ciertos rasgos ya tipificados, estáticos.

Queremos hacer hincapié e introducir fundamentalmente en esta tesis las siguientes ideas: primero, la noción de belleza clásica tradicional inspirada en los heredados modelos grecorromanos es inadecuada e insuficiente por sí sola para interpretar la poesía de Lihn; segundo, consideramos entonces que otra mirada acerca de lo bello a través de lo

¹ Sólo dos ejemplos: el escudo de Aquiles en La Ilíada y el poema Medusa de Shelley.

² Más adelante enfrentamos este problema con las menciones, por ejemplo, de lo bello y lo sublime en la época actual con

Eco, Danto y Lyotard, v. capítulo III.

grotesco sirve como indicio para esta búsqueda realizada por Lihn; tercero, destacamos³ la problematización estética perotambién fundamentalmente ética que plantea la poesía de Lihn. Nos detenemos aquí para explicar que la poesía de Lihn ha sido caracterizada como situada porque la angustia existencial que está presente en ella no es sólo fruto de un estado causado por lo meramente individual. El contexto, la cosificación reinante en las relaciones humanas, pone a prueba el poder real de la palabra poética, de la poesía situada y sitiada de Lihn. Surge en su escritura una actitud ética de resistencia ante modelos éticos y estéticos repetitivos y conservadores.

La poesía de Lihn es considerada como un sitio en que confluyen la contradicción de un hablante que se encuentra en el umbral de lo dicho y no dicho. De lo que puede reducir a lenguaje y lo que no puede captar con su voz.

Este acceso al umbral se concreta a través de la imagen literaria y da cuenta de lo que se puede entregar en la imagen, como configuración, en este caso de lo bello, de lo grotesco en la poesía; y de lo que no se puede visualizar o nombrar como imagen: lo horrible, lo monstruoso, el vacío y la muerte, que sólo se vislumbra.

Un yo poético que encuentra en la poesía un espacio de búsqueda estética y ética. Lo bello en Lihn como espacio privilegiado para la exploración de la condición humana, una búsqueda de la Medusa de Enrique Lihn.

Entiéndase, por ahora, una interpretación de lo meduseo como el acceso a una esfera estética que desea aportar una nueva corriente de sentidos, convocando temas como la belleza conflictuada por lo horrible y lo grotesco, en una búsqueda de nuevos significados en el arte, en este caso literario. Discusión que no ha sido desarrollada debido al monologismo imperante aún, gracias a nociones que relacionan siempre lo bello con lo bueno. Una búsqueda en que el “yo”, lírico en esta ocasión, está abocado a alcanzar el conocimiento de un nuevo “espacio lógico”, si tomamos el concepto de Wittgenstein⁴, para afirmar que lo denominado como “otro” sea vislumbrado a través del discurso lírico.

En especial nos interesa revisar las relaciones entre las imágenes visuales y las verbales en el discurso lírico de Lihn. Para ello sirven la teorización de Mitchell en sus textos *Iconology* y *Picture Theory*⁵.

Algunas categorías estéticas importantes para esta investigación son lo meduseo, lo grotesco, lo bello y lo sublime. Ellas sirven de sustento a la interpretación de un corpus de poemas de Enrique Lihn en que lo visual y verbal se fusionan como indicios de un proyecto que tiene como tema importante lo ideológico en lo estético o sociocultural. Hasta llegar a una interpretación en que lo meduseo es fundamental para entender el proyecto escritural en Lihn.

³ Reproducimos ahora algunos fragmentos que hablan de la importancia de la dimensión ética en el quehacer poético de Lihn. Texto leído en el funeral de Enrique Lihn, el 12 de julio de 1988: “Para nosotros, que lo conocimos entonces jóvenes, a comienzos de los años sesenta, su escritura y su pedagogía al revés, constituyeron indicaciones éticas y de conocimiento [...]. Federico Schopf, Enrique Lihn y el precario sentido de la vida. *La Época*. Santiago, Chile, 1988.

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Alianza editorial, 2003, 144 p.

⁵ Ver especialmente en W. J. T. Mitchell, *What is an image y The rhetoric of iconoclasm*. *En su*: *Iconology. Image, text, ideology*. Chicago, University Chicago Press, 1998, 7-46 y 160-208 pp.; y del mismo autor *Picture Theory*. Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

¿Es posible hablar de una estética medusea? ¿Puede ser la poesía lírica de Lihn incluida en este tipo de interpretación? ¿Qué tipo de cambio representa en lo estético lo anterior?

Desde la sabiduría infernal de Blake, a la obscura inteligencia para acercarse al abismo en Lihn⁶, se puede colegir que vislumbrar a la Medusa es vislumbrar la otredad, luchar contra la tiranía de las formas establecidas, monológicas. Nuestro deseo es lograr un acercamiento a modelos menos valorados, al “otro” como sujeto estático, simplificado y discriminado que en lo social es cosificado, visto como instrumento; a un contexto que en el ámbito de lo estético está reducido a formas repetidas y recicladas, sostenidas por una voz dominante, por ejemplo, a través la belleza tradicional.

El propósito básico para hablar de una interpretación medusea es que recoja los elementos centrífugos o innovadores sin petrificarlos. En este caso, buscar la energía que aparece gracias a la imaginación creativa de la visión entusiasta (Grassi⁷), que en Lihn no se reconoce como tal.

El tema de la belleza surge valorado entonces como un espacio de resistencia. En los procedimientos de búsqueda donde la memoria se encuentra con espacios ominosos como la ciudad enajenada, destacan los momentos dionisiacos de placer, de belleza, de vitalidad. Pero no una purista, tradicional, sino mezclada, fusionada con una experiencia más enriquecida. La belleza⁸ de la metamorfosis, del dolor, del exceso, de lo grotesco: de lo meduseo, que llega a lo terrible, a lo inominado, que es la muerte, el ser petrificado que se da en la reificación o la nada que se vislumbra en el ejercicio poético. La belleza y su problematización en Lihn es una manera de resistencia a esta petrificación. Por esta razón el título de este trabajo: una aproximación hacia la imagen literaria, al emblema que une imagen y texto, por ejemplo, de un poema específico de Lihn citado para el título de esta investigación, poema inspirado en el cuadro de Francis Bacon, Isabel Rawsthorne⁹.

Se tratará de ver en la búsqueda de Lihn más allá de la resistencia ideológica a una opresión exterior, que con la fuerza de la reificación, cosifica, vuelve a los sujetos un objeto de forma masiva. El rol de la poesía situada -y sitiada- al margen del modelo dominante sería crear una especie de epokhé fenomenológica, crear un “entre paréntesis”, detenerse y analizar, criticar, crear una visión, una nueva imagen. Rechazar así la posición de subordinado a modelos sociales o estéticos, monológicos, que no permiten el encuentro y reconocimiento con el “otro”, en la solidaridad. Tomando en cuenta toda esta problematización o crítica presente en la interpretación de la poesía de Lihn, se puede ver al “otro”: valorado como algo marginado socialmente; se pueden enfrentar las negatividades que anidan en el yo (como monstruo a la espera). Se trata de reconocer algunas de las fuerzas centrípetas y centrífugas que están al interior del sujeto. Reconocer ese ejercicio

⁶ Más adelante explicamos la importancia del modelo romántico, por ejemplo, con Blake para la construcción de una interpretación que desborde los modelos estéticos tradicionales, puristas (v. especialmente el capítulo III, apartado 3.6. la imagen literaria).

⁷ Ver especialmente de Ernesto Grassi, *Téchne y arte* (cap. III) y *El origen entusiástico del arte* (cap. IV), *Arte y Mito*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1968, 46-74 y 75-90 pp.

⁸ Para Umberto Eco con los románticos se llega desde la belleza armónica, clásica a una “dinámica [...] no armónica, puesto que (como enseñaron también Shakespeare y los manieristas) lo bello puede surgir de lo feo, la forma de lo informe, y viceversa.” *Historia de la belleza*. Barcelona, Editorial Lumen, 2004. 315 p.

⁹ Cuadro citado y poema analizado con detenimiento en el capítulo IV, apartado 4.2.

de poder que es la palabra poética, con un valor no económico o de bien de mercado, sino revelador de la condición humana.

CAPÍTULO I. EL PROBLEMA DE LO MEDUSEO Y LIHN

1.1. Antecedentes

*[...]la mirada es sólo un escenario donde el espectador se mira en sus fantasmas*¹⁰

Hasta ahora no se ha hablado sistemáticamente de estética medusea, pero sí de belleza medusea. Tal concepto se le debe a Mario Praz¹¹. Antes que él y en comunión con esta forma de encarar el arte y más allá de la noción clásica de belleza, está Nietzsche¹² con su mención de la experiencia y visión dionisiaca, aparte de la apolínea que era la generalmente admitida. Siendo más específicos, la Medusa y sus elaboraciones en el arte son ya de larga data y aún vigentes. Se le ha relacionado con el mal, el horror, lo grotesco. El ensayo de Wolfgang Kayser¹³ acerca de este último concepto es uno de los primeros que da coherencia a esta discusión. Pero un aporte más fundamental lo realizó Bajtín en su análisis del realismo grotesco¹⁴.

Desde los estudios de la estética existen varios análisis de obras o momentos en que lo feo, lo horrible y lo grotesco se han vuelto categorías artísticas con mayor validez -ya más formalmente desde los románticos. Por ejemplo, Umberto Eco¹⁵ da cuenta de una belleza de lo horrible con una nueva consistencia, en que tales apariciones son comentadas desde el medioevo.

En un plano general (sumando a la poética una ética) se ha visto en el mal o en las negatividades una base para lo meduseo, puesto que en tales negatividades se puede alcanzar una forma de conocimiento de diferentes dimensiones de lo real que generalmente no queremos afrontar. Mirar a la Medusa como actitud y sobrevivir a ella -sea ésta nombrada explícitamente o no en un discurso- se vuelve una forma de conocimiento más acabada, más honesta podríamos decir, de diversos aspectos de la condición humana, según Giorgio Agamben¹⁶.

En este trabajo se pretende indagar, entonces, si es lícito hablar de una estética medusea en el arte literario. Revisar de esta manera qué direcciones de sentido y

¹⁰ Enrique Lihn, *Nada que ver en la mirada*. En su: *A partir de Manhattan*. Santiago de Chile, Ediciones Ganímedes, 1979. 24 p.

¹¹ Mario Praz, *La Carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas, Nueva Ávila Editores, 1969, 44-61 pp.

¹² Friedrich Nietzsche, *La visión dionisiaca del mundo*, En su: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, 246-254 pp.

¹³ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.

¹⁴ Ver Mijail Bajtín, *Introducción: Planteamiento del problema y La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes*. En su: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1989. 7-58 y 273-331 pp.

¹⁵ Revisar especialmente *La belleza de los monstruos, Lo sublime y La belleza romántica*. En su: *Historia de la belleza*. Barcelona, Editorial Lumen, 2004, 131-153, 275-298, 299-328 pp.

¹⁶ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia, Pre-textos, 2000, 15-20, 55 pp.

estrategias retóricas particulares tendrían que aparecer en un discurso para defender tal tipo de estética o interpretación literaria. La estrategia fundamental para revisar será la relación entre las imágenes visuales y verbales, lo que Mitchell llama “ekphrasis poetry”¹⁷.

La revisión de algunos poemas de *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), *A partir de Manhattan* (1979), *Paseo Ahumada* (1983), *Al bello aparecer de este lucero* (1983) y *Diario de muerte* (1989) se concretará mediante un análisis e interpretación que conecte este corpus con el resto de los poemarios de Enrique Lihn, ya tomados como objeto de estudio general. Luego, se establecerá un diálogo con los conceptos de lo bello en un contexto postmoderno para la configuración de una estética medusea con sus particulares corrientes de significado (constantes negatividades) y estrategias retóricas (el espejo y las imágenes literarias). En un sentido más específico se revisará el tratamiento del horror y el mal en la poesía de Lihn que se sirva de lo grotesco, privilegiando los poemas o poemarios que aborden explícitamente la mezcla de imágenes literarias intencionalmente verbales o visuales y que tengan al espejo como un objeto problematizante en sus reflexiones. Un ejemplo de lo anterior es el poemario *A partir de Manhattan* analizado más adelante.

El análisis de los poemas convocará a la discusión, entre otros temas, el oficio de poeta, su trabajo de constante reelaboración de tópicos tradicionales como el amor y la muerte, con un resultado contradictorio, donde se vuelven predominantes la muerte, el vacío y abismo. Cómo se lleva a cabo este oficio lírico, cuestionándose, asumiendo su absurdo pero también su poder exorcizante¹⁸.

1.2. Hipótesis de trabajo

La poesía de Lihn será considerada como un sitio en que confluye la contradicción de un hablante que se encuentra en el umbral de lo dicho y no dicho. Un hablante que utiliza el poder de la palabra poética para aproximarse a su realidad. Pero que puede trabajar con el arte unificador, ya que éste le devuelve al sujeto -al buscar, al tratar de encontrarse entre lo dicho y no dicho- su poder creativo para vislumbrar al “otro”. El “otro” que es un sujeto silenciado, alienado por la cosificación.

Algunos rasgos constantes de la poesía en Lihn son el deleite en la condición sensorial, en este caso lo sensual o lo erótico del hablante, incluso en el polo contrario que representa el dolor. El mal que le aqueja como sujeto lírico o social constituye una condición a la que se está sometido o se participa mediante la sumisión a estructuras estáticas (sociales o estéticas). Ese monstruo creado, ignorado, a veces toma una forma agresiva, guiada por los instintos y negatividades, bajo la forma de animales o en la metamorfosis constante del sujeto insatisfecho.

A la tiranía de las formas políticas y estéticas establecidas, Lihn la enfrenta con la fuerza corrosiva de la ironía, el humor negro, la parodia: la obscura inteligencia que se acerca al abismo, en una inversión de los valores. Al monologismo se enfrenta el dialogismo

¹⁷ Revítese especialmente el capítulo III, apartado 3.6.

¹⁸ Carmen Foxley, Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995. 317- 319 pp. Paul Valéry, Introducción al conocimiento de la diosa. *En su*: Teoría poética y estética. Madrid, Visor, 1990. Cristhian Espinoza Navarrete, Diario de muerte de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la muerte. *Estudios filológicos*. 2000 (35): 151-166 pp. Disponible en la World Wide Web: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S007117132000003500010&lng=es&nrm=iso>. [citado 25 Noviembre 2006]

(como conexión a otros enunciados) o a una interdiscursividad con su propia poesía, la ajena y con lo visual. Surge la representación de un “otro”, valorado como habla colectiva y contestataria o la voz del mismo sujeto alienado. Nuestra hipótesis fundamental sería valorar a la obra de Lihn -ideológica y estéticamente hablando- como campo de lucha, de creación, entre fuerzas dominantes o tiránicas y la resistencia a la petrificación de los impulsos vitales a través, por ejemplo, de la poesía que expresa como unidad la variedad de imágenes visuales y verbales. Y en el caso del fragmento del verso que sirve para el título de este trabajo (“Isabel Rawsthorne”, su imagen como “un emblema aproximativo”) se habla de la poesía como imagen que refleja la búsqueda, la lucha vital de Lihn.

La imagen artística mediante la desmesura, la exuberancia de lo bello, ensancha los patrones estéticos incorporando lo grotesco. En esta búsqueda de la creatividad, se reformulan las categorías estéticas y éticas. Ética que propone evitar la comodidad, la enajenación dada por la reificación. Lihn propone, en definitiva, una actitud ética: un tono crítico, apelativo, continuamente cuestionador hacia una realidad ominosa que es necesario transformar.

1.3. Objetivos (generales y específicos):

Lo que busca este trabajo en forma general es:

- 1.- Acaparar un corpus de trabajo pertinente para un enfoque actual que se plantea a través de la recolección de fuentes literarias, críticas y filosóficas en relación al concepto - en elaboración- denominado estética medusea.
- 2.- Tomar en cuenta algunas fuentes literarias acerca de la aparición de la Medusa desde la antigüedad griega, sin pretensión de su tratamiento exhaustivo.
- 3.- Revisar el simbolismo tradicional de ciertos elementos que acompañan el mito de la Medusa: la mirada petrificante, la “belleza” y luego la fealdad de la Medusa, la importancia del escudo y el espejo en su derrota a manos de Perseo.

Y como objetivos específicos se busca:

- 1.- Actualizar sólo parcialmente la metáfora del mal y la Medusa, como espacio de la búsqueda a través de una postura ética que enfrente a valores estéticos y éticos conservadores desde una posición cuestionadora y profundamente reflexiva ante el enajenante contexto contemporáneo.
- 2.- El rastreo de fuentes críticas desde la estética y la crítica literaria en relación a conceptos de estética, belleza, belleza medusea, lo grotesco y la imagen literaria.
- 3.- Provocar el diálogo entre los poemas de Lihn y las fuentes secundarias planteadas anteriormente. Especialmente en los poemarios donde la imagen literaria (que busca fusionar distintos tipos de imágenes) se presta para este análisis: A partir de Manhattan (1979), y Al bello aparecer de este lucero (1983).
- 4.- Proponer una interpretación que incorpore las variables existenciales, literarias e incluso ideológicas. No ver a la Medusa como un símbolo estático sino como una imagen dinámica, en desarrollo, que invita al diálogo, que en el caso de Lihn construye la búsqueda de un ser fracturado, degradado por un contexto donde se yergue la reificación en todos los sectores de la vida.

1.4. Objeto de estudio y corpus de análisis

La revisión de algunos poemas de La musiquilla de las pobres esferas (1969), A partir de Manhattan (1979), Paseo Ahumada (1983) Al bello aparecer de este lucero (1983) y Diario de muerte (1989) se concretará mediante un análisis e interpretación que conecte este corpus con el resto de los poemarios de Enrique Lihn, ya tomados como objeto de estudio general. Luego, se establecerá un diálogo con los conceptos de lo bello y lo sublime en un contexto postmoderno para la proposición y configuración preliminar de una estética medusea con sus particulares corrientes de significado (constantes negatividades) y estrategias retóricas (el espejo y las imágenes literarias). En un sentido más específico se revisará el tratamiento del horror y el mal en la poesía de Lihn que exprese lo grotesco, privilegiando los poemas o poemarios que aborden explícitamente la mezcla de imágenes literarias intencionalmente verbales o visuales y que tengan al espejo como un objeto problematizante en sus reflexiones. Un ejemplo de lo anterior es el poemario A partir de Manhattan analizado más adelante.

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

La perspectiva en la que se sitúa este trabajo es la de una hermenéutica y fenomenología literaria que parece muy conveniente para la interpretación aquí propuesta pero que no se limita en este trabajo de investigación sólo al estudio intrínseco de la poesía de Lihn. Esta dirección de la estética propone los caminos de la producción y la recepción hasta la suma de ambos horizontes en un nivel interpretativo. El objetivo sería la creación de sentidos para participar, al decir de Bajtín, en el diálogo con los otros discursos, por supuesto acerca de la obra de Lihn. Eso sí, desde una posición ética puesto que el análisis de la actitud cuestionadora y de resistencia a modelos de homogeneización en los poemas de Lihn es uno de los ejes en la configuración de una estética medusea.

En un primer momento se recogen las ideas de Grassi¹⁹ lo que permitirá vincular el discurso literario con elementos que se yerguen como constantes en la producción de una estética. Esta estética propone desde una filosofía del arte que indaga en el origen y funcionamiento de los objetos artísticos, una noción dinámica al hacer hincapié en el concepto de transformación del material para lo estético. Una definición de estética que podría recoger, de esta manera, nociones de lo grotesco, la belleza medusea²⁰; los valores o negatividades vistas desde otro prisma: lo feo, el horror, el vacío existencial situados como indicios de la búsqueda eficiente del propio sujeto lírico en la poesía de Lihn.

El nexo e hilo conductor de este trabajo aparece entre la noción de estética general (una filosofía del arte) y la particular noción de una poética traspasada por una ética. La relación establecida entre los dos conceptos anteriores sería la transformación que se da de los parámetros estéticos. Proceso definido por Grassi como “espejo distorsionador”²¹.

Tales transformaciones en el plano artístico encuentran un molde particular que interesa revisar en la lírica de Enrique Lihn. Una estrategia retórica como lo grotesco estudiada ya por Kayser y Bajtín sirve, por ejemplo, como elemento para caracterizar una estética medusea en la poesía de Lihn.

Dado por varios teóricos aquí citados ya, se define en un nuevo concepto fundamental de la estética: belleza de lo horrible como nueva categoría -tan o más válida que la belleza de facetas tradicionales- llamada por Praz como belleza medusea. Todo esto gracias en parte a lo propuesto por Nietzsche²² desde la perspectiva dionisiaca como teorización fundante de todo el análisis aquí desarrollado.

La belleza, medusea para este trabajo -siguiendo con la especificación de temas de interés-, como procura aclarar Eco, también encontrará un nicho de trabajo en su relación

¹⁹ Ernesto Grassi, Op. Cit.

²⁰ Mario Praz, Op. Cit.

²¹ Revísese especialmente el capítulo III, apartado 3.2.

²² Friedrich Nietzsche, Op. Cit.

con lo sublime²³. Lo bello como acceso -frustrado o no- a algo superior, lo sublime, flirteando así con lo absoluto o el abismo.

Otro elemento secundario pero también fundante como estrategia retórica o señal de esta nueva estética de lo meduseo, será la imagen literaria, como espacio de diálogo con “el otro” al decir de Bajtín. La noción de imagen literaria se verá enriquecida por el aporte de Grassi. Éste afirma que la fusión entre logos y pathos en la imagen literaria es indicio de la contradicción inherente a la condición humana²⁴. En general, se utilizará también el enfoque de Mitchell de la imagen como signo o figura, un espacio de construcción atravesado por la lucha ideológica de diversas fuentes, no sólo estéticas. Todo para ver la “dialéctica” en la construcción de la identidad entre los niveles individual y colectivo.

El servicio que prestan las anteriores teorizaciones es que, en un nivel de poética o *téchne*, dan cuenta del dinamismo de la creación artística y su enfrentamiento con el inmovilismo de descripciones teóricas. Descripciones que pueden, en vez que arrojar luz, obscurecer el entendimiento de un discurso poético. Estas teorizaciones sirven para mostrar que cada obra particular puede transformar desde su campo la concepción de la belleza y las concepciones estéticas en general.

El diálogo con esferas tradicionalmente categorizadas como lo bello se verá enfrentado al concepto o idea de belleza de la Medusa. La razón de conceptualizarla a un nivel simbólico como referente casi mítico²⁵ es abstraer rasgos que sean operativos para la caracterización de algunos factores de la estética presentada aquí (la negarse a la sujeción de factores externos al individuo, revalorar zonas reprimidas del ser, identificar el problema identitario del sujeto, exploración de las negatividades)²⁶.

La llegada al problema del ser, sobre su condición humana, es una progresión natural e incluso necesaria. Para el caso del análisis de la estética de una obra como la de Lihn no puede omitir la ética, como propiedad determinante en la interpretación del corpus de análisis. Uno de los núcleos de la interpretación de la poesía de Lihn es la actitud cuestionadora en Lihn²⁷. La expresión lírica que se da en Lihn se considerará como un espacio que potencia la interpretación aquí planteada de una poética (*téchne*) y de una ética. Se analizarán, entonces, las relaciones interdiscursivas con el resto de su poesía, como una fuente de análisis de estrategias retóricas pertenecientes a esta nueva estética llamada medusea para demostrar en forma fehaciente lo afirmado anteriormente.

²³ Además de lo ya citado de U. Eco, agregamos aquí a Jacob Rogozinski, Al límite de lo ungeheure. Sublime y monstruoso en la crítica de la facultad de juzgar. *Revista de Teoría del Arte*(8): 121-151, 2003.

²⁴ Ernesto Grassi, Prefazione. *En su*: Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica. Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1989. 17 p.

²⁵ En relación a las nociones simbólicas de Medusa, y espejo o escudo de Medusa revisar a Constantino Falcón Martínez, et al., Diccionario de mitología clásica, 1. Madrid, Alianza Editorial, 1999, 263 p. Paul Diel, El simbolismo en la mitología griega. Barcelona, Editorial Labor, 1985, 92-95 pp. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Diccionario de símbolos. Barcelona, Herder, 1988, 219, 474, 476-477 pp. Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos. Madrid, Ediciones Siruela, 1997, 194-195 pp. Mercedes Aguirre Castro, Las gorgonas en el mediterráneo occidental. *Revista de arqueología*. (207): 22-31, 1998.

²⁶ Rovatti, Pier Aldo, Nietzsche: Un niño juega a orillas del mar. *En su*: Como la luz tenue. Metáfora y saber. Gedisa, Barcelona, 1990. 77-88 pp.

²⁷ Esta actitud de valor profundamente ético aparece comentada por Federico Schopf: “[...] Insobornable, no hizo carrera en ninguno de los sentidos que podían integrarlo al supuesto orden moral que rechazaba”. Extractado de Enrique Lihn y el precario sentido de esta vida, Op. Cit.

La generalización de las tesis de los autores presentados es un intento que busca su aplicación mediante la fenomenología y hermenéutica literarias. Para la asunción de una nueva construcción estética se inicia desde el concepto de obra de arte según Ernesto Grassi. Al abordar tales conceptos y actualizándolos -por ejemplo con la tesis de Scruton- podemos concentrarnos no sólo en las conexiones con un estadio superior de la obra, sino también con las delimitaciones inmanentistas de un sujeto esclavo de los sentidos, volviendo a la etimología de la palabra *aísthesis*. Según Grassi, la obra de arte se nutre de lo eterno, pero al mismo tiempo se realiza en el tiempo fluyente y pasajero. Esto significa que el artista puede trabajar con materiales que están a su alrededor, a primera vista comunes y corrientes, pero con ellos crea algo que por su novedad permitiría iniciar una búsqueda, tratar de ver (develar) zonas opacas, oscuras de lo real, que están fuera del devenir enajenante de lo cotidiano.

Se agregará luego la información aportada por los teóricos de lo bello y lo sublime y su estudio de rasgos de una poética en que el mal, lo feo y lo grotesco encuentran un sitio de exploración privilegiado.

La perspectiva estética, ya al nivel de los discursos o corrientes de sentido, explora la condición humana, ensanchando valores tan fundamentales como los de la belleza. En el romanticismo se inicia el camino que luego en las vanguardias se cimentará al decir de Arthur Danto²⁸: el camino de la opción por otra belleza y otro concepto de lo sublime en el arte.

Se considerará a lo grotesco como una estrategia discursiva y no una finalidad o corriente significativa en sí misma. La exploración de lo feo, lo horrible o de otra belleza se acompañará de una valoración ética nueva.

La sola exploración en un análisis de lo grotesco, diferente de las formas tradicionales o canonizadas no se muestra como suficiente. Por esta razón elementos como la belleza medusea, contradictoria, que gusta del dolor, de lo considerado como el mal, hace llegar a la perspectiva ética. Por ello convocamos la lectura de Agamben como un complemento necesario.

El problema de un arte contradictorio, que se solaza en la negación de valores canonizados conduce a un análisis e interpretación que se salga de explicaciones tradicionales, de una estética tradicional.

Para lograr los elementos mencionados recién, como el cambio de valores de lo humano y sus condicionantes éticas, se muestran como indispensables las nociones dadas Grínor Rojo²⁹ para el acceso a corrientes de significado necesarias para la crítica de un discurso literario.

Todos estos procedimientos buscan captar algunos rasgos de las fuerzas centrífugas o innovadoras que habitan en este tipo de textos, que se solazan en el quiebre de esquemas tradicionales y poco innovadores.

La fusión de horizontes en una interpretación estética provocará vacíos llenados por argumentos que irán más allá de los rasgos tipificados ya. Una actitud que da como logro la asunción de lo feo, lo macabro, el mal o lo horrible, para este trabajo son sólo indicios que hablan de un significado más profundo en la poesía de Lihn. Discutiremos tales nociones y las conectaremos a un frente amplio de estrategias retóricas (imagen literaria, belleza, lo sublime).

²⁸ Arthur Danto, *The abuse of beauty: aesthetic and the concept of art*. Illinois, Paul Carus lectures, 2004, 20-29 y 36-37 pp.

²⁹ Grínor Rojo. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile, LOM, 2001.

La relación de elementos tales como la imagen, imagen literaria, belleza, incluso el espejo de Medusa, y el concepto de algo inaprehensible -de lo que el término sublime es sólo un indicio-, van en la línea de una reflexión que pone a la estética medusea como un discurso que encierra todas estas líneas discursivas y las determina.

El propósito básico será la construcción de una interpretación medusea, que recoja los elementos centrífugos sin petrificarlos. Con esto se pretende exponer las condiciones de un discurso que presente tales características, fuera del monologismo imperante en, por ejemplo, la creación de un canon que reduce el trabajo de escritores como Lihn sólo a ciertos rasgos ya tipificados, estáticos.

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LA IMAGEN LITERARIA DE LA MEDUSA

3.1. Algunos hitos de lo meduseo

A continuación, se realizará una conceptualización simbólica de Medusa como un paso básico y aclaratorio para sostener este referente estético. Se hará una abstracción de elementos constantes en la lectura del concepto Medusa. Esto desde la revisión de algunas menciones de la Medusa en las letras, por ejemplo, en Homero, Hesíodo, Píndaro y Ovidio³⁰.

Homero en *La Ilíada* enseña que en la “floqueada égida terrible... está la cabeza de la Gorgona, terrible monstruo/ espantosa y pavorosa, prodigio de Zeus,...”: estamos ante la preparación de Atena para la guerra; y luego con la descripción del escudo de Aquiles, “el broquel estaba coronado por la Gorgona, de salvaje aspecto/ y fiera mirada, a la que rodeaban el Terror y la Huída.”

Hesíodo habla en la *Teogonía* de “las gorgonas que viven al otro lado del ilustre Océano, en el confín del mundo hacia la noche, donde las Hespérides de aguda voz: Esteno, Euríale y la Medusa desventurada; ésta era mortal y las otras inmortales y exentas de vejez la dos.” La poseyó Poseidón dando al mundo a Criasor, Pegaso y a Equidna.

En *El Escudo* se narra como Perseo huye de las hermanas de Medusa al asesinarla y llevar su cabeza en las espaldas: “aquél volaba igual que el pensamiento; y por toda la espalda tenía la cabeza de un terrible monstruo, la Gorgona.”

Píndaro en la *Pítica XII*: muestra a Perseo “cuando la cabeza de Medusa de hermosas mejillas arrebató”, lo que provocó la mítica invención de la flauta por parte de Atenea imitando el lamento de las Gorgonas dada la muerte de Medusa.

En el libro IV, el quinto argumento de *Las Metamorfosis*, cuenta que después de salvar a Andrómeda, Cefeo le pide a Perseo que relate la aventura de la muerte de Medusa. Entrando por el fuerte -adornado por las víctimas petrificadas de la Medusa-, Perseo cuenta: “Para evitar que me encantase a mí yo no la miré sino reflejada en mi escudo. Aproveché su sueño y le cercené la cabeza.” Pero Cefeo quería saber también el origen de la catadura de Medusa, y Perseo le satisface explicándole cómo ella -una hermosa criatura- con Poseidón profanaron un templo de Atenea “ante cuyos ojos pusieron su propio escudo para que no viera sus expansiones.” El castigo fue reemplazar el sedoso cabello de Medusa por víboras.

Ya desde aquí se vislumbra la definitiva contradicción que caracteriza el origen del mito que servirá como base de la interpretación aquí desarrollada.

Su importancia radicaría en la significación o el simbolismo. En esta historia participa un hombre, Perseo, que como héroe representa, por supuesto, ideales humanos a alcanzar.

³⁰ Homero. *Ilíada*. Madrid: Editorial Gredos, 2000. 206 p. Hesíodo, *Teogonía y Escudo*. *En su*: Obras y Fragmentos Madrid, Editorial Gredos, 2000. 23-24, 125 pp. Píndaro. *Odas y Fragmentos*. Madrid, Editorial Gredos, 1984. 213 p. Ovidio, *Las Metamorfosis*. Barcelona, Casa Editorial Bosch, 1976. 80-81 pp.

Perseo es hijo de Zeus (quien convertido en lluvia de oro -signo de espíritu- fecunda a la madre del héroe, una mujer normal, terrestre o inmanente). Perseo, ya inserto en los trabajos del héroe, quiere rescatar a Andrómeda para así poder casarse con ella (uniendo su carácter sublime como héroe con la belleza de Andrómeda). Debe luchar para ello, según Paul Diel³¹, contra su propio peligro esencial representado en la Medusa. El mito consistiría también en liberar a la belleza (Andrómeda) de la perversión de lo terrenal, constituido en un monstruo (Medusa). La Medusa simboliza -se podría interpretar hasta esta parte- al enemigo interior a combatir, el mal que todo sujeto lleva dentro, las negatividades que lo empujan a sus facetas más bajas.

Medusa, según Diel, es la perversión de la pulsión espiritual, el estancamiento vanidoso. La cabellera de serpientes refleja a la vanidad y culpabilidad reprimidas, la primera seductora, y la segunda espeluznante. Una perversión seductora y repelente, contradictoria, otra vez.

Medusa formaba parte, recordemos, de las tres gorgonas. Éstas, según Chevalier³², funcionan como símbolos de la fusión de los contrarios, excediendo lo soportable para la conciencia, matando así al que las contempla. Y las serpientes de la cabeza como imagen típica, representan la disgregación, vale decir, una negatividad, dado que son una invasión de la zona superior (la cabeza) por las fuerzas inferiores o las serpientes asimiladas. Dentro de ello cabe destacar que Perseo debe decapitar a Medusa quien es la única gorgona mortal.

La forma de combatirla, según Paul Diel, consiste en desenmascarar la propia culpa destruyendo la vanidad interior, en una clarividencia personal. Todo el mito consiste en la dificultad para enfrentar a Medusa porque se es petrificado al tener al frente la imagen deformada, se oscurece la lucidez, al ser incapaz de soportar la verdad respecto de sí mismo. Entonces no hay que capturar esta imagen. A Perseo lo ayuda ser hijo del Espíritu (Zeus) y así su culpabilidad y vanidad son manejables por ser un héroe con especiales características. Quien participa como ayuda directa es la hija de Zeus, Atenea, entregándole el escudo para combatir a un nivel espiritual, reflejando la verdad tal cual es -esto sucede porque ella es una diosa-; y no cual imagina ser, en el caso de Perseo o de los humanos.

Así puede tener la oportunidad para decapitar a la Medusa liberando a Pegaso que es la sublimación de la imaginación creadora dejando atrás la imaginación perversa de la Medusa. Con Pegaso se tiene al caballo de las musas, de la elevación por medio de la belleza.

Evita Perseo de esta forma la seducción de la vanidad y la culpabilidad que petrifica. Al amparo del escudo-espejo protector, la verdad (¿la obscuridad del ser?) deja de ser monstruosa. Pero Paul Diel nos recuerda que para todo hombre existe una imagen de Medusa que continúa viva.

Destaca, de todo lo anterior, el arma o el escudo protector que es un espejo, de ahí su funcionalidad. Un espejo regalado por Atenea. El espejo (de speculum) tiene como noción o concepto de origen lo especular o mirar al cielo y las estrellas con ayuda de un espejo. Éste reflejaría la "verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia"³³. Una verdad de orden superior. Incluso el alma puede ser considerada como un espejo, y el hombre reflejaría la belleza o la fealdad. Pero el espejo no es sólo reflejo sino también

³¹ Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona, Editorial Labor, 1985. 92-95 pp.

³² Jean Chevalier y Alain G. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1988. 219 p.

³³ Op. Cit., 474, 476-477 pp.

participa en la creación de la imagen, transformándola. El espejo puede incluso representar el terror -lo que concuerda con el mito de Medusa- que implica el conocimiento de sí. Para otro autor, el espejo se ha visto como símbolo de la imaginación o de la conciencia, como la autocontemplación y el reflejo del universo. Se le caracteriza muchas veces como objeto mágico. Y desde muy antiguo se le consideró símbolo de la multiplicidad del alma, movilidad y adaptación ³⁴.

Antes de continuar con algunas lecturas de la Medusa, ya desde una visión más literaria e interpretativa, resulta indispensable recoger algunas ideas fundamentales que servirán para el análisis de la poesía de Enrique Lihn. Medusa es un ser suprahumano pero mortal. Siempre ha estado ligada al tema de la belleza, pero que en su caso devino en horror (para los que le enfrentan). Para enfrentarse a ella es necesario ir armado con un escudo. Esto porque el juego especular logra vencerla. En síntesis, se plantean algunas problemáticas que se desarrollarán: la belleza, el horror, la contradicción, el juego especular, la importancia de la imagen.

Si bien Medusa fue revisada desde la antigüedad³⁵, ocupa un lugar importante en las representaciones artísticas ya bien establecido el arte moderno. Es en el romanticismo donde se instala definitivamente un realce de su figura y la relación con lo estético.

Mario Praz, en su estudio del romanticismo, visibiliza definitivamente la belleza medusea³⁶. Un concepto de lo bello en total conflicto con lo clásico, armonioso y tranquilo. Ahora la belleza es conflicto:

... el dolor y el placer se combinan en la impresión única. De los mismos motivos que deberían provocar desagrado -el rostro lívido de la cabeza cortada, el nudo de víboras, la rigidez de la muerte, la luz siniestra, los animales asquerosos, el lagarto y el murciélago- brota un mero sentido de belleza engañosa y contaminada, un estremecimiento nuevo³⁷.

La Medusa se convierte entonces en un "objeto de amor tenebroso de los románticos y decadentes"³⁸.

Con su figura se traían aparejados varios conceptos claves como el del horror. Su manifestación tuvo efectos concretos y trascendentales para las concepciones del arte:

³⁴ Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos. Madrid, Ediciones Siruela, 1997. 194-195 pp.

³⁵ En ánforas ya hacia el 670 A.C. estaba representada Medusa. Para Aguirre Castro (1998) en su descripción iconográfica, ve "cómo se pasa de representar a un ser monstruoso, un ser con algunos rasgos animales, destinado a infundir el horror, a representar un rostro femenino bello, a partir de la época helenística y en todo el mundo romano, un rostro en el que los únicos elementos extraños serían las alas que coronan su cabeza y el nudo de serpientes bajo la barbilla, para indicar que se trata de Medusa y no de Afrodita u otra figura femenina. Ya es demasiado bella para producir temor y, a partir de ahí, aparecerá la versión del mito en que Medusa es una muchacha de gran belleza cuya cabellera ha sido transformada en serpientes por una ofendida Atenea."

³⁶ Esta figura, en principio, impresionó a Shelley, configurándose más tarde en la belleza de lo romántico: "... su horror y su belleza son divinos". Toda la lectura de este rostro se vuelve compleja en sus implicancias con lo estético: "...no es el horror sino la gracia lo que petrifica el espíritu del que contempla, en el que se esculpen las líneas de aquel rostro muerto, hasta que los rasgos penetran en él y el pensamiento desfallece: es el melodioso tinte de la belleza, superpuesto a la tiniebla y a la palidez del dolor, lo que hace la impresión humana y armoniosa". Mario Praz, La Carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica. Caracas, Nueva Ávila Editores, 1969. 44 p.

³⁷ **Mario Praz, Op. Cit., 44 p.**

³⁸ Mario Praz, Op. Cit., 45 p.

“El descubrimiento del horror, como frente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo pasó a ser, en lugar de una categoría de lo bello, uno de los elementos propios de la belleza”³⁹

El aporte en lo referente a ampliar las dimensiones estéticas de lo considerado bello es trascendental otra vez, ahora mirando al futuro del arte:

... desde el romanticismo hasta nuestros días, se insiste, en la teoría, sobre el tema del placer inseparable del dolor, y en la práctica se buscan, a su vez, los temas de belleza atormentada y contaminada⁴⁰

Lo melancólico, lo bello y lo triste configuran la belleza maldita. El parentesco con la muerte se mezcla con la corrupción y la melancolía, de cuya belleza brota más abundante el goce cuanto más amargo es su sabor. Lo bello se dirige entonces a los sentidos, pero es una belleza mirada por la enfermedad o directamente pútrida. A través, por ejemplo, de paisajes atormentados y vividos por el hombre aparece la belleza entretejida de dolor, corrupción y muerte.⁴¹

Mario Praz en su análisis de la belleza medusea utiliza ejemplos extraídos de la literatura romántica. Para el caso del análisis e interpretación de poesía latinoamericana, quien hizo la primera mención acerca de esto fue Federico Schopf en el tomo II del DELAL⁴², en la entrada para Gabriela Mistral. El concepto de lo meduseo aparece inserto en relación con la estética de Gabriela Mistral especialmente con su libro Desolación. Por su importancia para este trabajo, se citará a continuación lo fundamental para comprender tal valoración:

Una de las tendencias del modernismo, la sublimación de la experiencia en una representación de la totalidad cósmica (inalcanzable) en una apariencia de belleza equilibrada, armónica -y la proposición de una vida realizada estéticamente-, es sustituida en parte significativa de los poemas de Desolación por la representación estéticamente exasperada, medusea, del amor y por la belleza terrible, desmesurada, de la representación imperfecta, desequilibrante, de una divinidad todopoderosa o decaída. Esta práctica y comprensión de la belleza toma también materiales de la belleza letal de la agonía romántica, de la herencia simbolista, del decadentismo de autores como D’Annunzio (la belleza profunda, terrible, fecunda, sublime).⁴³

Desolación desde la puesta en escena de claras negatividades (la relación con la divinidad) ejecuta un mensaje que es interpretado por Federico Schopf como una belleza ya no tradicional o de corte clásico. El trabajo que continúa se conecta con este análisis, reconociendo la importancia de la belleza, pero representa también un esfuerzo de mayor alcance hacia una estética de lo meduseo.

Otra referencia acerca de la Medusa ya más específica proviene de la publicación del libro “La Medusa y otros textos inéditos” del poeta chileno Humberto Díaz Casanueva. Aquí

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Mario Praz, *Op. Cit.*, 46 p.

⁴¹ *Op. Cit.*, 45-61 pp.

⁴² VV. AA. Diccionario enciclopédico de las Letras de América Latina. Caracas, Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila Editores Latinoamericana. 1995

⁴³ *Op. Cit.*, 3159 p.

Federico Schopf ya no apunta especialmente a la belleza, sino a la Medusa como objeto de una reflexión filosófica y estética más general comentando la poesía de Díaz Casanueva. Aparecen ciertas constantes comentadas como la máscara del hablante, su búsqueda, el espejo para que el yo poético, cual Perseo, se acerque a la Medusa; las transformaciones, el acceso a imágenes, “reflejos”, llevan a Federico Schopf a las siguientes aproximaciones acerca del poema:

Su permanente intención o anhelo -a través de diversas estrategias: mirar por el espejo, seducir a la Medusa, dejarse seducir por ella, dejarse matar por ella, decapitarla, ser sorprendido por ella- es ver a través de los ojos de la Medusa lo que hay más allá del límite humano. Pero literalmente no ve nada y si algo ve -como Narciso que terminó ahogándose- es a sí mismo en sus límites: a la muerte.⁴⁴

Una matriz conceptual de lo meduseo ya como estética en general se puede encontrar en la visión dionisiaca de Nietzsche. Éste, en su lectura de los griegos, nos habla que el arte dionisiaco “Descansa en el juego de la embriaguez, con el éxtasis”⁴⁵. En un artista que se encuentra en la mezcla de sobriedad y embriaguez, con Dionisio se hurgaba más allá del espíritu apolíneo, “en la tragedia de los enigmas y los horrores del mundo”. El pueblo griego habría conocido “los horrores y espantos de la existencia”, y los cubrió con un Olimpo luminoso. Todo para ocultar el trasfondo pesimista, donde predomina el Destino con su imperio tenebroso, que vemos en la tragedia griega. La necesidad de esta creación olímpica afecta también a los dioses:

Ver la propia existencia tal como ésta es ahora, en un espejo transfigurador, y protegerse con ese espejo contra la Medusa -ésta fue la estrategia genial de la “voluntad” helénica para poder vivir en absoluto.

Esta estrategia permitió vivir a los griegos -como instinto que también da vida al arte-, inducir la vida, la belleza, el goce. Lo anterior, se puede inferir ya, da cuenta de un lugar de la existencia que en general no se quiere ver, que se esconde y para lo cual referirse a la Medusa es muy conveniente.

La necesidad para los griegos es una de contemplarse a sí mismos en la obra de arte. La belleza surge para los griegos cuando “ven sus imágenes reflejadas como en un espejo, los olímpicos”. Con la belleza se lucha contra el sufrimiento. Esta realidad de vida y muerte, de placer y horror en las figuras divinas se aproxima a la verdad, pero “El mirar a esos dioses convierte en piedra al que lo hace”. El conocimiento total, la verdad se podría inferir aquí o el acceso a lo real, queda como una imposibilidad.

Siguiendo con Nietzsche, desde la lectura de Pier Aldo Rovatti⁴⁶, es necesario revisar las metáforas de este autor. Una fundamental para la existencia e identidad es reflexionar acerca de la infancia. Pensar la infancia como un estado superior, más pleno. En todo hombre se esconde un niño a descubrir. En una mañana, al despertar Zaratustra, recuerda su sueño: “¿Cómo es que me he asustado tanto en sueños, al punto de despertarme? ¿No se me aproximó tal vez un niño que llevaba un espejo? / ¡Oh, Zaratustra -me dijo el niño- mírate al espejo”. Este nuevo comienzo que representa el niño, es

⁴⁴ Federico Schopf, *Para una lectura de La Medusa*. En: Humberto Díaz Casanueva, *La medusa y otros textos inéditos*. Santiago, Cuarto Propio, 2005. 35-36 pp.

⁴⁵ Nietzsche Friedrich, La visión dionisiaca del mundo. Op. Cit., 246-254 pp.

⁴⁶ Pier Aldo Rovatti, Nietzsche: Un niño juega a orillas del mar. En su: Como la luz tenue. Metáfora y saber. Barcelona, Gedisa, 1990. 81-83 pp.

Un ejercicio contra sí mismo, tarea de preparación y espera, demolición de capas, terrible acostumbramiento al rostro de la propia existencia [...]. Por otra parte, precisamente el niño, en sueños, aplica el espejo al espanto que experimentamos ante nuestro propio gesto demoníaco.⁴⁷

Rovatti aclara que la intención de plasmar este concepto en un niño es el de significar algo mayor a la infancia: “El niño es una metáfora, un desplazamiento, una distorsión no eludible. La intención o propósito al fin es potenciar una idea de verdad que “hurga dentro del enigma”.

La intención sería encontrar en la imagen creada por la metáfora “un tramo básico de nuestra manera de percibirnos a nosotros mismos”. Propósito que en este trabajo es una guía para recoger la conceptualización, por ejemplo, de espejo, imagen, Medusa.

Ahora es necesario explicar por qué en los objetivos de esta investigación se propuso concretar el salto de lo poético o retórico hacia lo ético, como una forma de problematizar la existencia desde el bien y el mal.

Insoslayable es el concepto griego de la Medusa⁴⁸. La Gorgona para los griegos no tiene rostro o prósopon, vale decir, lo que está ante nuestros ojos o que se hace ver. La cara prohibida, que no se puede mirar porque produce la muerte, es entonces una “no-cara”. Pero lo imposible se vuelve algo inevitable para los griegos. Esta “antiprósopon” es representada a diferencia de los rostros retratados normalmente de perfil, mediante un disco plano, como imagen absoluta: “El gorgóneion, que representa la imposibilidad de la visión, es aquello que no se puede ver”. Se puede establecer incluso un paralelismo entre la frontalidad de la imagen y un apóstrofe o interpelación, un llamamiento a los receptores para no ser eludido.

Este apóstrofe llama a enfrentar, para Agamben, la “zona gris”: donde el bien y el mal se fusionan, donde los papeles de víctima y victimario se confunden en un nuevo espacio ético. En esta zona se descubre al infrahombre, en una infame región de irresponsabilidad. El explorar esta zona ayuda a descubrir qué es humano y qué no lo es. En otras palabras, ayuda a reflexionar sobre nuestra condición humana, nuestra identidad⁴⁹.

Es necesario ahora volver al propósito original: el análisis estético de un discurso lírico. Claramente, la estética no se nutre solamente de imágenes (de la percepción del logos o el pensamiento), ya sea el estatus de realidad que tengan. Toda imagen literaria, o mejor, toda literatura transmite una ética. Como nos recuerda Scruton:

... it is necessary to free the study of imagination from the first-personal viewpoint, and to demark the exact place of imaginative experience in the life of a rational being. Pursuing such a study one can find a way to uphold the idealist thesis, there are genuine distinctions between aesthetic experience and scientific and moral understanding. It is possible to conclude that aesthetic experience also has a peculiar practical significance: it represents the world as informed by the values of the observer. In the light of theory of the imagination we can

⁴⁷ *Op. Cit.*, 83 p.

⁴⁸ Giorgio Agamben, Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Valencia, Pre-textos, 2000. 55 p.

⁴⁹ *Op. Cit.*, 15-20 pp.

explain aesthetic judgement aims at objectivity, why is connected to the sensuous experience of its object, and why it is an inescapable feature of moral life⁵⁰.

Ahora, claramente esta es una preocupación determinante, porque si se ha establecido en este marco teórico que el mal es una constante en la vida humana, con la Medusa como signifiante de ello, esto provoca una posición del sujeto ante tal situación. La misma belleza tradicionalmente se ve mencionada bajo la triada verdad, bien, belleza. Por ello se vuelve fundamental analizar en un discurso poético la condición existencial de un sujeto lírico teniendo presente tales consideraciones.

3.2. Lo estético

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.⁵¹

La hermenéutica y fenomenología literarias⁵² serán el eje a la hora de un acercamiento, desde el concepto de estética, al corpus de análisis y objeto de estudio. Se recogerán aportes de la teoría estética de Ernesto Grassi acerca del origen y funcionamiento de la obra de arte.

En un principio se valora la “epokhé” y reducción fenomenológica donde “todo sucumbe a la desconexión” superando la actitud natural, buscando la esencia como un paso básico para comenzar este estudio. Lo que se conecta, como se verá más adelante, con el poder de la visión en la poesía de Lihn.

Para Waldenfels este es un paso fundamental en lo que es la fenomenología:

Las cosas mismas de que aquí se trata no se presentan a nuestros ojos descubiertas, están ahí y no están ahí, conocidas y desconocidas al mismo tiempo. Visto negativamente, su descubrimiento significa el ejercicio de una epoché fenomenológica en sentido original, un trabajo de desmantelamiento que aún se puede observar en la destrucción de la metafísica llevada a cabo por Heidegger, y en la desconstrucción de textos clásicos realizada por Derrida. Este movimiento de desmontaje origina distintas líneas fronterizas donde la fenomenología tiene que comprobar su fuerza de renovación⁵³.

Un tema importante será el poder de la imaginación, la visión creativa y las fuerzas en apariencia contradictorias que atraviesan al ser humano. Como el arte y su origen hablan de lo que se puede ver y la búsqueda de lo que no, lo dicho y lo no dicho.

⁵⁰ Roger Scruton, *The aesthetic understanding: essays in the philosophy of art and culture*, South Bend, Ind., St. Augustine's Press, 1998. 14 p.

⁵¹ Enrique Lihn, *El vacidero. En su: A partir de Manhattan. Op. Cit.* 12 p.

⁵² Y de Umberto Eco La estética de la formatividad y la teoría de la interpretación. *En su: La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1990, 16-19 pp. J. O. Cofré, *Filosofía de la obra de arte: enfoque fenomenológico*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990. 22 p.

⁵³ Bernhard Waldenfels, *De Husserl a Derrida: introducción a la fenomenología*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1997. 20 p.

En primer lugar es importante aclarar con qué supuestos teóricos se trabajará. El concepto de objeto artístico que utilizaremos es deudor de la conceptualización de Ernesto Grassi.

Partiendo por la realidad externa con que debe trabajar el artista, está la “fascinación y espanto ante la naturaleza”: “La naturaleza llega hasta nosotros a través del caos de las impresiones sensoriales”. Sólo la dominamos con lo empírico. Al hacerlo, efectuamos unos “recortes” personales, ajenos a la naturaleza⁵⁴.

En relación a esta materia del mundo humano y su relación con el ser humano, Grassi afirma que: “Encada uno de nosotros vive un hombre primitivo,...dividido y desgarrado”. Esto en un mundo que está construido por datos sensoriales ligados por interpretaciones instintivas (Sigmund Freud). Los instintos -que son irreprimibles- “colorean las impresiones sensoriales, las definen y aglutinan en complejos más o menos extensos”. La abstracción, entonces, crea los datos sensoriales aislados o la llamada materia elemental con que se construyen los mundos humanos.

El orden de los datos sensoriales fundado en los instintos sería un primer *legein* dando por vez primera “forma” a la materia, a la sustancia. La etapa siguiente es lo empírico (objetos constituidos por datos sensoriales ordenados por los instintos).

He aquí un concepto clave para este ensayo: aparece el espejo distorsionador: lo que era materia formada (datos sensoriales interpretados instintivamente) se convierte en materia bruta en la etapa empírica: “lo que en la etapa inferior era materia formada vuelve a ser sustancia pura para las formaciones de la etapa siguiente”. El espejo distorsionador consiste en que “la sustancia (materia) y la forma (Gestalt) parecen sustituirse recíprocamente una y otra vez”⁵⁵.

Pero todo lo formado u ordenado y lo considerado caótico o desordenado, pura materia, “depende por completo de la perspectiva del observador”. La materia se vuelve desordenada cuando el observador está insatisfecho con el ordenamiento y estructuración de una etapa de la realidad. Lo “no ordenado” surge con la necesidad de ordenarlo de manera diferente. He aquí en donde aparece -se puede deducir de las ideas de Grassi- el oficio poético.

La presencia de lo inhóspito o de no satisfacción en los fenómenos es el primer aspecto de una necesidad básica del hombre: la trascendencia. Ésta provoca que lo desordenado aparezca como materia. La trascendencia ocurre en sentido determinado o “en relación con algo”, o principio de toda estructuración que produce un orden formativo.

La forma o la Gestalt, por otro lado, sería un segundo momento de esta trascendencia. Así la trascendencia es la raíz común de ambos momentos, materia y forma, conceptos considerados como “dos aspectos de un único e indisoluble acto de trascendencia”.

Lo ordenado de la vida instintiva que no satisface ya al sujeto aparece como algo que es necesario volver a ordenar, vale decir, como materia. Por lo tanto, debe surgir un nuevo ordenamiento, del que la empeiria es el primer escalón.

Materia y forma, como hemos visto, están vinculadas al problema del logos, del *legein* (elegir, o proceso de ordenar y “dar forma”).

En la empeiria la realidad está rota, sólo existen fragmentos, los “recortes”, que no conducen a la unidad, es decir, a un cosmos o mundo perfecto. La “materia” de esta etapa

⁵⁴ Ernesto Grassi, Op. Cit., 46 – 54 pp.

⁵⁵ Op. Cit., 59-67 pp.

son los fragmentos heterogéneos unidos por los instintos. En todos estos estadios aparece el *legein* como fenómeno ordenador. Así la forma o el logos de la etapa anterior pasa a un nuevo logos o forma de la nueva etapa.

Téchne y empeiria son conceptos distintos y su materia y forma lo son también. La téchne toma, para Platón, el significado de poesía. Téchne implica un conocimiento dual, es ser entendido en algo, saber acerca de la verdad y el error. El que posee téchne puede manejarse en cosas aisladas o en asuntos variados de la misma materia, es el technites (diferente del rapsoda de Ion, que sólo tiene un saber en relación a la cosa aislada). Así entendido, el conocimiento técnico no da la capacidad de diferenciar entre lo mejor y lo peor. La téchne, a diferencia de la empeiria que es un conocimiento sólo de lo individual, es conocimiento por medio del logos (que liga y explica) reuniendo en un esbozo general una pluralidad diferencial. En síntesis, la téchne es lo que se llamaría poética de un autor: los procedimientos que utiliza para crear.

La naturaleza original como orden fijo y perfecto sigue actuando en plantas o animales; pero los humanos están en un orden fragmentado, “recortado” por la empeiria y la téchne. Por ello, la necesidad de un nuevo orden. El primer escalón es la empeiria, como naturaleza humanizada; el segundo, la téchne, donde se ordenan los fragmentos de la empeiria según un motivo principal. Ambos son escalones del *legein*⁵⁶.

Existe, eso sí, otro *legein* con una motivación no racional –lo que en el presente podría denominarse “otra lógica”. Ahora, en relación con la trascendencia que se da ya de los fenómenos artísticos, Platón en el Ion dice que el origen de lo que habla el poeta radica en un “estado de inconciencia” de “inspiración divina”, donde el alma está “llena de armonía”. Se acerca a lo divino la creación artística y el arte se relaciona con lo religioso. La musa inspira a los entusiastas. Y la técnica no juega el papel de la inspiración o el entusiasmo donde radica el origen del arte.

La obra de arte, podemos concluir hasta ahora, se nutre de lo eterno pero al mismo tiempo se realiza en el tiempo fluyente y pasajero. La explicación para lo anterior, relacionada con la línea del trabajo desarrollada aquí, tiene que ver con que el oficio del poeta, en este caso Lihn, permite acceder a una porción de la existencia que en lo que denominamos lo “real” no es posible conocer. Eso se puede vislumbrar gracias a la poesía, que va más allá de lo común y corriente (de los materiales, la téchne del poeta). Ahora bien, conceptos como la “armonía” o lo “eterno”, claramente escapan en su problematización a este trabajo y requerirían un estudio particular de la obra de Grassi. Por eso se sigue adelante con lo específicamente operativo para este trabajo.

El problema del tiempo -continuando con las ideas de Grassi- considera lo inmóvil o la permanente presencia de una tensión que recorre la obra de arte; y se considera la experiencia del “todavía no”, del “ya no” y del “ahora” que miden el proceso de creación.

Sin la tensión no hay antes ni después, no hay reconocimiento del desarrollo de la creación en el tiempo.

El tiempo encierra a tres momentos y una negatividad que les es propia: el “todavía no” o el futuro, el “ya no” o el pasado y el “ahora” o el presente, que apenas intentamos aprehenderlo pertenece al pasado.

El pasado mora en el recuerdo, es un rastro o una afección del alma (impresiones que el alma ha vivenciado), según San Agustín. El presente es la experiencia del ser, una afección, una vivencia del alma. El presente corresponde a una atención, a un tender hacia

⁵⁶ Op. Cit., 75-87 pp.

algo. Pero tal atención sólo se hace posible si encontramos en ella una tensión, puesto que sin ella no se esperarí nada, no se podría conservar nada en la memoria ni reconocerlo.

Deducción: se distingue lo que aún no es, o es ahora, o ya no es, porque se tiende hacia algo. Porque “eso” nos acosa, nos “tensa”. A ese “algo” lo debemos buscar en lo extratemporal, en lo eterno o lo *A-idion*, entendido como una “fuerza tensional que hace que surja la realidad”.

Platón ve el origen de la actividad artística en la tensión original. Ésta es la razón de la poiesis, que traslada el no ser al ser.

La “afinación” a la que se llega en una tensión como existencia original de una razón del mundo, es reunir una pluralidad de fenómenos. Se visibiliza la relación original entre la armonía, lo divino y eterno. En esa tensión bebe el poeta, el que “lleva en sí lo divino”, según los griegos. “El poeta expresa lo eterno en cuanto es arrancado de sí mismo (*ek-stasis*)”. El orden creado por el poeta le ha sido “inspirado”, reposa en una tensión original. El poeta es así un sujeto en el sentido de “ser sometido”, lo que arraiga en el estar “fuera de sí”.

Este arte requiere una falta de propósito o de utilidad. El ser humano debe desprenderse de sí mismo en un estado de tensión sin propósito. Al liberarse de su individuación llega a una nueva movilidad original de soltura física y libertad espiritual para que el alma quede en “pleno poder de su origen inominado”.

Se pueden efectuar numerosas reflexiones de toda la teoría anterior. Pero algunos conceptos ineludibles para el trabajo aquí desarrollado en relación con la poesía de Enrique Lihn son los siguientes: el espejo distorsionador entrega una acepción donde la contradicción es un nicho para innovar, para la creatividad. Lihn se nutre de la tradición literaria y pictórica pero le da una dirección personal. Sobre todo destacamos la problematización de lo bello y lo grotesco en este trabajo. La “tensión original” para Lihn es el deseo de encontrar algo más que lo ya entregado y reciclado que llega a sus manos. Su afán de problematizar no tiene los absolutos que para Platón son lo eterno y los entusiasmas como sus herramientas. Lo eterno como idealismo compensatorio no existe en Lihn. Lo eterno en Lihn es el vacío, la muerte, pero en su búsqueda queda la poesía, su poiesis es la creación de un intento en el que a veces se logran momentos de belleza, pero sobre todo se vislumbran imágenes de honestidad del yo. Se puede colegir por ahora que la obligación, y los apóstrofes en Lihn van en la dirección de ejecutar un oficio poético que problematice la condición humana en su profundidad y pueda exorcizar las negatividades que lleva y problematiza a través de su poesía.

Ahora, en relación a una teoría estética más específica que la recién revisada de Grassi, pero igualmente relacionada con ella, Eco -deudor de Pareyson- recoge el supuesto teórico específico de que todas las actividades humanas están dirigidas a una intención formativa, o “forma para formar” subordinando todas las actividades humanas a este proceso. El concepto de forma recogido aquí no tiene que ver con dualidades como forma-contenido u otras. Por el contrario, el concepto de forma aquí es el referido a forma como organismo:

“... cosa estructurada que en cuanto tal lleva a la unidad elementos que pueden ser sentimientos, pensamientos, realidades físicas, coordinados por un acto que tiende a la armonía de esta coordinación, pero que procede de acuerdo con leyes que la obra misma [...] postula y esboza en su hacerse”⁵⁷

⁵⁷ Umberto Eco, *La estética de la formatividad y la teoría de la interpretación. En su: La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1990. 16 -19 pp.

La acción formativa se enfrenta al obstáculo de la materia, ya que el arte como formación no puede ignorar el carácter físico de la materia entrando en diálogo con ella. Materia como “realidad exterior sobre la que trabaja el artista [...] como conjunto de leyes autónomas que el artista ha de saber interpretar y reducir a leyes artísticas”. El arte innovador surgiría según Eco como lucha contra la materia, contra la tradición cultural y el mundo físico. Así se inventan “leyes y ritmos nuevos”. Así el artista procede mediante intentos, sugerencias orientando su proceso productivo.

La obra de arte nos llega como “brotes”, o posibilidades de formación sólo realizables en la medida que sean recibidos y comprendidos por alguna persona, en este caso el artista que los hace suyos.

La base unitaria de este planteamiento es que la obra debe ser considerada siempre dinámicamente, rehaciendo el proceso que le dio vida a la forma. Esto sería la contemplación estética, es decir, rehacer el proceso formativo.

La actividad humana no se limita a la actividad formante sino que incluye también la actividad interpretativa. Esta última como “ejecución” que la haga revivir en la exigencia dinámica de la obra de arte.

De esta manera la forma surge como algo no terminado o definitivo, sino abierto a nuevas posibilidades y perspectivas nuevas. El papel de la estética bajo estos supuestos es describir estos procesos formativos con los procesos interpretativos, o las formas y lecturas de aquellas. La experiencia estética se vuelve profundamente dinámica al estar hecha de múltiples elementos personales, artísticos, culturales y sociales.

La obra como forma, en su interpretación, debe respetar la autonomía de la obra pero ponerla en diálogo con su contexto histórico para seguir produciendo historia. La historicidad de la obra sirve para que esté viva en las interpretaciones que de ella se hagan.⁵⁸

El recrear el proceso de producción a través del proceso de recepción lleva a la dimensión estética de un objeto artístico. La estética de la formatividad plantea esto al igual que Mikel Dufrenne. La manifestación del objeto artístico que pasa a otro nivel, el estético “se realiza en la percepción sensible”. Así sólo la relación entre objeto estético y percepción o, mejor, la colaboración entre “cosa – artística” y conciencia contemplativa permite la dimensión estética. De esta manera la obra de arte en un momento deja su estado cósmico normal para adquirir otro estatus: un nuevo estado ontológico, otorgándole esta nueva dimensión ahora estética. El punto central es entonces la percepción sensible que permite descubrir el ser de la obra para configurar el objeto estético⁵⁹.

El intento de ejecutar el oficio poético, el dejarse llevar por la tensión original que recuerda Grassi, tiene procedimientos que en la poiesis de Lihn resultan recurrentes. Lo grotesco como espacio de vitalidad es dado por su carácter orgánico, regenerativo, transformador, tan importante para Lihn. Lo petrificado, estático, puramente repetitivo que se puede reflejar es muerte, vacío y destrucción. El arte como intención formativa (Pareyson) se puede revisar en la poesía de Lihn, en sus procedimientos, y esa misma interpretación es la que le da nuevo significado a su arte literario.

“Todo lo inorgánico se convierte, en el proceso de intercambio, en lo vivo”, según Bajtín. Cuando termina el texto “Hacia una metodología de las ciencias humanas” afirma

⁵⁸ Op. Cit., 32-33 pp.

⁵⁹ J.O. Cofré, La obra de arte como realización espléndida de lo sensible. En su: La filosofía de la obra de arte. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990. 87-100 pp.

también: “No existe nada muerto de una manera absoluta. Cada sentido tendrá su fiesta de resurrección”.⁶⁰ Como el mismo Bajtín lo aclara más adelante, lo grotesco también está conectado a lo cíclico.

Así la transformación, el organismo en un estado cíclico forman parte de la valoración del arte, una contradicción dinámica porque no es el puro choque de dos materias o interpretaciones diferentes que se agotan en la disolución de sus fuerzas. El juego especular que se da en la interpretación de las múltiples imágenes en la poesía de Lihn, de lo literario o pictórico, mueve a la búsqueda, al apóstrofe constante. El placer en lo grotesco o en una belleza efímera son indicios que la búsqueda tiene un fin honesto, de tratar de vislumbrar una imagen más acabada del “yo”, no el conformismo de lo ya heredado.

3.3. Lo grotesco

Dios escupió y el hombre se hizo⁶¹

Para Bajtín, “El centro capital de estas imágenes de la vida corporal y material son la fertilidad, el crecimiento y superabundancia”. Y con ello encontramos la degradación “o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto.”⁶²

Se tiende a “degradar, corporizar y vulgarizar”. Con la degradación de lo sublime, con lo “alto” y lo “bajo” topográfico. En lo corporal, relacionado con lo cósmico, lo alto está en la cabeza y lo bajo en la genitalidad, vientre, trasero. Degradar como “entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo. Ponerse en contacto con la muerte y la vida, el renacimiento, lo “inferior” como un comienzo”⁶³.

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno de cambio y metamorfosis incompleta, en relación al tiempo y la evolución, en su ambivalencia entre dos polos, lo nuevo y antiguo, lo que muere y nace. En un contexto de “círculo bioscópico del ciclo vital” en una “noción del tiempo cíclico de la vida natural y biológica”⁶⁴. “El canon grotesco debe ser juzgado dentro de su propio sistema”.

Una etapa del grotesco es la prerromántica y en los principios del romanticismo se da un giro al mundo subjetivo e individual alejado de lo popular y carnavalesco anterior. El grotesco subjetivo, el grotesco romántico aparece como reacción contra los cánones clásicos, del racionalismo monológico y conclusivo.

Para Bajtín es de importancia capital la participación del cuerpo a diferencia de Kayser: “la realidad total del individuo: pensamiento, sentimientos y cuerpo”. El objetivo de esta categoría estética es “liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que

⁶⁰ Bajtín, **Hacia una metodología de las Ciencias Humanas** . *En su:* Estética de la creación verbal, Madrid, Siglo XXI, 1982,392-393 pp.

⁶¹ **Enrique Lihn, Isabel de Rawsthorne.** *En su: A partir de Manhattan. Op. Cit. 12 p.*

⁶² Bajtín, Introducción... *Op. Cit.*, 24 p.

⁶³ *Op. Cit.* 25-26 pp.

⁶⁴ *Op. Cit.* 28-29, 33 pp.

se basan las ideas convencionales.” El verdadero grotesco expresa en sus imágenes lo dinámico. El cambio, la evolución.⁶⁵

Características fundamentales y generales son “La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso...”, que encuentran resolución en la ambivalencia del grotesco. Destacando la exageración que “...es producto de una fantasía llevada al extremo, que frisa en la monstruosidad.”⁶⁶

3.4. La belleza

La ciudad es hermosa ciertamente pero debo inventarla al recordarla⁶⁷

En relación al problema de la belleza en la estética, se pueden tomar para la discusión posturas bastante disímiles. Desde la relación compleja entre lo bello, lo feo, deforme, disforme, lo obsceno, grotesco, etc. Los valores que han llevado cada una de estas categorías ya sea dentro o no de lo estético, Uno de los autores que ha contribuido a esta discusión es Umberto Eco primero con su *Historias de la belleza* y luego con su *Historia de la fealdad*⁶⁸. Si atendemos a la construcción griega de la Medusa –para tener un punto de inicio-, se puede observar que ambas categorías, lo bello y lo feo, están íntimamente conectadas. Por desgracia, la problematización de la fealdad no ha sido tan sistemática. Es necesario recordar que la Medusa, en el mito, primero fue hermosa pero luego es convertida en un ser donde la fealdad era la más benigna de sus características, considerando que petrificaba a quien la contemplaba.

Es así como las máscaras, los monstruos, lo maligno, ya sea en Satanás y en sus formalizaciones posteriores -sólo por nombrar algunos de los variados temas que menciona Eco- entregan espacios de investigación sumamente interesantes. Una de las constantes a través de la historia, no sólo de la estética, es ver como “el otro” ha sido considerado un enemigo, un feo enemigo que cambia incluso hasta rasgos de perturbadora o seductora belleza⁶⁹.

Se abre, entonces, este apartado con una teorización de la belleza pero se conectará más adelante con otras categorías, especialmente con lo grotesco, como una de las nociones relacionadas con lo feo.

Para tomar la belleza -en este caso lo bello natural como nota en común con el arte-, llegamos al concepto de imagen y formación: “...la imagen que el espectador saca de las cosas es el resultado, incluso la culminación, de un proceso de formación.”⁷⁰. Pareyson afirma que la imagen es la cosa interpretada, y la interpretación es un proceso formativo que concluye con la forma perfecta y acabada. De este modo la belleza sería el grado de perfección de la imagen al contemplarla e interpretarla.

⁶⁵ Op. Cit. 49-51 pp.

⁶⁶ Op. Cit. 273-275 pp.

⁶⁷ **Enrique Lihn, *Voy por las calles de un Madrid secreto. En su: A partir de Manhattan, Op. Cit. 51 p.***

⁶⁸ Umberto Eco, *Historia de la belleza*, Op. Cit.; y *la Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen, 2007. 454 p.

⁶⁹ Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Op. Cit., 185 p.

⁷⁰ Luigi Pareyson, *Lo bello natural. En su: Conversaciones de Estética*, Madrid, Visor, 1987. 135-136 pp.

Así el objeto y la imagen componen “una unidad final y definitiva”. No hay dualidad: “la imagen quiere ser el objeto, y el objeto es el objeto del que se tiene una imagen”. Aparece entonces la contemplación para eliminar toda posible dualidad: “imagen y objeto se identifican [...] sólo existe la captación del objeto, y la contemplación que de ella saca el arte”. La belleza pertenece entonces a la imagen porque “...la belleza es la característica de la percepción de la imagen que se ha sacado de un objeto...”⁷¹. Belleza e imagen hasta ahora serían términos que no se pueden separar. Por otro lado, se verá más adelante con las tesis de A. Danto que la belleza no es un requisito obligatorio del arte, la imagen sí.

Arthur Danto nos recuerda que la pureza en el arte -en relación a la belleza tradicional- es una opción en el presente: “In our post-modernist era, purity is an option, and pretty much out of fashion at that.”⁷² Va más allá afirmando que la belleza va desapareciendo del vocabulario (desde el arte vanguardista de los años 60 como también de la filosofía del arte). La belleza llevaba de la mano una concepción o peso moral que se va abandonando y cuestionando. Claramente la belleza ya no se muestra como la esencia del arte. El error en la historia de la revisión estética de una obra sería depositar la fe de la calidad artística en el grado de belleza que una obra presentase: “It is not and never was the destiny of all art ultimately to be seen as beautiful.”. Se muestra, entonces, como un logro del siglo XX el separar las categorías de belleza y calidad artística en una obra. Arthur Danto nos recuerda que la pureza en el arte es una opción en el presente⁷³. La belleza llevaba de la mano una concepción o peso moral que se va abandonando y cuestionando. Claramente la belleza ya no se muestra como la esencia del arte.

Una pintura puede estar “mal dibujada” y ser parte de la intencionalidad que transmite el cuadro en busca de un efecto particular. Puede ser fea, pero aún así ser una buena pintura, estéticamente hablando: “I propose we resytrict the concept of beauty to its aesthetic identity, wich refers senses, and recognize in art something that in its highest instances belongs to thought”⁷⁴.

Los sentidos se muestran como fundamentales en el reconocimiento de la belleza. Pero Danto es claro en reconocer en el arte algo más allá del estímulo a los sentidos: “... art can, indeed must, be racional and sensous at once”. Así las propiedades sensoriales están relacionadas con el contenido racional.

Danto identifica una belleza interna cuando la belleza del objeto pertenece al significado o el sentido que nos presenta la obra, conectada al pensamiento. A diferencia de la belleza natural que generalmente es belleza externa, a no ser que le asignemos un valor como obra de arte. Así la belleza interna vendría a ilustrar el cómo la percepción o los sentidos están conectados a los pensamientos para dar vida a la obra de arte.

Hay muchas otras cualidades estéticas aparte de la belleza en una obra⁷⁵. La belleza relacionada con la perfección y lo sublime relacionado con el éxtasis o “entusiasmos”, la capacidad de “salirse de sí mismo”. La belleza como una fuente de placer, pero lo sublime como algo capaz de llevar a una emoción sin contrapeso en su intensidad. Recogiendo a través de la historia qué sentidos o significados formarían el concepto de lo sublime, Danto habla de la compleja mezcla de maravilla o admiración con el temor que inspira reverencia.

⁷¹ Ibid.

⁷² Arthur Danto, The abuse of beauty: aesthetic and the concept of art. Illinois, Paul Carus lectures, 2004. 20- 29 y 36-37 pp.

⁷³ ibídem.

⁷⁴ Op. Cit., 88-94 y 101-102 pp.

⁷⁵ Op. Cit., 147-160 pp.

Nos habla que a diferencia de la belleza que puede ser representada, que encuentra en los límites de las formas su perfección, se diferencia de lo sublime en que carece, este último concepto, de estos límites. Danto aclara que lo sublime no tiene nada que ver -o que nada le debe, se podría decir aquí- con el saber o pensamiento científico; o la sublimidad de las cosas nada tendría que ver con un especial conocimiento de tales cosas. El terror no sería parte integral del concepto, aunque puede que existan casos en que el terror fuese un ingrediente o componente sensorial, a diferencia de la admiración o el maravillarse. Se tiene que ver la escala de maravilla o admiración que se evoca al hablar de lo sublime en el sentido de un misterio que va más allá de lo físico, según Arthur Danto.

Pero lo sublime encuentra su sitio en la mente del que contempla. Así la relación de lo bello con lo sublime se encontraría en el arte y la vida de la siguiente forma:

[...]Beauty is an option for art and not a necessary condition. But its is not an option for life. It is a necessary condition for life as we would want to live it. That is why beauty, unlike the other aesthetic qualities, the sublime include, is a value.

Interesa particularmente esta relación de lo bello y lo sublime. Según Jacob Rogozinski, en su lectura de lo sublime y lo bello en Kant, está primero lo bello como lo limitado a la forma de un objeto; luego lo sublime, o lo ilimitado o sin forma puesto que aquí está la mayor tensión de la imaginación en una belleza libre de formas y figuras, más allá de la concepción clásica de figuras regulares. Así lo sublime se encuentra en la desmesura. Pero encontramos después otro concepto lo “Ungeheure”: del casi-demasiado de lo sublime llegamos al absoluto-demasiado de lo “Ungehuere”. Es el mayor grado de intensidad, es el abismo para la imaginación estética. Lo que retiene a la imaginación estética al borde del abismo, lo que convierte en repulsión a este abismo es una ley ética dada y basada en la comprensión del objeto. Este abismo para la imaginación estética es lo “Ungeheure”⁷⁶. Otra vez aparece el cuestionamiento ético que se menciona desde un inicio.

La belleza efímera casi inaprensible en Lihn, en sus términos tradicionales, se ve problematizada por su relación con lo grotesco, vale decir, Lihn y su poesía se sitúan en el espacio mismo de la reflexión y discusión del arte y la belleza. Pero si se va un poco más allá, la discusión del factor ético vuelve a aparecer como algo pertinente. Esa intensidad inefable que carga el término sublime no está en la poesía de Lihn pero sí el abismo para su imaginación poética. De hecho, Lihn busca a través de una actitud cuestionadora e insatisfecha poder vislumbrar eso que le ha sido negado. Desea pasar de lo dicho a lo no dicho. Se enfrenta y mira el abismo, de ahí su carácter ético. La honestidad es el valor preponderante en la poesía que esté bien lograda. El esfuerzo por vislumbrar a su Medusa, de hurgar en el enigma citando a Nietzsche, en sus negatividades, es lo más rescatable en el oficio poético de Lihn.

En el contexto contemporáneo Lyotard afirma “Nos encontramos en un momento de relajamiento, me refiero a la tendencia de estos tiempos.”⁷⁷ Lyotard se cuestiona el deseo moderno de una unidad sociocultural en un todo orgánico, y habla de la necesidad de que los artistas se cuestionen las reglas heredadas en el arte⁷⁸. El arte puede sucumbir a la ley del dinero, al relajamiento. Esta discusión se encuentra entre lo que es modernidad y postmodernidad, donde la categoría de lo que se entiende por lo real es fundamental para el

⁷⁶ Jacob Rogozinski, Al límite de lo ungeheure. Sublime y monstruoso en la crítica de la facultad de juzgar. *Revista de Teoría del Arte*(8): 121-151, 2003.

⁷⁷ Jean-Francois Lyotard. Una pregunta. *En su*: La posmodernidad (explicada a los niños). Barcelona, Editorial Gedisa, 1987. 11 p.

⁷⁸ Jean-Francois Lyotard. El realismo. Op. Cit., 16 p.

arte⁷⁹. Para esta discusión Lyotard menciona que la estética de lo sublime, donde el placer proviene de la pena, donde “la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque más no sea en principio, venga ha establecerse de acuerdo con un concepto”⁸⁰. Son “Ideas que no tienen presentación posible”, el hacer alusión a lo impresentable. Así aparecen dos actitudes: acentuar la impotencia de la facultad de la presentación; o acentuar la postura que busca nuevas reglas en el arte⁸¹. Mientras el arte moderno entrega consuelo y placer, lo auténticamente sublime “es una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda representación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto.”⁸²

De estas reflexiones Lyotard arranca una concepción de lo posmoderno que sirve también para caracterizar la poética de Lihn y las relaciones entre belleza y lo sublime:

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable.⁸³

Aparte del intento de Lihn de remover “lo impresentable”, a lo que no se puede acceder, sólo vislumbrar, el trabajo de Lihn sí encuentra en la reificación una condición fundamental. La búsqueda de Lihn primero testimonia la reificación y -ya en una interpretación de su obra- trata de evitar cosificar al otro, que también es un “yo”. Al establecer una relación de dominación el “otro” ya se cosifica⁸⁴, se petrifica. Lo contrario al distanciamiento - el reconocer algo como solamente inaprehensible-, habla del placer y el dolor en Lihn. Reconocer que el “otro” también es un yo, no algo sin voz. La participación al conocer al “yo” y a otro “yo” está basada en que no se le reduzca a una cosa, es decir, que no se le quite su voz “...un sujeto como tal no puede ser percibido ni estudiado como cosa puesto que siendo sujeto no puede, si sigue siéndolo, permanecer sin voz”⁸⁵. En Lihn no existiría lo sublime moderno, como la admiración inefable ante algo que le supera. Lihn estaría en la búsqueda de lo “otro”, en un contexto que recoge la visión de lo posmoderno, según se ha explicado en estos últimos párrafos.

3.5. Espejo y/o escudo

⁷⁹ Jean-Francois Lyotard, Lo sublime y la vanguardia, Op. Cit. 19-20 pp.

⁸⁰ Op. Cit., 21 p.

⁸¹ Jean-Francois Lyotard, Lo posmoderno, Op. Cit, 23-24 pp.

⁸² Op. Cit., 25 p.

⁸³ ***Ibidem. El tema de lo sublime escapa en este trabajo a una profundización. Una excelente actualización de la discusión de lo sublime y su relación con otras dimensiones estéticas se encuentra en el libro de Alberto Santamaría, El idilio Americano ensayos sobre la estética de lo sublime, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. 321 p.***

⁸⁴ Lamo de Espinosa, E. La teoría de la cosificación. De Marx a la Escuela de Francfort. Madrid, Alianza, 1981.

⁸⁵ Mijail Bajtín, Hacia una metodología de las ciencias humanas, Op. Cit., 383 p.

***A los cincuenta y dos años el espejo es el otro No hay Narciso que valga ni pasión de mirarse en el otro a sí mismo*⁸⁶.**

Ahora, con los espejos, Eco⁸⁷ se preocupa de éstos y la experiencia especular en relación con la semiosis (como fenómeno humano en que entran en juego signo, su objeto o contenido y la interpretación). El problema acerca de la semiosis y su relación con la percepción, por ejemplo, cuál funda a la otra, llevan a la discusión donde percepción y experiencia especular van a la par. Ahora, el espejo cumpliría la función de fenómeno umbral entre lo imaginario y simbólico. Este fenómeno sería filogenético u ontogenético. Pero lo que a Eco le preocupa es el uso de los adultos de los espejos. Para ello se adentra en explicar la física de éste y de la calidad de las imágenes que proyecta (como un espejo es una prótesis o por qué no es un signo la imagen especular). Se podría encontrar como situación umbral, alucinatoria (un espejo deformante), entre la semiosis y la especularidad o entre lo simbólico y lo imaginario.

Aparte del sentido simbólico del espejo que se revisa en el apartado “Algunos hitos de lo meduseo”, en este trabajo se ve más allá de la pragmática o funcionalidad de los espejos y sus imágenes. La meta es revisar la noción literaria de espejo y las imágenes como herramienta conceptual o teórica, para develar posiciones literarias de búsqueda o exploración estética. La idea es revisar la condición metafórica de los espejos, dando cuenta de la identidad de quien los utiliza. A la manera de “Las meninas” de Velásquez en lo pictórico: una interrogación del arte y la significación de lo que proyecta, sus imágenes y qué se descubre en ellas. El espejo como una herramienta para acercarse a la Medusa. En el caso de Lihn el espejo es su escudo, es su trabajo poético que le ayuda a tratar de vislumbrar lo que le ha sido vedado. Ese trabajo de pasar de lo dicho a lo no dicho es una búsqueda ética porque no se limita a trabajar sólo con lo que se accede tradicionalmente a los real, a lo cómodo y aceptado por todos, nunca discutido. Muy por el contrario asume sus contradicciones, los conflictos que sufre y explora, no lo llevan al engaño autoinducido, posee una voluntad de problematizar la raíz misma de su condición pesimista.

3.6. La imagen literaria

El tratamiento de la imagen en su definición básica estará en relación con los aportes de Mitchell⁸⁸ en general, y con citas a Bajtín⁸⁹ que se encuentran en una línea operativa a los intereses desarrollados aquí.

La imagen es un sitio o “espacio lógico” que está atravesado por el conflicto ideológico, por ser un lugar que convoca lo visual, verbal, auditivo, táctil. La imagen es un sitio especial de poder, para el ídolo o fetiche, reaccionando con iconofobia o iconofilia. Poniéndose, por ejemplo, en duda el poder evocador de la palabra sola, complementándola con lo visual, en

⁸⁶ Enrique Lihn, *No hay Narciso que valga*. En su: *Al bello aparecer de este lucero*. Santiago, LOM, 1997. 17 p.

⁸⁷ Umberto Eco, De los espejos. En su: De los espejos y otros ensayos. Barcelona, Editorial Lumen, 2000.

⁸⁸ Ver especialmente en W. J. T. Mitchell, What is an image y The rhetoric of iconoclasm. En su: *Iconology*. Image, text, ideology. Chicago, University Chicago Press, 1998, 7-46 y 160-208 pp.; y del mismo autor, *Picture Theory*. Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

⁸⁹ Mijail Bajtín, De los borradores. En su: *Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos*. Barcelona, Antrhopos, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1997.

el caso de Lihn. Allí encontramos a la poesía gráfica cargada con lo figurativo, lo icónico, lo visual (“ekphrastic poetry”).

El ekphrasis puede venir en tres momentos “ekphrasis indifference” al reconocer su imposibilidad: lo verbal no puede hacer presente visualmente lo referido. El segundo momento es “ekphrasis hope” donde la imposibilidad está superada por la imaginación: la metáfora que “hace ver”. Una forma más general es cuando se “detiene” la temporalidad del lenguaje en una forma espacial. Pero cuando las divisiones entre lo visual y lo verbal empiezan a borronearse surge “ekphrasis fear”, cuando la reciprocidad entre lo visual y lo verbal se ve como promiscuidad.

Estos tres momentos se ven marcados por la constante de la ambigüedad o ambivalencia. La que aparece por la presencia de los factores ideológicos insertos en la configuraciones semióticas, sensoriales, metafísicas incluso. Lo complejo entre lo verbal y lo visual estaría basado en los ideogramas que separan a un “yo” con voz, activo, de un “otro”, u objeto silente, pasivo.

Semánticamente lo visual y textual no tienen diferencias, sí en lo material, en el tipo de signo o material de representación y en las tradiciones institucionales que arrastran. El medio físico (el soporte) no es todo el mensaje.

Guarda estrecha relación este tema con el “otro”. La ambivalencia acerca del “otro” radica en que es necesario considerar con el concepto de “ekphrastic poetry” la triada de sujeto, objeto y la red social. Según el aporte de Mitchell que venimos recogiendo.

Este tipo de poesía históricamente encuentra su origen en la égloga de Teócrito y específicamente en la descripción poética con el escudo de Aquiles de *La Ilíada*, con la descripción de la Medusa. La otredad de la mujer es un clásico en el género que describe a un objeto de placer y fascinación visual desde una perspectiva y audiencia masculina. Otro poema clásico de este tipo de poesía es el poema de Shelley:

Medusa is the perfect prototype for the image as a dangerous female other who threatens to silence the poet's voice as fast as his observing eye. Both the utopian desire of ekphrasis (that the beautiful image be present to the observer) and its counterdesire or resistance (the fear of paralysis and muteness in the face of the powerful image) are expressed here. All the distinctions between the sublime and the beautiful, the aesthetics of pain and pleasure, or the masculine and the feminine, that might allow ekphrasis to confine itself to the contemplation of beauty are subverted by the image of Medusa.⁹⁰

Cuando lo bello -que según Burke podía contemplarse desde una posición segura- se vuelve peligroso. En la iconografía del siglo XVIII era un lugar común la Medusa como una imagen de la otredad política, de la libertad francesa, un emblema revolucionario. Para los conservadores: un otro peligroso, ambiguo sexualmente; para radicales como Shelley, una víctima de la tiranía, un héroe.

El escudo y espejo de Aquiles, “has a capacity to focus ekphrastic fear and hope in the reader...”. En general el trabajo con este género “tends to unravel the conventional suturing of the imagetext and to expose the social structure of representation as an activity and relationship of power/knowledge/desire...”⁹¹

⁹⁰ W. J. T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*, *En su: Picture theory*. Op. Cit. 172 p.

⁹¹ Mitchell, *Pictorial Theory*, Op. Cit. 180 pp.

Se ve entonces la relación texto-imagen como algo social, histórico con las complejidades y conflictos inherentes⁹².

Las relaciones entre iconofilia e iconofobia se pueden estudiar, por ejemplo, desde los dos modelos de diálogo de W. Blake⁹³: uno de la necesidad estructural de los contrarios sin reconciliación cuyo conflicto es necesario para el progreso humano; y el otro, de conversión en que el ángel se convierte en demonio para leer la Biblia en su sentido infernal. El proyecto iconoclasta en el romanticismo era discriminar de las imágenes vivas de la imaginación de los ídolos muertos. La búsqueda iconofóbica era de imágenes vivas en Blake⁹⁴. Sólo baste recordar a Blake en relación con lo grotesco.

En el texto Picture Theory, Mitchell es más explícito con la hibridez. Para él “image-text” son trabajos en que se combinan imágenes y textos, pero la comparación no es un procedimiento necesario para estudiar sus relaciones.⁹⁵

Concibe, por ejemplo, el trabajo de Blake como “un lenguaje visible”, importando lo pictórico y lo que se ve en lo verbal, viendo al texto como una imagen en una variedad de términos. Una iconología de los textos como la representación de objetos, descripción de escenas, construcción de figuras, semejanzas de imágenes alegóricas, el problema del lector y su visualización.⁹⁶ Se verá esto en la poesía de Lihn y su relación con la pintura y fotografía, especialmente en los poemarios A partir de Manhattan y Al bello aparecer de este lucero.

⁹² Mitchell, *Iconology...*, Op. Cit. 155-157 pp.

⁹³ William Blake. *El matrimonio del cielo y el infierno*. Buenos Aires: Need, 1998. 61 p.

⁹⁴ Op. Cit. 257-258 pp.

⁹⁵ Mitchell, *Picture theory*, Op. Cit. 91 p.

⁹⁶ Op. Cit., 112 p.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LA POESÍA DE LIHN

4.1. La musiquilla de las pobres esferas

La musiquilla de las pobres esferas⁹⁷ (1969) se conecta con la “sabiduría infernal” de Blake que encuentra en la exploración de las negatividades o degradaciones humanas una posibilidad de conocimiento: “la musiquilla de las pobres esferas/ suena por donde sopla el viento amargo/ que nos devuelve, poco a poco, a la tierra”(20). La poesía situada -como han descrito- tiene a la voz de este poeta “en el umbral del poema”, un lugar para ver desde ambos lados. La dimensión medusea surge de esta exploración, de la búsqueda a través de las negatividades para que el sujeto lírico pueda encontrarse a sí mismo, aunque lo que encuentre sean sólo los restos, sus fantasmas.

Un poeta que encuentra una belleza más allá del estereotipo. En el poema “Alma bella” se construye la apelación a la amada parodiando, destruyendo la retórica tradicional (invocatio, propositio, narratio), donde ocupa las palabras “para orillar este silencio”, que no es más que el extremo peligroso que Lihn quiere visitar, que se encuentra en el espacio de lo no dicho, que finalmente es un espacio de peligro, de lo Ungehuere o el abismo. El acercarse a la Medusa implica un peligro, el de la petrificación, del silencio, de la muerte.

Un silencio del que se escapa a través de la innovación, que en “Negras” se encuentra en las noches de la Habana “ñata, pasuda, con su bamba, es / harina negra de un costal unívoco” (41). La innovación en modelos de belleza que escapan al modelo tradicional, eurocéntrico. Un antecedente histórico es Colón, quien en su carta del descubrimiento habla de la “deformidad hermosa”⁹⁸, la belleza del nuevo mundo durante el proceso inicial de conquista. Latinoamérica no puede manejarse sólo con esquemas importados, y la belleza latinoamericana encuentra en la diferencia, en lo denominado como “otro”, en este caso una mujer negra, espacios paraintervenir modelos tradicionales. Una estrategia de lo meduseo es la belleza de lo heterogéneo, de lo intervenido.

Esta búsqueda fuera de esquemas, lo lleva por la ironía, el humor negro, asentando desde el inicio de sus poemas una actitud irreverente como en “A Franci”, “te quiero, qué comienzo, / peor es tragar saliva”, con epítetos como de una belleza “terrible”, calificándola de “ángel negro”, de “pelona”. En este poemario lo horrible está en la cotidianeidad con su racionalidad destructora, inmóvil, enajenante donde para el hablante “el desenlace real sobrevino como siempre / con espantosa naturalidad.” Lo meduseo nunca es estático, implica la continua búsqueda y transformación. A lo “real” se le contrapone la belleza que en “María Dolores” está “en el insomnio de esta noche” de una cubana de 15 años; que en “Señoritas” destaca por su virginidad. Esta búsqueda del encuentro erótico que sirva para

⁹⁷ Todas las citas de este texto pertenecen a la edición de 1969.

⁹⁸ La carta del descubrimiento de Colón dice “Ay palmas de seis o de ocho maneras, que es admiración verlas por la diformidad hermosa d’ellas, mas así como los otros árboles y frutos e iervas.” 141 p. Carta a Luis de Santangel, 15 de febrero de 1493. [En: Textos y documentos completos de viajes, cartas y memoriales. Madrid, Alianza Editorial, 1982. 357 p.](#)

alejarse aunque sea por un instante de “la soledad no es mi canario es mi monstruo” (57), de los poemas “Seis soledades”.

La imagen de lo grotesco, de lo feo, de otra belleza vuelve cada cierto tiempo hasta que encuentra molde definitivo en este poemario con “Rimbaud”. En su descripción del sujeto y su poesía, a esta última la llama “masturbación desconsolada”. Cuando se ocupa de lo bello dice “Me importa un trueno la belleza / con su chancro”. Una voz precaria que ve su oficio como en “Un escupitajo en la escudilla”, igual al trabajo en el sentido medieval, un esfuerzo penoso, marcado por lo grotesco otra vez. Una de las estrategias fundamentales de lo meduseo radica en lo grotesco. De su oficio descubre otra realidad que en “Kafka” se explicita: “Soy sensible a este abismo, me entenece / de otra manera la lectura de Kafka: / pruebo, con frialdad, el gusto por la muerte.” Esta búsqueda, el querer vislumbrar ese espacio oscuro, ignoto, lleva a la muerte, a la petrificación. La muerte como clave de lectura que le entrega real coherencia al trabajo de Lihn. Línea que encierra todas las corrientes significativas o discursos del poeta: “en cada cosa hay un fantasma oculto / Nuestro trabajo ¿no es un exorcismo, / una respuesta al desafío oscuro?” (79). Este tono de búsqueda, le da trascendencia al trabajo poético. Como se ha venido afirmando, el cuestionamiento, la exorcización. Una de las dimensiones de fondo en lo meduseo es que en esta actitud que se sirve de la transformación, de lo grotesco, llega a la liberación, que para los griegos era *katarsis*, para Lihn es convertir la literatura en exorcismo.

Este poemario se caracteriza por tener de forma germinal los discursos más fundamentales de la poesía de Lihn: la búsqueda de la vida y de la muerte, a través del ejercicio de la irreverencia, de la parodia, ironía, humor negro, en, por ejemplo, la rearticulación de lo bello a través de lo grotesco. Quizás el poema que condensa algunos de los temas mencionados recién es “Porque escribí”: “no pude ser feliz, ello me fue negado, pero escribí”. Cuando el poeta injusticia a unos pocos lectores aclara que “hacerlo significa trabajar con la muerte / codo a codo, robarle unos cuantos secretos.” Deja entrever como en esta búsqueda -a través de las negatividades- que tiene lugar en el oficio de la poesía, se deja vislumbrar otra zona, desde el umbral en que se ubica, como dijimos más arriba. Al subvertir las imágenes de la muerte reconoce lo siguiente “pero escribí y el crimen fue menor / lo pagué verso a verso hasta escribirlo/ porque de la palabra que se ajusta al abismo / surge un poco de obscura inteligencia/ y a esa luz muchos monstruos no son ajusticiados/ [...] pero escribí y me muero por mi cuenta, / porque escribí porque escribí estoy vivo.”

Los numerosos poemas expuestos como ejemplos dejan ver en lo grotesco una herramienta fundamental en la exploración estética de Lihn. La belleza que le es esquiva y le deja un cuestionamiento perenne, una palabra poética que le ayuda a vislumbrar el abismo, acercarse al umbral, donde desea exorcizar sus demonios, mirar a su Medusa, enfrentarse a sus negatividades, a la posible enajenación en la cotidianeidad, en la reificación que petrifica. Pero no cede en su ineludible búsqueda de restos de vitalidad.

Este poemario exuda momentos o raptos de confianza y vitalidad en el poder de la palabra poética, pero el mismo hablante en ocasiones se contradice y niega tal capacidad. Lo fundamental en lo meduseo es que se asumen esas contradicciones, se potencian y se trabaja desde ellas. Este oficio del poeta, a lo largo de las obras de Lihn es discutido hasta llegar a Diario de muerte en que esa confianza, acaso, es destruida.

4.2. A partir de Manhattan

Para Carmen Foxley, en este poemario de 1979 destaca el voyeur por su turbación al admirar residuos de vitalidad a pesar de la coerción que sufre, siempre desde el sujeto marginal⁹⁹.

Dentro de las estrategias textuales, destaca la modalidad de percepción que mediatiza la mirada sobre lo real, fruto de la relación con Francis Bacon y su modelo de composición. Un modelo compositivo nunca simétrico, que deja espacio a válvulas de escape donde irrumpe una fuerza dionisiaca, una energía invisible que espera el momento preciso para colarse, según Foxley.

De Bacon y Monet se destaca la aparición de la nada, “un mundo imaginario hecho de reflejos y sensaciones, de transparencias y de luz.” Y con Bacon la nada está en espacios cerrados, con personajes en retorcimiento. En un contexto de trabajo sobre “nada”, la poesía la explora con momentos de quiebre a la cotidianidad que adormece.

En las citas a las obras de artistas como Turner, David y Hopper la preocupación por la nada da coherencia al trabajo discursivo de Lihn. Los quiebres dejan vislumbrar momentos significativos de belleza incluso, según Foxley, con raigambre en Baudelaire. La fotografía también se hace presente, se acerca a las personas y deja ver algo inaccesible para la normalidad, que le interesa por su singularidad, no por su pasividad o posible cosificación.

El emblema es tan o más importante aquí. Al que le acompaña la imagen visual, los versos epigramáticos, conceptos que vale la pena conocer. En una búsqueda de una realidad que ya no se muestra fácilmente. El título de este trabajo, por supuesto, cita un poema de Lihn (como se revisará más adelante) puesto que la imagen que entrega el discurso lírico no sólo es verbal sino que busca esa unidad en la variedad, espera que en la transformación, el seguimiento del ciclo vital para Bajtín, huya de la petrificación que es la nada, la muerte y el vacío representado por la reificación.

Dentro de la actitud del que enuncia queda plasmada una constante impersonalidad, pero se avanza con la ironía y parodia de lo descrito. Al constatar hechos urbanos negativos, es necesario tomar una actitud de alerta contra los estereotipos. La burla, la ironía, la parodia surge de la visión de lo urbano en las metrópolis. Una urbe deteriorada, con fragmentos desde lo negativo, deshechos de sujetos y espacios. Se puede colegir hasta ahora que esa zona gris establecida por Lihn aparece como un sitio de contradicción dinámica. Dinámica porque chocan la vitalidad (que a veces surge en Lihn) y la cosificación dada por la cotidianidad. Pero este choque, este conflicto de fuerzas, este espacio contradictorio es el que permite la creatividad, la transformación, la poesía como búsqueda, como un “emblema aproximativo”.

Se puede agregar también a las características que encuentra Foxley, la necesidad de desmontar espacios centrales dando cuenta de este desarme desde las negatividades, reconstruyendo las imágenes estereotipadas, construyendo nuevas desde la ironía, la burla el humor negro, con importantes gestos hacia lo grotesco. La transformación, el organismo de Bajtín, la formatividad de Pareyson, el “espejo distorsionador” de Grassi. Esta búsqueda desde las negatividades es una estrategia fundante en la estética medusea.

Continuando con Foxley, destaca la desrealización temporal en “figuras pintadas por Bacon, emblemas de nuestra condición existencial”.

⁹⁹ Op. Cit., 180 - 207 p.

En relación a la teoría de lo romántico de Baudelaire, Lihn tomaría en cuenta como aquel autor recoge la visión de Poe del arte, especialmente de lo bello, y como incorpora lo “extraño”. Esta visión negativa en Lihn sería una forma de apelación, es un hecho en el mundo que mueve a la reflexión, a la crítica. Se puede sumar también a esto la empobrecida esperanza implícita del cambio a través del explícito reclamo en la poesía que se resiste a ser reducida por la lógica de la modernidad tardía: “los textos simulan instantáneas de la ciudad moderna en la que se quisieran atrapar una impresión del lado oculto de dicha ciudad”. La ciudad funciona como una “ilustración de una prolongada agonía de la modernidad, cuyo emblema es Manhattan”.¹⁰⁰

Del poemario *A partir de Manhattan*¹⁰¹ (1979), destaca el poema “Isabel Rawsthorne” en la descripción del poema como claro objeto de lo grotesco según Bajtín. Además de ser un ejemplo de lo dicho por Mitchell como “ekphrasis poetry”. A parte de lo ya mencionado por Carmen Foxley acerca de este poema, se revisará su valor como emblema de la rearticulación de lo estético.

Fruto del pincel de Bacon se origina este espacio para la degradación gracias a lo fluídico (“su carne eyaculada por el pincel de Francis Bacon”), de los orificios (“el ano dentado de la boca como birrete de obispo”), la proposición de un objeto artístico fuera de la belleza tradicional, ubicándola en otro lugar, dado por fuerzas centrífugas, que dan pie para subvertir la visión dominante de lo bello como proporcionado, simétrico, digno de ser convertido en arte. La rearticulación del hecho creador desde las posiciones religiosas (“Dios escupió y el hombre se hizo”), convoca a reflexionar sobre las imágenes fijas que se tiene sobre el mismo acto creador en el arte, y los parámetros en que este arte se ha manejado: “Una cara como un vómito / como una plasta que el ordeñador sanguinolento de lo real / pisotea con sus patas de vaca.” (13). El modelo tradicional se muestra como un escenario que amedrenta a la voz poética que se siente maltratada, y que convoca en esta imagen de un cuadro de Bacon la esperanza de escapar a ese modelo vital que le constriñe: “Pienso en Isabel Rawsthorne para exorcisar la asfixia / de la que ella, en una calle se Soho, es sólo un emblema aproximativo” (14). El hablante se reconoce oprimido por fuerzas sin contrapeso, pero puede ejecutar una resistencia convocando en este caso modelos figurativos alternos, que en lo discursivo encuentran molde en las fuerzas centrífugas de lo grotesco para dar cuenta de una voz, ya propiamente en lo verbal, que testimonia esta opresión que lo ubica en una zona contradictoria, como se explicó algunos párrafos más arriba.

De las imágenes que se captan gracias a la mirada del hablante lírico destacan también las menciones negativas a las imágenes representantes de la religión (tal vez como representantes también de una opresión a nivel espiritual o de una fe en la que el hablante es incapaz de participar). En “Monja en el subway” la describe reprimida, contenida en el hábito: “Ella que no germinó ni se despliega y que morirá / extenuada del temor de apagarse” (17). O de las menciones negativas, “En el río del subway”, dadas la alienación en la gran urbe, ejemplificada en el subway donde encontramos “millones de rostros planctónicos” frente a la “luz fría de la publicidad” (18). La fuerza de la reificación ya tiene productos en serie, se podría afirmar hasta ahora. El reclamo, la interpelación indirecta en el discurso de Lihn es patente. Aquí la transformación, el proceso vital no siguió.

¹⁰⁰ Foxley, op. cit. 180-207 pp.

¹⁰¹ Todas las citas de este texto se extraerán del texto de Enrique Lihn, *A partir de Manhattan*. Santiago de Chile, Ediciones Ganimedes, 1979. Ahora en adelante se colocarán el número de las páginas entre paréntesis al lado del texto extractado.

La urbe con Manhattan como símbolo en “Nada que ver en la mirada”, tiene un importante rasgo en el mundo de voyeurs que le habitan, los que “saben que la mirada / es solo un escenario / donde el espectador se mira en sus fantasmas [...]”. La actitud especular, la mirada en el espejo de Medusa, en el escudo, se podría decir, es recurrente. En un gesto inequívoco de crítica a la urbe, el hablante se sitúa claramente en ella, donde sujeto y contexto se relacionan para dar cuenta de la producción en masa de “otros”: “Entre desconocidos nadie aquí mira a nadie / No miro ni 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” (24). Todo en un gesto de iconofobia palpable a las configuraciones de un sujeto alienado por la urbe del primer mundo que no deja lugar a las producciones artísticas, al parecer últimos reductos de vitalidad y resistencia. La ejecución de una ética, de una responsabilidad propiamente humana.

Mundo artístico que se ve problematizado en el poema “Edward Hopper”: “eso pintó Edward Hopper un mundo de cosas frías / y rígidos encuentros entre maniqués vivientes” (25). Un espacio de gran indefinición, una zona gris, donde la vida, el cambio no existe. Pero, por otro lado, también encontramos en “Water Lilies, 1920” espacios figurativos abiertos: “Un cielo especular / es todo lo que se ve del agua / invisible que lo refleja.” (26). Espacios contradictorios, pero siempre dinámicos.

En “Villa Cáncer” el espacio se vuelve ominoso, se describe gracias al modelo pictórico entregado por Bacon que permite recrearlo en parte: “figuras separadas por un espejo en el que no se sabe cual de / las dos es / la imagen proyectada / desde el exterior de esa escena horrorosamente interior” (28).

Este poema entrega indicios de un temor a la enfermedad (al cáncer) sufrida por la madre del hablante -y que matará al propio Lihn-, producto de encierro inmovilizador, donde el juego especular de las imágenes sirve para vislumbrar a “otro” (objeto externo) que puede terminar siendo el “yo” (espacio interno).

La crítica a la modernidad y su poder opresor expresado en la urbanización se vuelve patente en “Versos para ilustrar unas fotografías de San Antonio de Atitlán”. La fotografía cumple aquí un rol ideológico más directo, de denuncia precisa: “A orillas del lago Atitlán, la tierra prometida / emite todavía algunos destellos de identidad”. La descripción de indígenas de Guatemala, de sus costumbres, de su organización, vestimenta frente a la modernización que les amenaza en la forma de una carretera: “pero la carretera les ahorrará el trabajo de ser / Eso ocurrirá al principio poco a poco sin que ellos lo perciban y luego tan rápidamente que nadie conseguirá recordarlo” (42).

Pero se debe aclarar ahora que en el objeto (la ciudad y las instantáneas que de ella obtiene o los modelos pictóricos que utiliza para configurar sus imágenes) no está el origen de las negatividades. La contradicción que acarrea el discurso lírico también deja espacios de vitalidad en las urbes, por ejemplo, en su descripción de la imagen de Madrid. En “Voy por las calles de un Madrid secreto” encontramos las siguientes afirmaciones: “La ciudad es hermosa ciertamente / pero debo inventarla al recordarla. / No se que mierda estoy haciendo aquí / viejo, cansado, enfermo y pensativo.” (50). Un ir y venir, entre belleza y degradación.

El problema lo acarrea el hablante, el sujeto en su relación con el contexto original, como nos damos cuenta al leer “Nunca salí del horroroso Chile”: [...] “mis viajes que no son imaginarios / tardíos sí –momentos de un momento- / no me desarraigaron del eriaz / remoto y presuntuoso” (53). Este es un ejemplo claro para sostener la hipótesis de la existencia de la dimensión medusea en la poesía de Enrique Lihn. El juego especular es

claro: en la exploración de un espacio (negativo) externo el hablante llega a su espacio interno para situarse en un contexto de reflexión en el límite.

No es sólo el exilio exterior sino también el exilio interior que produce una subjetividad cargada de muerte o de estancamiento que podemos ver en otros poemas, como “El vaciadero”: “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” (12). El camino de la regeneración biológica está detenido, el organismo está muerto, si se sigue la idea de Bajtín.

La búsqueda del hablante es la lucha agónica -en el sentido unamuniano- contra esta situación, buscando retazos, sólo fragmentos de vitalidad, por ejemplo, de belleza fuera de este espacio, exterior antes, interior ahora.

Es que tal y como se dijo en el marco conceptual, la Medusa no es algo sólo externo. Tal como el proceso de identidad es individual y colectivo, es decir dialógico, la exploración a través de las negatividades permite vislumbrar la Medusa que todo ser alojaría en su yo y que proyecta con su voz, en este caso lírica.



Imagen 1: Francis Bacon. Study for Portrait of Isabel Rawsthorne, 1964

En lo que sigue viene un análisis más breve pero más revelador en lo ideológico dada la relación entre lo visual y verbal. Ya hemos mencionado que el sujeto lírico viene determinado por el “horroroso Chile”, con objetos descritos y configurados en imágenes que convocan el cuestionamiento de la palabra poética, más patente en La musiquilla de las pobres esferas, o la aparición de modelos pictóricos o fotográficos para dar cuenta de la opresión, de la crítica a un sistema ominoso como lo vemos en A partir de Manhattan, donde el discurso del poeta se vuelve denuncia, crítica a tiranías estéticas y político - sociales. A estas últimas se hace especial mención en Paseo Ahumada¹⁰² (1983), sin dejar de lado el tema fundamental de la angustia existencial, la falta de fundamento.



¹⁰² Enrique Lihn, El Paseo Ahumada. Santiago de Chile, Ediciones Minga, 1983. Todas las citas de este texto se extraerán del texto ahora en adelante se colocarán el número de las páginas entre paréntesis al lado del texto extractado.

4.3. El Paseo Ahumada

En este texto vemos que la fotografía acompaña al texto, un “imagetext” que pretende recoger discursos ideológicos explícitos. Según Carmen Foxley, en *El Paseo Ahumada* (1983) el propósito es testimoniar una realidad en sus fundamentos ideológicos, entre dominación y subordinados a través de un espacio que funciona como “el emblema de una situación de miseria generalizada y esperpéntica”. Un cronista o sujeto que habla y desea exponer la degradación e irracionalidad reinantes, más allá de la ilusión del libre mercado y del consumo. Destaca entonces el ubicar la voz poética en un conjunto popular de marginados, con la constante del personaje destacado “Pingüino”, en un contexto de censura por la dictadura militar, de la mentada libertad económica con el consumo como bandera, con la poesía sin deseos de involucrarse en un sistema basado en el lucro. Poner en evidencia el contrasentido, parodiar la modernidad local es una constante del cronista excéntrico¹⁰³.

Este “imagetext” condensa varios discursos predominantes en el poemario. El llamado Pingüino que vemos al fondo de la imagen anterior del texto, casi escondido, demuestra la miseria, el abandono de un sistema que no contempla su valor indicial, de la fractura del libre mercado. La concepción feísta que expresa, de un sujeto retardado mentalmente que con su presencia física y musical apela a la crítica, interrumpe -o trata- la enajenación de la urbe tercermundista: “¿Para qué escribo? Para ponerle letra a ese repiqueteo”. El hablante participa en la ejecución de una pieza que habla de la marginación. Un conjunto de personas que pasan ignorando, invisibilizando al Pingüino, convirtiéndolo en otro objeto decorativo del Paseo. Solo la cámara fotográfica deja ver al personaje en la vorágine callejera, y lo verbal lo resignifica.

Ya en el análisis de poemarios anteriores el hablante se ha caracterizado como mendigo, y en este poemario lo verbal toma un nuevo cariz, gracias a la fotografía que le conecta con un contexto extratextual bien definido. La poesía situada de Lihn realiza una crítica y denuncia ideológicamente explícita de los subordinados a un sistema ominoso que arroja a las personas a la calle para subsistir. El habla del poeta, eso sí, no toma con su voz la representación de todo un pueblo. Alejado del “tono nerudiano”, la voz poética aquí se complementa, no toma una jerarquía mayor, y el fruto de lo verbal y visual sirve para radicalizar la crítica. En un conjunto ya no individual sino popular de la creación de una otredad como producción masiva (fruto de la reificación), como se ha mencionado ya. La crítica toma la forma de la ironía más patente: “Y preferiría que nadie le prestara ninguna atención como si esto no estuviera tácitamente legalizado”. El tono de resistencia, de apelación, de lucha agónica del hablante es similar al del personaje enajenado plasmado en la fotografía. Aquí la opresión política y económica se ve resistida a través de códigos visuales y verbales, último espacio al parecer de denuncia y resistencia válido, fuera del sistema que todo lo reduce a lucro: “repiqueteas por tu salvación personal / y yo escribo porque sí / tocamos el tambor a cuatro manos” (12). La poesía está fuera del sistema cósmico. La reificación del signo, ya sea visual o verbal, tiene un sitio para la resistencia en lo artístico.

Aquí la exploración de la Medusa, a través de las negatividades permite una reflexión no tan pesimista. Lo que queda es el encuentro con el “otro”, marginado, sin voz, que ahora tiene un bastión en el discurso lírico del “imagetext”. Se disuelve el “yo” en la unión con el cuerpo popular conformado por sólo dos personas (poeta y mendigo), indicio de una nueva otredad para el sistema dominante, otredad que encuentra su fuerza en la solidaridad. (¿Acaso un ejemplo de dialogismo?). El sentido apostrófico -la perturbadora frontalidad

¹⁰³ Foxley, Op. Cit., 261 p.

griega en la imagen de la medusa- permite vislumbrar la reificación (como negatividad preponderante en la condición contemporánea) a través de lo visual y textual. Imágenes que sólo vienen a resaltar una perversa lógica de poder.

4.4. Al bello aparecer de este lucero

El deseo de la belleza o de la poesía pura llevó a la ruina. Esa ruina se vive todavía en la poesía de Enrique Lihn. Paul Valéry¹⁰⁴ habla del deseo que llevó a sus contemporáneos a la ruina, a ser “Simples víctimas de una ilusión espiritual”. Pero el deseo queda “...un deseo no puede ser ilusorio. Nada es más específicamente real que un deseo,...”. La pérdida vino en esta búsqueda y Valéry esboza las causas:

Pues una verdad de esta clase es un límite del mundo; no está permitido establecerse. Nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida. Atravesamos solamente la idea de la perfección como la mano que corta impunemente la llama; pero la llama es inhabitable, y las moradas de la serenidad más elevada están necesariamente desiertas.¹⁰⁵

Aquí, según Valéry, los intentos de los artistas en los extremos, de una belleza o poesía radicales en su pureza, no van independientes de sus “sujetos”, al llevar este celo a “un estado casi inhumano”. Podemos colegir, para agregar aquí, que lo humano entonces no es puro, está construido sobre la base de la impureza, lo mestizo, lo híbrido. De esta forma “La poesía absoluta sólo puede proceder por maravillas excepcionales...”¹⁰⁶.

En este deseo, en esta lucha o búsqueda está inserta la poesía de Lihn, donde ya se abandonó la consideración de la pureza radical.

Situándonos en las obras de Lihn, como por ejemplo, La pieza oscura, La musiquilla de las pobres esferas, e incluso Diario de muerte, en relación sobre todo a la muerte con la figura del espejo, parece esta última darnos una imagen lúcida de la relatividad de nuestra existencia. Los espejeos son continuos en una lucha contra la muerte, las fijaciones de sentido, de estereotipos encontrando un molde en la intertextualidad refleja¹⁰⁷.

En Diario de Muerte, según la opinión de Cristhian Espinoza Navarrete, se presenta el juego de espejos como laberinto, como también, por ejemplo, la figura de Alicia y el traspasar el espejo. Este autor habla de cómo Lihn en su intento de construir la muerte llega a una zona que ningún poeta chileno había llegado. De ahí la pertinencia de esta línea de escritura. Gracias al procedimiento de la intertextualidad refleja, la línea de los espejos convoca en la lectura de Diario de Muerte a recuperar textos anteriores de Lihn. La imagen de los espejos ayuda a construir un rostro de la muerte como corriente discursiva hegemónica. Se ve al espejo como signo de la poesía. En esta identificación con la escritura poética de Lihn, Narciso se ve a sí mismo, como la poesía. (Planteamiento que, en general, no se comparte aquí, como se explicará más adelante). Es la nada lo que se ve, imposible

¹⁰⁴ Paul Valéry, Introducción al conocimiento de la diosa. En su: Teoría poética y estética. Madrid: Visor, 1990. 18-19 pp.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Carmen Foxley, Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995. 317-319 pp.

de evitar. En *Diario de muerte* se descrea del juego de espejos que se configuraba en la poesía anterior de Lihn.

Este autor, por lo demás, reafirma la constante del vacío, la falta de algo, de necesidad insatisfecha. Un espejo que se rompe al tratar de vislumbrar este rostro. Como constante ya de toda la obra en Lihn, y en *Diario de Muerte* el reflejo del espejo ya no es conducente al “último rostro”¹⁰⁸.

La condición humana por precaria o incompleta no puede llegar simplemente a este “último rostro”. Pero no por ello la lucha estética o vital en el caso de Lihn debe cesar. De ahí la riqueza del mensaje. Por eso su mejor obra es la que está en esa lucha, por ejemplo, en “Porque escribí”. Él trata de mirar a la Medusa y a la literatura, como un escudo, le permite tal ejercicio. Tratar de ubicarse en esta zona, una zona gris según Agamben. De ahí el deseo, por la ausencia. Esa ausencia de respuestas, de certezas puede provocar reflexiones y cuestionamientos.

Tal búsqueda se contrapone al gesto narcisista que se ha querido ver en la poesía de Lihn. Narciso no corresponde porque demuestra ser un ejercicio de individualidad que no tiene validez colectiva, todo lo contrario a lo que es el valor de la poesía o de la literatura en general. Sí es un excelente referente, que el mismo Lihn es claro en rechazar. Puede verse como una estrategia textual o discursiva, junto a otras. Niall Binns¹⁰⁹ apunta a la autorreflexibilidad, o el carácter posmoderno de la escritura de Lihn, que, por supuesto, son innegables, pero que claramente no es suficiente para definir la escritura de Lihn con el molde narcisista. Nada más alejado si se ve en términos generales. Mas allá de esconder, la escritura poética trata de desocultar o develar (Aletheia). Que se mire a sí misma obsesivamente, no es sinónimo de narcisismo creemos nosotros, con toda la connotación negativa o pobre que este término convoca a la hora de ponerlo en relación al descubrimiento del interior de un sujeto.

En relación con el poemario *Al bello aparecer de este lucero* (1983), Carmen Foxley identifica algunas corrientes discursivas principales. Lo fundamental para Foxley sería el amor y su relación con la muerte, determinando así una experiencia precaria -tanto en el espacio público como privado- del yo poético. Un amor frágil que es re-semantizado mediante un hablante que se sale del concepto tradicional del amor, vulgarizándolo en ocasiones, por ejemplo, en una animosidad continua. Rehaciendo el lenguaje amoroso con variados intertextos no sólo de la cultura letrada sino también artística en general. Configurándose de esta manera un discurso híbrido, atravesado por el escepticismo y la ironía, que se ubica en la negatividad para ejecutar la reflexión y la crítica. Dentro de las formas de expresión que se vuelven constantes están la metaironía, la metamorfosis de los personajes o del lenguaje lírico, el discurso coloquial. Un sujeto poético expuesto constantemente al vacío de su existencia, al dolor, a la excitación erótica, a su fragmentación.

Se deja de lado la concepción platónica del amor, pero igualmente se asume una opción por la belleza. El sujeto, eso sí, no encuentra lugar fijo, sino una identidad fluctuante¹¹⁰.

¹⁰⁸ Espinoza Navarrete, Cristhian. *Diario de muerte de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la muerte*. *Estudios filológicos* [online]. (35) 151-166, 2000. [citado 25 Noviembre 2006].

¹⁰⁹ Niall Binns, *El narcisismo en Enrique Lihn: autorreflexividad en el amor y el la poesía*, *Revista Taller de Letras*(26): 69-84, 1998

¹¹⁰ Carmen Foxley, Op. Cit. Revítese especialmente las páginas 284 a la 290.

Foxley profundiza y destaca el análisis de las numerosas metamorfosis de los personajes femeninos (Filis, Afrodita, Leda, Cloris, Lisi, Venus, etc.), al igual que los masculinos (goliardo, sátiro, cincuentón, Febo, Teseo, Minotauro, etc.):

[...]Pero si la identidad de los sujetos es fluctuante e híbrida no está exenta de una gran belleza, que proviene de las resonancias míticas, y de una dimensión histórica y cultural que adquiere en el contagio intertextual.¹¹¹

Foxley afirma que tales metamorfosis exploran una nueva imagen del sujeto, alejado de lo monolítico, dando cuenta de “Travestismo y ubicuidad, ocultamiento y disimulo propios de la cultura de estos tiempos...”.¹¹²

Por ejemplo, el monstruo del minotauro aparece como un ser poderoso, que no encuentra contrapeso, acentuando así la condición negativa del discurso lírico. En un espacio poético signado por la experiencia del mal, plasmado en la catástrofe o el mal augurio, el insomnio y la pesadilla, el abismo, la obsesión y los laberintos. Y es desde esas negatividades que Lihn realiza su trabajo, su búsqueda medusea.

El amor en este contexto no se concreta “por razones de precariedad humana y miseria”. La contradicción perpetua hace del amor “Una realidad fascinante y horrorosa, seductora y repulsiva, atractiva y dolorosa, en fin, una realidad contradictoria y mortal”. Esta contradicción es dinámica, porque de sus conflictos se nutren las dimensiones del lo meduseo.

El lenguaje en ocasiones no es suficiente para atrapar la realidad, reduciéndose a simulacro, a ficción, a nada, en una poesía que se sabe mediatizada y manipulada por otros mensajes. Se puede agregar acá que la imagen como signo está marcada y construida sobre variadas mediaciones.

Pero, según Foxley, a pesar de todas las negatividades, la inclusión disruptiva de este poemario en el discurso amoroso desmiente la condición de inanidad de la poesía. Todo lo contrario, llegamos a su valoración positiva. Más aún, enriquece la condición humana: “Es cierto que no sólo la escritura o puede eludir mostrar las negatividades del mundo, sino que busca exhibirlas empecinadamente, porque es la imagen de nuestra existencia”. Tal y como se ha expuesto hasta ahora, la dimensión medusea no se agota en el mirarse a sí mismo, sino que trata de enfrentarse a sus demonios.

Se sirve para ello, de un lenguaje poético que recoge variados lugares comunes, en referencias culturales mediatizadas por un registro informal y popular. En una clara actitud -se puede concluir según lo dicho por Foxley- que busca renovar el discurso poético y amoroso¹¹³.

Ya de lleno otra vez en el análisis de los poemas¹¹⁴, vemos en “Ángel de rigor” un tono narrativo, de un amor perdido que se convierte en ángel. Pero el yo poético se sitúa en una relación corrupta, para expresarla a trastabillones mediante la frase hecha quedando finalmente “como el golpe que quiebra así el espejo” (15). Llega rápido el hablante a la muerte, donde ni siquiera la palabra poética permite el contacto físico, ya imposible.

¹¹¹ *Op. Cit.*, 299 p.

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ *Op. Cit.*, 292 – 297 pp.

¹¹⁴ Utilizamos para todas las citas de este poemario la edición de 1997.

El fracaso se muestra desde el inicio: “Disminución de Alicia al ir creciendo / al otro lado del espejo roto / en el país de Nada y Nunca Más reverso exacto de estas maravillas” (16). Espejo como leit-motiv dado para expresar el desasimiento de fundamentos, al tratar de abordar más honestamente la condición del ser, fracasada en su intento de aprehensión de sí misma (espejo roto); pero que es fiel, y de ahí surge su honestidad, su predilección por la palabra poética porque en este caso, en el de Lihn, vemos que la dimensión medusea aparece debido a la concepción de escritura como búsqueda, de escritura como símil de escudo que ayuda en el enfrentamiento de la Medusa en Lihn.

El poema siguiente sólo viene a ser más explícito en lo supuestos recién abordados:

No hay Narciso que valga A lo cincuenta y dos años el espejo es el otro No hay Narciso que valga ni pasión de mirarse en el otro a sí mismo. La luna del estanque es despiadada, finalmente dura como una mala foto que él rompe en mil pedazos Se liquida el espejo: se vuelve a su liquidez y licuado ese ojo de vidrio que llorara es, por fin, una poza de agua verde y sin fin: estanque del que fluye, envuelta en sus cabellos y bajo los nenúfares, una ninfa, una ninfa...

Se trabaja fundamentalmente desde la imagen, para llegar a la formación del ser a través de la relación recíproca con el otro en el espejo. El problema del reconocimiento es importante. Las mediatizaciones de la luna, del espejo la “mala foto”, el ojo, desembocan en un ciclo que está estancado pero fluye, en otra contradicción dinámica que da espacio a lo mitológico, de una belleza clásica representada en la ninfa que desde un espacio pútrido nos deja ver el reconocimiento de diversas negatividades. Una ninfa que resulta casi sardónica.

Poema central en relación a las preocupaciones de la belleza, el espejo y el mal. Un sujeto que explora una zona que le es desconocida pero aún así se siente interpelado por ella. Más allá de la fiesta de los sentidos que pudiese entregar una juventud ya perdida, queda la reflexión. La corrupción en el fluir, deja entrever la belleza perdida. Pero Narciso no es suficiente para este ejercicio de introspección. El espejo y el mal dejan vislumbrar otra zona, eso queda claro. Se trabaja en una zona gris y los límites de lo llamado bueno y malo se borronen.

Es muy potente la posición cíclica de la vida en este poema. El hablante se sitúa en una zona de umbral, es pesimista porque se ha perdido la imagen de belleza y lo que puede configurar como imagen es algo como una “mala foto”. Umbral entre lo que se puede o no reducir a códigos, a lenguaje a comunicación (entre lo dicho y no dicho). Son ya variados los factores que presentan dimensiones meduseas: el trabajo desde la imagen y su valoración como mediatización, por ejemplo a través del espejo; la postura dialógica en la búsqueda del ser (un yo y otro); el trabajo desde las negatividades; la belleza intervenida por lo pútrido.

Por otro lado, la condición de la belleza como posibilidad de dolor se ve afirmada en “El bello pánico”: “Ya se sabe: la belleza / Juvenil produce estragos en los hombres de mediana / edad [...]” (19). Aparecen los “ángeles” que realmente son “emisarios de la Divina Prostitución”, obteniendo así “El bello pánico”, una belleza temible de “abstracciones imperceptibles” “desconsoladora en su temor de serlo / alimentada por el desconsuelo”. Más allá de lo platónico, sí encontramos el placer sensorial que deja entrar el bello pánico. Casi una reescritura del soneto XXIII de Garcilaso¹¹⁵ donde los ojos deben ir más allá del cuerpo,

¹¹⁵ En tanto que de rosa y de azucena se muestra la color en vuestro gesto, y que vuestro mirar ardiente, honesto, con clara luz la tempestad serena; y en tanto que el cabello, que en la vena del oro se escogió, con vuelo presto por el hermoso cuello blanco, enhiesto, el viento mueve, esparce y desordena: coged de vuestra alegre primavera el dulce fruto antes que el tiempo airado cubra de nieve la hermosa cumbre. Marchitará la rosa el viento helado, todo lo mudará la edad ligera por no hacer mudanza en su costumbre. Garcilaso de la Vega, Poesía Selecta. Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1984. 207 p.

encontrando lo trascendente, mediante la belleza. Acá, por el contrario, encontramos pánico como expresión -se podría afirmar- de la sensación del mal. Horror, terror, ahora pánico son sensaciones continuas en Lihn y por supuesto en lo meduseo. La belleza se ve intervenida por sensaciones que la renuevan, que se relacionan más con lo sublime, siendo ambas categorías estéticas modificadas a través de los siglos.

Ubicados en una realidad que no es sólo verbal, nos encontramos “virtualmente ahogados en la nada torrencial” (20). Es bueno recordar el pensamiento de Grassi acerca de la fascinación y horror ante la naturaleza¹¹⁶. Tenemos acá un mundo de terror, con, por ejemplo, una mariposa “sin pestañear / el terror que la haría volar”. Claramente también el sujeto se ve desgarrado ante su realidad.

La hermosura que surge proviene de la muerte. De la mariposa en “su abrazada extinción” dada por esa llama que es “bella imagen”. La luz, la llama de Valéry, que trae lo eterno, lo puro, es la muerte: “O ¿no seguiste en eso por horror / al vacío que soy, verdad, paloma?”. El fin, lo eterno que mencionaba Grassi para Lihn es el vacío.

Aún así el sujeto poético se expresa en aparentes y continuas contradicciones: “tu letra te hace entrar en el papel / como al actor el suyo, la puesta en escena / Te inscribes en una imagen, en tu imago” (37). Se configura de esta manera la imagen como la escritura, como espectáculo. El discurso lírico capaz de involucrarse en este mundo que produce horror pero también fascinación gracias a la poesía.

El poema “Magma” (38) deja ver un yo poético de condición desmedrada (“mi inagotable ignorancia”); enajenado por lo sensorial (“...todo esto me agita / cuando te veo...”); quien se ve enfrentado a un encuentro “...como cualquier animal...”, donde predomina “..., el deseo tardío / pero no menos imperioso”. Deseoso de un contacto a nivel amoroso o erótico que valide la existencia del hablante: “Existir a ciegas en lugar de perderse como era lo habitual / fingiendo lucidez, en un laberinto de espejos.” (38). Imágenes que provocan la pérdida del sujeto, a un grado radical. Esta pérdida, la falta, el deseo como motor del poemario, de la obra de Lihn, de la literatura en general. Las imágenes, la realidad, con alta conciencia de su proceso de construcción queda en la condición de laberinto.

Tal como lo afirmaba Nietzsche es imposible acceder directamente a lo real o “verdadero”, sólo nos queda el gesto de tratar de vislumbrar a la Medusa, porque no somos dioses y si tratamos de acceder con soberbia a lo real queda la petrificación: es imposible mirar de frente o en igual condición a los dioses¹¹⁷.

La escritura surge entonces como posibilidad y al mismo tiempo pérdida: “Todo está hecho de palabras / no te asustes: son tropos: pavoneos de nada. (46)”. Esto es lo eterno en Lihn, a esa unidad (la nada) se sabe perteneciente, si recordamos la frase de Grassi. Incluso el amor, como posibilidad sensorial es deconstruido, donde los idilios están rotos: “Pero descuida: no guardas, lindura, en tus calzones / el único ejemplar de esto que hago por ti”. Recordando a Grassi, entre la materia y la forma, el proceso de creación ve la trascendencia hacia la nada. Así la muerte aparece no como límite final, sino como límite inicial, una plataforma para comenzar el ejercicio estético. Lo meduseo se agotaría en lo que busca, sigue luchando.

Toda experiencia vital se ve atravesada y reducida a lo inmanente, al dolor: “el dolor del amor que está naciendo” (49). Un espacio poético de pesadilla o catástrofe que encuentra

¹¹⁶ Cfr. Capítulo III, apartado 3.2.

¹¹⁷ Cfr. capítulo III, apartado 3.1.

su correlato en el momento en que ve su publicación este texto: la dictadura militar en Chile. Por ejemplo, en el poema “Contraguerrillera”. Donde víctima y victimario se confunden en “Weekend”, donde la tortura puede pensarse desde la óptica erótica. Aquí se produce esa zona gris que menciona Agamben¹¹⁸. El mal habita, o mejor dicho anida, incluso en la belleza que supuestamente transmitiría el amor.

“Dueña de mi culpa” (52) concentra hasta ese momento de la lectura del poemario varias corrientes de sentido y de expresión en la poética de Lihn para este libro:

Cuando el culpable por naturaleza vive ignorante, es claro, de su culpa en un feliz mortal se constituye Pero yo soy el artificioso culpable y no una víctima pasiva de Eros Yo le tendí una trampa a esa belleza que le venía como anillo al dedo La hice revolotear en torno mío cuando encendí el espejo de esta lámpara. De buena fe y con mala conciencia como lo dices, dueña de mi culpa te despojé, me despojé de ambos ¿guardas aún sombra de mi cuerpo? El mensajero de la nada soy y la ferocidad de un pobre diablo En uno y otro polo de mi mismo dos veces uso de las mismas lágrimas de amor a una y desamor a otra de desamor y amor enamorados

Al presentársenos, por un lado, el ignorante feliz, se contrapone, por el otro lado, al hablante lírico (“yo soy el artificioso culpable”) como un ser que no cayó pasivamente en la petrificación, que pone en ejercicio -interpretamos hasta ahora- su poder: la palabra poética (su artificio). Ante el juego amoroso tendió “una trampa a esa belleza”, “la hice revolotear en torno mío / cuando encendió el espejo de esta lámpara”. Es un poder iluminador modesto (sólo una lámpara, que se sirve del reflejo del espejo), pero, al parecer, es más o menos eficiente: “te despojé, me despojé de ambos”. Un poder que está en un contexto amoroso contradictorio “de desamor y amor enamorados”. “El mensajero de la nada soy”, parece ser el “mensaje” profundo que se explicita constantemente en el poema.

El espejo surge de esta forma como una herramienta estética, que va más allá de un recurso técnico o poético. Está ligado metonímicamente a la condición “eterna” del hablante, al vacío, pero es mediante el ejercicio de la función del reflejo, que la palabra poética cumple su finalidad. En ese reflejo o imagen creada no sólo encontramos el mal (dictado por el imperio de los sentidos), sino también podemos encontrar la belleza, pura o impura, como la poesía.

Un ejemplo de “ekphrasis poetry” es el poema “La Naissance de Venus, vers 1485. Florence, offices”. La contemplación estética se origina ante la imagen de un cuadro, de una pintura que viene a servir de modelo para la palabra poética que reconstruye este modelo donde lo visual y textual se entrelazan. Aparece en la actitud disruptiva hacia el modelo clásico de belleza renacentista, intervenido por la visión grotesca que está inserta en lo bello. El dolor, en este afán de hibridación, se aloja incluso en la belleza. La Venus de Botticelli en su ostra, como paradigma de belleza clásica, se ve deconstruida para el hablante ya que “me retuerce con sus valvas los dedos / y me golpea en un charco de sangre” (63). La experiencia sensorial que es posible gracias a la belleza se ve fracturada ante otra experiencia sensorial radicalmente opuesta: el dolor. Sólo queda la posibilidad, la esquiva opción de la belleza. Vemos lo Ungeheure, como borde o abismo hacia lo inaprehensible. Lo meduseo es explícito entonces. La estética de lo meduseo como herramienta de trabajo, como interpretación de la búsqueda, de la problematización de un hablante que no se queda con elementos petrificados de la tradición literaria. Un hablante que busca exorcizar sus negatividades para mirarlas de frente, o por lo menos vislumbrar

¹¹⁸ Cfr. Capítulo III, apartado 3.1.

zonas de su condición humana que van más allá de lo denominado real, de lo ya “dicho”. Un poeta que se sitúa en el umbral y tiene su plataforma de trabajo en ese lugar.

Las nociones de lo sublime y de lo bello al presentarse como categorías modificables en los discursos crítico y literario dejan ver su inserción en el proyecto de lo posmoderno, si recordamos a Lyotard. Sobre todo si se puede liberar a estas categorías de una carga moral estática, más allá de las ideas de presentación de lo inaccesible, de bien, razón o poder.

Sólo quedan algunos destellos de luz gracias a la belleza que podemos encontrar en el mundo, pero una belleza impura, mestiza. El amor, gran estandarte clásico, una entrada importante a la belleza y su concepto tradicional, ya no resiste el paso del tiempo: “No puedo reducir a doctrina platónica / mi amor...”. Esta concepción estática del amor, identificado a lo platónico -o apolíneo al decir de Nietzsche-, se contrapone a un hablante que en el poemario posee diversas máscaras, está en continuas metamorfosis. La incesante necesidad de lo eterno le mueve, pero lo eterno es la nada, su necesidad le lleva a “un plato que mata el hambre y en seguida al hambriento” (68). “Está visto que se propone rescatarte por la vía violenta / de mi degenerada manía por corromperte”, dice el hablante con la tranquilidad de una posición asumida hace largo tiempo. Para alimentar lo que se ha venido a llamar contradicción dinámica, la corrupción, desde la palabra poética de Lihn, surge como un espacio más pleno, menos engañoso, con una actitud ética, con voluntad más honesta de la búsqueda del ser que no se esconde en máscaras autocomplacientes. Esta contradicción dinámica se yergue como una constante fundamental en lo meduseo.

Un poema que destaca por su calidad es “Dormir de espaldas”. Un hablante que de nuevo se encuentra en un espacio signado por el desastre. “Si me duermo de espaldas / despierto en el sueño a la pesadilla”, nos da rastros de su oficio literario: “yo, quien “al bello aparecer de este lucero” hice de mi / escritura / el rastro de Leonor de Milán”. Para ser más explícito afirma: “Yo que escribí / con la sangre de mis víctimas reales e imaginarias: / estoy contento del mal que hago a los demás / como Dios está contento del mal que hago a los demás” (71). El mal o las negatividades como espacio para el conocimiento. El bien queda sólo como espacio que se presta para la ignorancia. Pero este mal es el de la lucidez que da el oficio poético. Explorar el mal, ver que hay más allá, habla de que la condición humana no se puede autolimitar a las fronteras demarcadas. En lo horrible también descubrimos parte del ser, aunque se convierte este ser en “una conciencia desdichada”, aunque no haya espacio para la autocomplacencia, pero sí un acercamiento menos precario, engañoso.

“Graves inconvenientes se han constelado / en el bello momento de tu aparición / Me costará, lucero, un ojo de la cara...” (72 p.). El momento, el idilio está roto, ese acceso a lo bello se ve rápidamente contaminado por el humor negro o la ironía, volviendo la situación a una verosimilitud más cotidiana, más mestiza, menos pura. Ese amor que puede volverse belleza, se convierte en ausencia o necesidad. Y como se ha dicho ya, de la falta, de la necesidad viene el deseo, la búsqueda, eje de lo meduseo. El hablante de “Graves inconvenientes” continúa con el mismo tono en “Sueño y variaciones”. En medio de un mundo en que se fusionan sueño y vigilia para crear otra realidad (¿“surrealidad”?), el hablante se transforma en su objeto, la amada, en el proceso de poseerla para “gozar la belleza amada”. Pero el “sueño de transformista” y lo erótico termina en la escritura, como espacio real de concreción de este deseo: “...un modo / aunque insuficiente de prolongar el misterio: / la representación del otro por su ausencia / que encarna en la palabra.” (73).

La belleza medusea encuentra en la metamorfosis una posibilidad de belleza, de placer en el apogeo de los sentidos. Baste recordar a Maldoror¹¹⁹, y como se solazaba en la animalización.

Claramente, el discurso de Lihn establece relaciones con este tipo de belleza corrupta. Una de las constantes fundamentales de su poesía y de lo meduseo es la transformación que encuentra un molde en la metamorfosis del hablante, de su habla, de sus referentes.

La escritura de Lihn también nace del deseo, de una falta, plasmada en este poemario por el amor: "...Fuera de la ley del amor / y éste -ignoro si muerto o congelado- / nos abandona, cada cual a su sino..." (74). Pero el destino, los hechos, apuntan repetidamente a un fracaso.

La situación de fracaso, de violencia al individuo, a sus espacios privados, rebaja al sujeto "Porque nos está negado el retozo y el reposo los / animales que somos [...] / adquiere enseguida / la habilidad de azuzarnos el uno contra el otro..." (75). Se estaría destinado al automatismo de los instintos más básicos, en su pura negatividad.

Este espacio poético encuentra consumación en "Locus horridus", contraposición del locus amoenus, o lugar ameno como tópico construido por el agua cristalina, lo umbrío, el verdor de la naturaleza que exuda vida. Por el contrario, el hablante se sitúa en un espacio poético "en la vecindad del Averno", donde sufre en su "lecho de enfermo". Un espacio poblado del mal, pero que se abre a una posibilidad para descifrar su condición: "Enfermo estoy de no se sabe qué / tal vez del monstruoso encuentro conmigo mismo / en el centro del laberinto y a pesar del amor / (que no deja de ser una palabra)..." (79). El espacio de verdad que se abre es uno habitado por el mal, por el monstruo al interior del sujeto. Para introducirnos en la línea argumental expuesta en este trabajo, se puede decir que el hablante se ha enfrentado a su Medusa, a su peor miedo, a su monstruo interior, del cual ni el amor lo puede rescatar. Se colige que la escritura como reflejo es un espacio para la construcción del yo, un espacio para la fidelidad de este reflejo donde el yo puede y enfrenta su mal, al tratar de concretarlo, de ver sus demonios, trata de exorcizarlos pero no podría hacerlo definitivamente. Es una búsqueda, un intento contradictorio, nunca estático.

Entre los efectos o factores que devuelve la escritura en el juego especular, con la Medusa se llega siempre a la muerte. Aparte de la constante de la metamorfosis del hablante, también está la idea de la muerte. Primero está la duda: "... y un hilo -el de la voz- soplo que apenas brota / pero incisivamente de una fuente: la duda / El bello aparecer de este lucero...". Pero esta pequeña luz, este espacio de belleza que nace de la muerte, recuerda el hablante en "Hotel Lucero": "Las estrellas que viste nacer, a mediodía / estaban muertas desde hace cien años / sólo hiciste el amor con una luz" (80).

La belleza se puede convertir incluso en una trampa para el sufrimiento. El cebo es "la belleza de Filis", pero que es una trampa, "detrás, Filis, de tu imagen perfecta", y detrás de todas las doncellas están "los locos terribles de las sierras" para matar al yo poético. El tono mortuorio, se acentúa con "La desaparición de este lucero". La ausencia pone en evidencia el vacío, la falta, el deseo no satisfecho. La belleza aparece pero es efímera: "No era siquiera una mujer fatal / bella, sí, pero espuma de oleaje", en clara alusión a la superación de un discurso puramente neorromanticista. El amor como posibilidad de acceso a lo bello va desapareciendo: "Era fulana, y eso, simplemente / yo, el imbécil que escribió este libro" (82).

¹¹⁹ Otro ejemplo de lo meduseo, que encontraríamos más claramente en el romanticismo y literatura de vanguardias históricas, aparte del poema medusa de Shelley, en Blake, incluso en Gabriela Mistral, está en Lautréamont, Los cantos de Maldoror. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1998. 327 p.

La última sección del libro recoge la experiencia en Manhattan, pero a grandes rasgos el hablante no puede liberarse de su exilio interior. Las figuras que encuentra, “los maniqués calvos” sólo le devuelven a la pérdida del amor. El deseo no se detiene, “Buscando un poco de tu cara en las bellezas de / Manhattan”. Todas estas “Postales de Manhattan” reponen la ausencia, en imágenes que sólo sirven para echar luz a su pérdida:

4 Busco una aguja en el pajar A una belleza, en Nueva York, que se parezca a la tuya Indiferente, por ahora, al juego de las diferencias Al espejo de tu cara en el laberinto de las otras.

En esta etapa la belleza y el amor son algo perdido, y el laberinto se vuelve predominante. Si bien estos tres motivos, belleza, espejo y laberinto son recurrentes tanto en su relación hegemónica como a la hora de descubrir las corrientes de sentido en el poemario, en el coloquio amoroso el yo poético asume la responsabilidad de tal pérdida (“Yo como el estúpido que malogró esas maravillas”). Finalmente, la materialidad de sujeto y objeto descansa en lo verbal: “Tú y yo no somos más que palabras / [...] como de meros espejismos lingüísticos.” Que, por lo demás, se ha mostrado muchas veces insuficiente. Sólo quedan las imágenes, la mediatización, la configuración.

Se sabe consumido el sujeto poético en “Decepciones”: “Consuélate pensando que no llegaré nunca al centro / del laberinto / el minotauro, como se sabe, era yo” (93-94). El monstruo toma la forma de Minotauro, que es el mismo, perdido en el laberinto. El acceder a ese conocimiento lo ha dejado atrapado. Es más explícito en “Yo el tiempo”: “Te he perdido, Ariadna, en este laberinto / que agotó tu ovillo, y el monstruo, querida, soy yo. / “Viejo casado y triste y pensativo”” (105). El hablante se reconoce destrozado, pero siempre reflexivo.

En general, este poemario vindica la importancia del discurso lírico en la configuración de las imágenes que hablen sobre la resistencia a un modelo estético homogeneizador e imperante donde el poeta se limitaría a repetir modelos vigentes. El hablante excéntrico se sitúa en una operación transformadora de reactualización, como contrapeso a la tiranía de configuraciones artísticas clásicas (verdad, bien, belleza).

En el último poemario a revisar, Diario de muerte, podemos reafirmar que en el afán de búsqueda del hablante siente el desasimiento, la desconfianza más radical hacia la palabra poética como forma de resistencia; pero igualmente la ejecuta.

4.5. Diario de muerte

En *Diario de muerte* (1989), para Foxley, aparece fuertemente el género de la confesión en un texto que radicaliza el tópico de la muerte de la que se escapaba en la rememoración, gesto que ya no tiene lugar. Rememoraciones que permitían descubrir restos de vitalidad. Así ahora “explorar la muerte es dar señales de vida”. De la confesión de la voz poética, se debe rescatar la idea de que la existencia “se hace con otros y en el mundo”, y en esta coexistencia no se puede “evadir el imperativo de dar testimonio de los encuentros y desencuentros”, una búsqueda de la relación con otros tan desconocida como la muerte. Muerte de la que no se puede hablar con propiedad, estáticamente, puesto que es un desafío cognoscitivo e histórico: “..., el horror que trae la muerte es el de privarnos precisamente de la temporalidad, y de toda posibilidad de buscar. De desear, de conjeturar lo desconocido”.¹²⁰

¹²⁰ Foxley, Op. Cit. 307-324 pp.

Como vemos en este poemario el enfrentamiento con la Medusa es total. Si recordamos el mito y sus elaboraciones literarias, Perseo antes de enfrentar a la Medusa pasa por un lugar lleno de seres petrificados, advertencias de su posible final. Ahora, en este poemario, el hablante -si desarrollamos un paralelo- ya se encuentra casi cara a cara con la Medusa, en los últimos momentos de su lucha. Pero en este caso no es Perseo y puede ser aniquilado, petrificado en el carácter estático y definitivo que significa la muerte.

“Nada tiene que ver el dolor con el dolor / nada tiene que ver la desesperación con la desesperación / Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas / No hay nombres en la zona muda”. Con estas palabras se inicia Diario de Muerte y el poema “Nada tiene que ver el dolor con el dolor” (13). Parte desde este umbral que Agamben llama zona gris, y que aquí sirve para describir la cercanía de la muerte donde no existe espacio para la vitalidad, la belleza, la transformación, para el ejercicio de una voz. Se convierte en una muerte acompañada de una situación grotesca, degradada.

En “Limitaciones del lenguaje” se exploran los alcances del verbo, del suicidio: “Si algo pudiera alargarla sin temporalizarla / una droga (¡descúbranla!) / Se escucharían los primeros pálidos ecos / de una inédita descripción de lo que no es” (28). Ese tiempo revelador, donde el poeta se ubica en el umbral donde puede alcanzar una visión de la muerte, de su pasado, vislumbrar su propia otredad.

Se llega a un concepto fundamental en la interpretación de lo meduseo en Lihn: la configuración de la imagen de la muerte como la más radical opresión y tiranía, de la que nadie puede escapar, a lo largo de la poesía ha encontrado su correlato en un contexto extratextual que puede alcanzar rasgos de belleza o de dominación y sujeción materialista. La ciudad como emblema preferido se rearticula en el poema “La ciudad del yo” desde una perspectiva existencialista: “La ciudad del yo debiera paralizarse / cuando entra en ella la muerte / Toda su actividad es nada ante la nada” (43).

A medida que el discurso avanza, la confesión aumenta, el diario nos va revelando más secretos. Uno de los que atraviesan toda la obra de Lihn es la preocupación por la memoria y su ejercicio de vitalidad. En el poema “Ahora sí que tu y yo” encontramos otra vez los modelos visuales para configurar un mensaje que supera los soportes o medios verbales o visuales: “ni el fotógrafo de Cartagena ante su Polaroid / así fue hace la infinidad de siete años el resto de las imágenes son nubes de la memoria / y de aquella y de todas se ha retirado la vida.” La resistencia aquí es nula, se han destruido todas las defensas.

Se tenía una memoria a la que ya no se podrá acceder. Era el vehículo de lucha. En este depósito de imágenes encontramos modelos operacionales, una metodología contra la muerte, la que se reconoce en este poemario mucho más cercana. El verdadero horror es la pérdida de tal herramienta, porque la muerte petrificará todo. En el poema “Casi cruzo la barrera” encontramos otra vez el leitmotiv del espejo, que con su juego especular podía desmontar la imagen dominante, opresora y ominosa de un contexto asfixiante. La creación de la literatura era una resistencia a la muerte, reflejada ésta en imágenes de sistemas poéticos o estéticos tradicionales, inmóviles o sistemas político - sociales opresores. En este poema, en cambio, existe otra situación: “Casi cruzo la barrera / del espejo para ver / lo que no se puede ver: / el mundo como sería / si la realidad copiara, / y no al revés, el espejo / llena por fin, de su nada” (53). Es el gesto de búsqueda, de vislumbrar, la nada, la muerte, a la Medusa que petrifica.

El grabado de Max Klinger de 1889 da pie para el desarrollo del poema “Que otra cosa se puede decir de la muerte que sea desde ella, no sobre ella / Es una cosa sorda muda y ciega” (65). El hablante se quiere situar ya desde el otro lado del umbral “donde

se representa una obra congelada.” El hablante se identifica con el niño representado en el grabado. Se configura otro “imagetext” donde el género llamado “ekphrasis poetry” sirve para entregar el espacio para el desasimiento del hablante, casi convertido en piedra, pero que no cesa en su apelación, en su lucha agónica, empresa que sabe fracasada.



Imagen 2: Max Klinger. La muerte. Segunda parte. Opus XIII, Berlín

Para terminar, el enfrentamiento con la muerte es inevitable. En su descripción dice “ella es muda como el cine de antaño / pero no gesticula para darse a entender”. Una imagen de la muerte que recupera la crítica al contexto extratextual, que recuerda los procedimientos de la dictadura en Chile: “esa Calva que hace la ronda de la noche / servicio militar obligatorio / forzada al uniforme o a las gafas oscuras / extrínsecamente asociada al degüello / a la desaparición” (71). Es claro el correlato con el recuerdo, el ejercicio de la memoria de la herida provocada por la dictadura, la identificación de la Calva con las gafas oscuras del General, y la política de estado de detenidos desaparecidos, asesinados, degollados. El depósito de imágenes visuales, gracias a la televisión que en este caso nos presentó al General Pinochet y su Junta de Gobierno, del recuerdo del “horroroso Chile”, que sirve para la crítica, la denuncia.

Pero la Calva no es solo un objeto a descubrir, no es sólo el contexto a relacionar con ese objeto. Es también -retomando el juego especular de la dimensión medusea- el sujeto: “No es ella ni él, ni un monstruo ni un demonio / puede domesticarnos si lo dejamos, actúa / su presencia netamente interior / porque la llevamos en la sangre / lo respiramos como el aire y la luz” (72).

CONCLUSIONES

Algunos rasgos constantes de la poesía en Lihn son el deleite conflictuado en la condición sensorial, en este caso lo sensual o erótico de hablante, incluso en el polo contrario que representa el dolor. El mal que aqueja se configura como condición a la que se somete o se participa en estas negatividades activamente. Ese monstruo, a veces toma una forma baja, guiada por los instintos y sus negatividades, la forma de animales o en de variadas metamorfosis.

La Medusa representa una mejor posición para problematizar las dimensiones estéticas de algunas obras artísticas, en este caso un conjunto de poemas. El Narciso no, como lo aclara magistralmente Lihn en los poemas arriba analizados de Al bello aparecer de este lucero. El Narciso como figura arquetípica de la consumición en la falsedad, en el engaño autoinducido por el espejo, no permite la búsqueda de la Medusa. Para vislumbrar la Medusa primero, valga la redundancia, hay que buscarla, claro está. Cuando Lihn afirma “No hay Narciso que valga” rechaza la condición estática, acomodada en lo bueno o bello que pueden proyectar los sujetos. Muy por el contrario, tratar de vislumbrar a la Medusa implica un riesgo, el poder de la Medusa está en arrojar luz sobre el mal, vislumbrar ese monstruo, las negatividades, las contradicciones que todo ser humano posee, más allá de las máscaras sociales que se construyan para sepultar esta realidad. El escudo y espejo que utiliza Lihn es su escritura; lo “eterno” que descubre es el vacío, la muerte, y ese será el piso, la base para construir esta búsqueda.

Búsqueda que se ha servido de modelos pictóricos, de fotografías, de grabados, incluso televisión. En la configuración de imágenes literarias se convocaron diversos códigos, pero el visual destaca. Se ha perdido confianza en la omnipotencia del solitario verbo, autocomplaciente o autosuficiente. Por el contrario, una de las estrategias textuales fundamentales en Lihn es el cuestionamiento de la palabra poética, la revisión de modelos añejos, la transformación de éstos. El proceso que para Grassi es el espejo distorsionador, en Lihn se utiliza como estrategia disruptiva, por ejemplo, de las imágenes estereotipadas de lo bello. Gracias a la teorización de Bajtín acerca de lo grotesco, se puede ver claramente el proceso de degradación a través de lo erótico, de lo sexual, con sus orificios y fluidos, para intervenir los retazos de vitalidad que encuentra el hablante en su devenir, ya sea como cronista en A partir de Manhattan, o en su solipisismo existencialista de La musiquilla de las pobres esferas, o en su confesión, donde esos momentos de vitalidad ya no están en Diario de Muerte.

Destaca también la dimensión ideológica, no simplemente por encontrar un correlato en la dictadura militar. De hecho, la producción de 1969 aquí revisada es anterior a aquella, y ya tenía condensada gérmenes de lo desarrollado posteriormente. Sí se puede afirmar con seguridad que la búsqueda de Lihn va más allá de la resistencia ideológica a una opresión exterior, que con la fuerza de la reificación, cosifica, vuelve a los sujetos un objeto de forma masiva. El rol de la poesía situada -y sitiada- al margen del modelo dominante, es crear una especie de epokhé fenomenológica, es crear un “entre paréntesis”, detenerse y analizar, criticar, crear una visión. Uno de los efectos éticos de la escritura de Lihn es rechazar la posición de subordinado a modelos sociales o estéticos, monológicos, que no permiten el encuentro con el “otro”, en la solidaridad. Incluso en el mismo “otro” que anida en el yo se

desea reconocer las fuerzas centrípetas y centrífugas que están en poder del sujeto. Ese es el mejor ejercicio de poder: es la palabra poética, con un valor no económico o de bien de mercado, sino revelador de la condición humana.

Especial hincapié se ha hecho en el tema de la belleza y su relación con otras categorías estéticas como lo sublime y lo grotesco. Todas son categorías estéticas sujetas a la fuerza del cambio y queda claro, si recordamos las ideas de Danto y Lyotard, que se van liberando de una carga moral decimonónica para ahora estar bajo la influencia de sus relecturas desde el proyecto posmoderno.

Ahora, desde la lectura de los poemas interpretados, la belleza medusea en Lihn es un espacio de resistencia. En los procedimientos de búsqueda donde la memoria se encuentra con espacios ominosos como la ciudad enajenada, destacan los momentos dionisiacos de placer, de belleza, de vitalidad. Pero no una belleza purista, tradicional, sino mezclada, fusionada con una experiencia más enriquecida. La belleza¹²¹ de la metamorfosis, del dolor, del exceso, de lo grotesco: de lo meduseo en fin, que llega a lo terrible, a lo inominado, que es la muerte, de la nada que se vislumbra en el ejercicio poético, también incorporada a la resistencia estética. Una resistencia que va más allá de reproducir modelos retóricos heredados, por ejemplo, en el discurso de la poesía amorosa. Lihn entra disruptivamente al diálogo con este tipo de poesía, ve incluso en la mujer un monstruo con “cara de vómito” en A partir de Manhattan.

Desde la sabiduría infernal de Blake, a la obscura inteligencia de acercarse al abismo en Lihn, se puede colegir que vislumbrar a la Medusa, es también vislumbrar la otredad, luchar contra la tiranía de las formas establecidas, monológicas.

El propósito básico de la construcción de una interpretación medusea es que recoja los elementos centrífugos sin petrificarlos. En este caso, la energía que aparece gracias a la imaginación creativa de la visión entusiasta, que no se reconoce como tal en Lihn. Exorcizar, develar los demonios para poder enfrentarlos.

La imagen artística a través de su juego especular entre lo que es validado como real o no, mediante la desmesura, la exuberancia de lo bello, ensancha los patrones estéticos, recurriendo, por ejemplo, a lo grotesco. En la búsqueda de la creatividad, se reformularon las categorías estéticas y éticas. Ética porque evita la comodidad, la enajenación en la reificación. El tono crítico, apelativo, lo que se llamó como apóstrofe meduseo (recordando la exasperante frontalidad griega de la imagen de la Medusa) resulta continuamente cuestionador hacia una realidad ominosa -reificada- que es necesario transformar.

Con esto se pretende exponer las condiciones para un discurso que presente tales características, fuera del monologismo imperante en, por ejemplo, la creación de un canon que reduce a las obras a ciertos rasgos ya tipificados, estáticos.

A la tiranía de las formas políticas y estéticas establecidas se enfrenta la fuerza corrosiva de la ironía, el humor negro, la parodia: obscura inteligencia que se acerca al abismo, en una inversión de los valores. Al monologismo se enfrenta el dialogismo, con la conexión de otros enunciados, una interdiscursividad con su propia poesía, la ajena y con lo visual. La representación de “otro”, como habla colectiva y contestataria (El paseo Ahumada) o del mismo sujeto alienado (en toda la poesía de Lihn). Una obra -ideológica y estéticamente hablando- como campo de lucha, de creación, entre fuerzas dominantes o

¹²¹ Para Umberto Eco con los románticos se llega desde la belleza armónica, clásica a una “dinámica [...] no armónica, puesto que (como enseñaron también Shakespeare y los manieristas) lo bello puede surgir de lo feo, la forma de lo informe, y viceversa.” Historia de la belleza. Op. Cit. 315 p.

tiránicas y la resistencia a la petrificación de los impulsos vitales a través, por ejemplo, de la unidad en la variedad de imágenes visuales y verbales.

La poesía de Lihn es considerada como un sitio en que confluye la contradicción de un hablante que se encuentra en el umbral de lo dicho y no dicho (lo que puede reducir o no a lenguaje, a lo que valida como real o no en el juego especular, de imágenes como construcciones, mediatizaciones signadas por la lucha ideológica). Pero su poesía también es un sitio de poder: el arte que le devuelve al sujeto su potencia creativa para vislumbrar al "otro" (que en ocasiones no es más que un "yo" silenciado). Todo se construye en la dialéctica de la contradicción dinámica reflejada, por ejemplo, en el constante juego especular en los poemas de Lihn. Una obra en apariencia contradictoria pero que se nutre de éstas fuerzas para dar cuenta de un oficio poético: su palabra poética le defiende como un escudo y le ayuda como una espada para atacar a su Medusa, a su tiranía.

Si el hablante no se arma con el poder creador del discurso poético que le permite alcanzar a vislumbrar la zona gris (con la epokhé) de la visión otorgada por su capacidad de poesía "situada y sitiada" (el acceso a la esencia), el sujeto se petrifica, se cosifica, detiene el proceso regenerador, detiene el ciclo de vida. Cuando niega sus impulsos, su poder, se pervierte y muere convirtiéndose en piedra (siguiendo el destino al enfrentarse a la Medusa).

La construcción y la búsqueda del ser debe contemplar el diálogo, la interacción con lo denominado "otro", porque de lo vislumbrado en la poesía se ve una imagen fracturada. Una imagen donde los monstruos, los restos del sujeto los fantasmas están presentes.

Esto sólo trae de vuelta a Bajtín. La imagen del mundo en la búsqueda del otro no puede "hacer a un lado la historia y la historicidad de la imagen." En esa historicidad sujeta a la transformación se encuentra Lihn. Para Bajtín, la construcción de la imagen del sujeto se realiza "a partir de mi mismo y desde el punto de vista del otro"¹²².

¹²² Mijail Bajtín, De los borradores. Op. Cit., 149 p.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- LIHN, Enrique. Al bello aparecer de este lucero. Santiago de Chile, Editorial LOM, 1997. 109 p.
- _____. A partir de Manhattan. Santiago de Chile, Ediciones Ganímedes, 1979. 70 p.
- _____. Diario de muerte. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1989. 84 p.
- _____. El paseo Ahumada. Santiago de Chile, Ediciones Minga, 1983. 28 p.
- _____. La musiquilla de las pobres esferas. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969. 84 p.

Fuentes secundarias

- AGAMBEN, Giorgio. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Valencia, Pretextos, 2000. 188 p.
- BAJTÍN, Mijaíl. Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos. Barcelona, Antrhopos, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1997. 249 p.
- _____. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Madrid, Alianza Editorial, 1989. 430 p.
- _____. Estética de la creación verbal, Madrid, Siglo XXI, 1982, 400 p.
- BINNS, Niall, El narcisismo en Enrique Lihn: autorreflexividad en el amor y el la poesía, Revista Taller de Letras (26): 69-84, 1998.
- BLAKE, William. El matrimonio del cielo y del infierno. Buenos Aires, Need, 1998. 61 p.
- CASTRO, Aguirre Mercedes, Las gorgonas en el mediterráneo occidental. Revista de arqueología (207): 22-31, 1998.
- CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. 2º ed. Madrid, Ediciones Siruela, 1997. 520 p.
- COFRÉ, J O., Filosofía de la obra de arte: enfoque fenomenológico. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990. 150 p.
- COLÓN, Cristóbal. Textos y documentos completos de viajes, cartas y memoriales. Edición, prólogo y notas de Consuelo Varela. Madrid, Alianza Editorial, 1982. 357 p.
- CHEVALIER, Jean y Gheerbrant, Alain. Diccionario de símbolos. Barcelona, Herder, 1988. 1107 p.

- DANTO, Arthur. The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art. 2ª ed. Illinois, Paul Carus lectures, 2004. 167 p.
- DE LA VEGA, Garcilaso. Poesía Selecta. Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1984.
- DIEL, Paul. El simbolismo en la mitología griega. 2ª ed. Barcelona, Editorial Labor, 1985.
- ECO, Umberto. La estética de la formatividad y la teoría de la interpretación. En su: La definición del arte. Barcelona, Martínez Roca, 1990. 285 p.
- _____. De los espejos y otros ensayos. 2ª ed. Barcelona, Editorial Lumen, 2000. 394 p.
- _____. Historia de la belleza. Barcelona, Editorial Lumen, 2004. 438 p.
- _____. Historia de la fealdad. Barcelona, Editorial Lumen, 2007. 454 p.
- ESPINOZA NAVARRETE, Cristhian. Diario de muerte de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la muerte. Estudios filológicos. (35): 151-166, 2000. [en línea]. Disponible en la World Wide Web: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S007117132000003500010&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0071-1713>. [citado 25 Noviembre 2006].
- FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino. Diccionario de mitología clásica, 1. Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- FOXLEY, Carmen, Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995. 345 p.
- GRASSI, Ernesto. Arte y Mito. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1968. 180 p.
- _____. Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica. Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1989. 267 p.
- HESÍODO, Teogonía y Escudo. Obras y Fragmentos. Madrid, Editorial Gredos, 2000. 328 p.
- HOMERO. Ilíada. Madrid, Editorial Gredos, 2000. 516 p.
- LAMO DE ESPINOSA, E. La teoría de la cosificación. De Marx a la Escuela de Frankfurt. Madrid, Alianza, 1981. 204 p.
- LIHN, Enrique. El circo en llamas: una crítica de la vida. Santiago, Editorial LOM, 1997. 694 p.
- MITCHELL, W. J. T. What is an image y The rhetoric of iconoclasm, En su: Iconology. Image, text, ideology. Chicago, University Chicago Press, 1998. 226 p.
- _____. Picture Theory. Chicago, University of Chicago Press, 1994. 445 p.
- LAUTRÉAMONT. Los cantos de Maldoror. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1998. 327 p.
- LYOTARD, Jean François. La fenomenología. Barcelona, Ediciones Paidós, 1989. 158p.
- _____. La posmodernidad (explicada a los niños). Barcelona, Editorial Gedisa, 1987. 123 p
- NIETZSCHE, Friedrich. La visión dionisiaca del mundo. En su: El nacimiento de la tragedia. Madrid: Alianza Editorial, 2002. 298 p.

- OVIDIO. Las Metamorfosis. Barcelona, Casa Editorial Bosch, 1976.
- PAREYSON, Luigi. Conversaciones de estética. Madrid, Visor, 1987. 232 p.
- PÍNDARO. Odas y Fragmentos. Madrid, Editorial Gredos, 1984. 375 p.
- PRAZ, Mario. La Carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica. Caracas, Nueva Ávila Editores, 1969. 584 p.
- ROGOZINSKI, Jacob, Al límite de lo ungeheure. Sublime y monstruoso en la crítica de la facultad de juzgar. Revista de Teoría del Arte (8): 121-151, 2003.
- ROVATTI, Pier Aldo, Nietzsche: Un niño juega a orillas del mar. En su: Como la luz tenue. Metáfora y saber. Barcelona, Gedisa, 1990. 77-88 pp.
- ROJO, Grínor. Diez tesis sobre la crítica. Santiago de Chile, LOM, 2001. 161 p.
- SCHOPF, Federico. Para una lectura de La Medusa. En: DÍAZ-CASANUEVA, Humberto, La medusa y otros textos inéditos. Santiago, Cuarto Propio, 2005. 9-36 pp.
- _____. Enrique Lihn y el precario sentido de la vida. La Época. Santiago, Chile, 1988.
- SCRUTON, Roger. The aesthetic understanding: essays in the philosophy of art and culture. South Bend, Ind., St. Augustine's Press, 1998. 286 p.
- VALÉRY, Paul. Introducción al conocimiento de la diosa. En su: Teoría poética y estética. 2ª ed. Madrid, Visor, 1990. 207 p.
- VV. AA. Diccionario enciclopédico de las Letras de América Latina. Caracas, Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila Editores Latinoamericana. 1995.
- WALDENFELS, Bernhard. De Husserl a Derrida: introducción a la fenomenología. Barcelona, Ediciones Paidós, 1997. 191 p.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. 2ª ed. Madrid, Editorial Tecnos, 2003. 303 p.