



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE LETRAS

DOCTORADO EN LITERATURA

*La mirada apresada:*

**Visualidad y regímenes escópicos en Enrique Lihn y Severo Sarduy.**

Tesis para optar al grado académico de Doctor(a) en Literatura.

Tesista: Marianne Leighton Cariaga

Profesora guía: Magda Sepúlveda Eriz

Profesor informante interno: Roberto Hozven

Profesor informante externo: Grínor Rojo

Santiago, Julio de 2015

## Agradecimientos

En primer lugar, agradezco especialmente a la profesora Magda Sepúlveda Eriz quien, en una lejana tarde de la década del 90, al aceptarme como tesista sin haberme conocido antes, me abrió el mundo de la poesía con ojos críticos, despejados. En palabras simples, gracias por enseñarme a leer. Agradezco también al profesor Roberto Hozven, quien no sólo tuvo siempre la generosidad de compartir conmigo sus saberes, apuntes, ideas incluso. Por sobre todo, le agradezco por presentarme de manera tan diáfana y profunda algunas concepciones psicoanalíticas que me han permitido generar una forma de hacer discurso mis inquietudes en relación a la poesía en su relación con otras artes. A ambos, por ser guías en momentos diversos de este proceso de exploración intelectual que encuentra su plasmación en esta tesis. Asimismo, agradezco al profesor Grínor Rojo por sus valiosas sugerencias y la siempre amable frase hacia mi trabajo.

Gracias a la profesora Ana del Sarto, por su agudeza intelectual y, especialmente, por su generosidad y calidez durante el tiempo de mi residencia en la universidad de Columbus (Ohio).

Gracias a mi familia, a mis amigos y amigas. Gracias a la poesía y la pintura por haberme dado, incluso en los momentos de desarraigo, un espacio donde habitar.

Gracias a Mariano, por ser el sol.

Esta tesis fue escrita con el apoyo de las becas Mecesus (2010-12) y Conicyt (2013-14)

## Lista de imágenes

	Página
Fig. 1. Mark Tansey, <i>The Innocent Eye Test</i> (1981). Museo de Arte Moderno, Nueva York.	26
Fig. 2. Helmut Newton, <i>Self Portrait with wife and models</i> , (1981) París.	56
Fig. 3. Ilustración de la primera página del <i>Silabario Matte</i> . (1884).	67
Fig. 4. Albert Einstein. Fotografía de Oren Jack Turner, (1947). Biblioteca del Congreso, EE.UU.	76
Fig. 5. Leonardo da Vinci, <i>La Gioconda</i> . (1503-1517). Museo del Louvre, París.	76
Fig. 6. Luis Poirot. Imagen sin título. (En <i>Efímera Vulgata</i> . Santiago: Ediciones UDP, 2012)	106
Fig. 7. Barbara Kruger. <i>Your gaze hits the side of my face</i> . (1982)	110
Fig. 8. Johannes Vermeer. <i>A Maid Asleep</i> (1656-7). Museo Metropolitano, Nueva York.	112
Fig. 9. Edgar Degas. <i>Woman Bathing in a Shallow Tub</i> . (1885) Museo Metropolitano, Nueva York.	121
Fig. 10. Francis Bacon. <i>Portrait of Isabel Rawsthorne Standing in a Street in Soho</i> . (1967).	131
Fig. 11. Tres estudios para una Crucifixión. (Panel central) (1962). Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.	134
Fig. 12. Diego Velásquez. <i>Retrato del Papa Inocencio X</i> . (1650). Galleria Doria Pamphilj, Roma.	136

- Fig. 13. Francis Bacon. *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953). Des Moines Art Center, Iowa, EE.UU. 136
- Fig. 14. Silabario Matte. (página IX) 147
- Fig. 15. Kasimir Malevich, *Blanco sobre blanco* (1918).  
Museo de Arte Moderno, Nueva York. 149
- Fig. 16. Franz Kline, *Wax wing* (1961). Colección privada. 163
- Fig. 17. Franz Kline, *Shenandoah Wall* (1961). Colección privada 167
- Fig. 18. Franz Kline, *Etude pour crow dancer*. (1961).  
Colección privada. 170
- Fig. 19. Franz Kline. *Harley red*. (1959-60). Colección privada. 171
- Fig. 20. Franz Kline. *Zinc door*. (1951). Colección privada. 173
- Fig. 21. Franz Kline. *Black and white*. (1951). Colección privada. 177
- Fig. 22. Mark Rothko. *Orange, red and yellow*. (1961).  
Colección privada 186
- Fig. 23. Mark Rothko. *Orange, red, orange*. (1961-1962). 186
- Fig. 24. Giorgio Morandi. *Naturaleza muerta* (1948-1949).  
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. 195
- Fig. 25. Lucio Fontana. *Concetto spaziale 'Attesa'*. (1960).  
Tate Modern, Londres. 217

## Índice

		Página
	Agradecimientos	2
	Lista de imágenes	3
	Introducción	7
1.	Mapeo de la mirada: atisbos un marco teórico	27
1.1	La mirada deseante: la perspectiva psicoanalítica	29
1.2	La mirada enmarcada: la noción de régimen escópico.	38
1.3	La mirada barroca: Severo Sarduy.	45
1.4	La mirada sesgada. Mirando como mujer.	53
2.	Enrique Lihn y la paradoja escópica: asediar la mirada, la mirada que asedia.	66
2.1	<i>El ojo</i> : mirada, simbólico y vigilancia.	67
2.2	<i>Nada que ver en la mirada</i> : Visibilizar el escotoma.	72
2.3	<i>Nos hemos convertido en una raza de mirones</i> : Breve excursión sobre el voyeur.	80
2.4	<i>El voyeur sale a la calle</i> : “Apología y condenación de las Ramblas” y “Efímera vulgata”, o mirar el espectáculo del travestismo.	84
2.5	La mirada que se espesa: Enrique Lihn, mujer y régimenes escópicos.	109

	Página
3. <i>Un color que precede a toda luz:</i> Desvanecimiento de la imagen en Severo Sarduy.	148
3.1 Escena Kline: Mirar la danza de negro sobre blanco	160
3.2 Escena Rothko: La fascinación escópica del más allá, lo <i>Real</i> .	182
3.3 Escena Morandi: El temblor de las imágenes.	193
4. Conclusiones	203
5. Bibliografía	219

## Introducción

“No puedo pensar más que en función de imagen, de pintura, de color” (Severo Sarduy. *Obra Completa*, 1436)

Recuerdo una película del año 1987, *Las alas del deseo*, dirigida por el cineasta alemán Wim Wenders, coescrita con el dramaturgo austríaco Peter Handke. En blanco y negro, la primera escena se inicia con la toma de un cielo cerrado por nubes grises que, no obstante, permite la apertura de una brecha luminosa, tal como una ventana desde la que se asoma la luz o a través de la cual algo mira. Inmediatamente, el montaje interpone la imagen de un ojo en extreme close up que parpadea y se abre, mirando fijamente ¿la mirada de un niño? ¿o es la de un ángel? En el film de Wenders, los seres angélicos, sin excepción, pueden verlo todo; al contrario, dentro de la escuadra de los humanos solamente los niños y niñas pequeñas son capaces de distinguir con sus globos oculares la presencia de los ángeles. La concepción canónica de que las personas van perdiendo inocencia mientras adviene el crecimiento va de la mano de la pérdida progresiva de una visión que lograba alcanzarlo todo, incluso el más allá. Sin embargo, quiero hacer un giro en este entendimiento tradicional, incorporando la consideración de que si nuestra mirada va perdiendo alcance este fenómeno no se debe de manera excluyente a aspectos de nuestra fisiología, o, desde un ámbito simbólico, por el paso irremediable de la inocencia a la impureza de espíritu, tal como es ilustrado en el film de Wenders.

Aunque se trate de una facultad innata, no se puede desconocer que, al menos entre los seres humanos, la mirada es un accionar que recibe indicaciones, formación y educación desde el momento mismo en que nacemos y, al abrir los ojos, nos encontramos emplazados en un escenario específico: un contexto cultural. La mirada se va intencionando según las directrices propias de cada cultura en la que nace cada sujeto, proceso que, si bien no se detiene en la infancia sino que acompaña al sujeto a lo largo de su devenir vital, adquiere en ese período de la vida humana las principales directrices, fijaciones y limitaciones. Pienso en una cita de Walter Benjamin en recuerdo de la infancia: “Ahora sé caminar; no podré aprender nunca más”. Leo la nostalgia de esta frase en el reconocimiento de que no sólo no se podrá retornar al momento de la ignorancia previo a la aventura del aprendizaje, sino también como la necesidad de percatarse de que al ya haber aprendido se cerraron herméticamente otras posibilidades, formas distintas de haber caminado, opciones que desaparecieron en la opción/imposición de un modo.

Implícita o explícitamente se nos enseña qué mirar y cómo hacerlo; pero también por olvido, descuido, negligencia o voluntad consciente, la cultura castra y limita el panorama de lo que existe visualmente, invisibilizando muchos fenómenos que, simplemente, al no estar dentro de las líneas de lo estipulado o, en el decir del filósofo francés Michel Foucault, no ser parte de “[l]os códigos fundamentales de una cultura —los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas” (Foucault 5), no logran ingresar dentro de las coordenadas de lo *visible*, lo que en una cultura fuertemente ocularcéntrica prácticamente equivale a no tener condición de existente.

Como puntualiza el escritor Octavio Paz, ver es un “arte difícil”. ¿En qué reside este atolladero? Concentrado en el sujeto latinoamericano, el Nobel mexicano reconoce que este ve limitados los alcances de su agudeza visual por el escaso repertorio de elaboraciones estéticas que le permitan poner en diálogo comparativo las imágenes con las cuales se ha familiarizado en su cultura local con otras producidas en otros contextos<sup>1</sup>. Dice Paz: “¿Cómo comparar si se vive en una ciudad sin museos ni colecciones de arte universal? ... cuando yo era un muchacho sólo disponíamos de unos cuantos libros y de un puñado de reproducciones mediocres. (Paz, “Pasos de una iniciación” 50). Pero ver también es un *arte difícil* porque siempre que se enfrenta con los ojos una imagen o la forma de un objeto nuestro enfoque, casi siempre de manera inconsciente, está mediado, contaminado, interferido por aquellas lecciones de mirada de las que no fuimos/somos conscientes. Paz nos lo muestra desde su particular situación de enunciación. El énfasis que daremos en esta investigación tiene que ver con que la posición de mirada del poeta, específicamente de aquellos que han demostrado una pasión inextinguible por las artes de la mirada y por la perspectiva metapoética, es la que permite sacar de la naturalidad las retículas que determinan el acercamiento visual al mundo.

Se podría pensar que es impropio buscar la mirada en la poesía, arte de lenguaje que, desde cierto acercamiento teórico, se encuentra más cercanamente emparentado con la música y con la sonoridad. A lo más, tal vez, se podría

---

<sup>1</sup> En el contexto de la crítica a las afirmaciones convencionales acerca de la relación entre fotografía y pintura, Susan Sontag también reconoce el aspecto formativo-pedagógico que requieren ciertos ejercicios de mirada (como veremos en el desarrollo de esta investigación, este aspecto fundamenta cualquier acción de mirada): “Mirar es una acción compleja, y ninguna gran pintura comunica su valor y cualidad sin preparación ni instrucción.” (Sontag 207)

considerar la mirada en relación a una fenomenología del acto de leer, en tanto son los ojos los que levantan y avivan las palabras de un poema. Sin embargo, el diálogo creativo/crítico de la poesía con las artes de la mirada y, muy especialmente, con la pintura, ha dado mucho estímulo al pensamiento y a la escritura a lo largo de la historia de las comparaciones artísticas. Sin ahondar demasiado en un asunto que ya ha sido elaborado por muchos destacados críticos, considero pertinente repasar algunos de los principales hitos de esta conversación interartística, pues constituyen el piso sobre el cual se asienta la reflexión en torno a la mirada dentro de la praxis poética.

Aunque el momento inicial de esta conversación parece ser la frase de Simónides de Ceos (s. VI a.C.), “La pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla”, el hito que marca la historia de las teorías y discusiones estéticas lo constituye un verso (v.361) de la *Epístola a los Pisones* de Horacio: “ut pictura poesis”, “la poesía es como la pintura” (14). En el contexto del escrito horaciano, la frase tenía un alcance semántico más restringido (la reflexión sobre la experiencia del receptor<sup>2</sup>), y en ningún momento se comparan, en sí mismos, los objetos poema y pintura; no obstante, la tradición la ha leído como una declaración en torno a la analogía de ambas artes, al extremo de haber facultado el surgimiento de un tópico que, precisamente, se calificó *ut pictura poesis*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> El contexto original de la frase *ut pictura poesis* es el siguiente: “La poesía es como la pintura:/habrá una que te cautivará más si estás/más próximo, y otra si estás más alejado./Esta ama la oscuridad, esta otra quiere ser vista a plena luz/ya que no teme la mirada severa del crítico;/aquella agradó la primera vez, esta,/vuelta a mirar diez veces, seguirá agradando” (Traducción de Óscar Velásquez). Como se puede apreciar, Horacio se refiere, con la comparación entre poesía y pintura, a la analogía entre distintas formas de recibir, apreciar y comprender distintas obras creadas en las dos artes ya mencionadas.

<sup>3</sup> La tradición del *ut pictura poesis* se desarrolló ampliamente en el Renacimiento y se acrecentó en el Barroco, para cuestionarse, luego, en el siglo XVIII (la principal obra que desacreditó esta unión de las artes fue el *Laocoonte* de Lessing). Con un receso en el Romanticismo (la poesía se aproxima, en este período, a la música), la relación poesía-

Otra rama de esta vinculación es la tradición del écfrasis, tropo que consiste en la descripción, mediante palabras escritas y de la manera más viva posible, de un objeto plástico. Aunque, desde un punto de vista, se puede ver la écfrasis como una forma de mimesis, el teórico francés Michael Riffaterre propone entenderla como la articulación de una interpretación (así, el objeto plástico no es descrito para evocarlo, sino que, más bien, es sustituido por un texto interpretativo, que tiene que ver más con el sistema semiótico del poeta). De esta manera, el écfrasis da pie a otro fenómeno de diálogo interartístico<sup>4</sup>: es una especial forma de intertextualidad en la cual un cuadro sirve como pretexto para la escritura de un poema de carácter metapoético en el cual la voz reflexiona acerca de la práctica poética en sí misma. Dentro del ámbito crítico hispanoamericano, la poeta y académica María Inés Zaldívar, en su estudio sobre poemas de Ana Rossetti y Gonzalo Millán, establece la vinculación entre el gesto ecfástico y el deseo, más concretamente, erótico. Zaldívar establece que tanto el écfrasis como lo erótico comparten la existencia de un objeto deseado que se quiere poseer, pero siempre precariamente. En el caso del écfrasis, porque el objeto que se intenta representar y, por ende, asir, está configurado “por un sistema de signos de naturaleza diferente” (*La mirada erótica* 23).

Junto a estas dos corrientes de la reflexión estética, el tópico *ut pictura poesis* y el tropo écfrasis, interesa resaltar otro elemento del diálogo poesía-pintura, las experimentaciones artísticas llevadas a cabo en el período de las

---

pintura vuelve a instalarse en las vanguardias, pero más desde un diálogo creador y de retroalimentación de técnicas y materiales (pues, desde otro punto de vista, la pintura cada vez se vuelve más autónoma y, por ende, menos literaria). Para ampliar la historia del *ut pictura poesis*, sugiero consultar el texto de Henryk Markiewicz “<<Ut pictura poesis>>: Historia del topos y del problema”

<sup>4</sup> Este enfoque lo trabajé en mi tesis de magister (*Des)habitar la casa de la mirada: Diálogo poesía y pintura en Octavio Paz y Alejandra Pizarnik* (PUC 2002)

vanguardias. Para la académica de la universidad de Toronto, Rosa Sarabia, en el ámbito de cuestionamiento cultural que implican los movimientos artísticos de inicios del siglo XX, la poesía visual “ha creado un *locus* de resistencia a la linealidad posibilitando una dimensión espacio-temporal múltiple que en sí misma cuestiona el concepto ontológico del pensamiento occidental” (19). Aunque los experimentos de poesía visual pueden rastrearse, incluso, en la antigüedad grecolatina, es en el período de las vanguardias históricas cuando “la poesía visual y la pintura verbal . . . produjeron un *corpus* [sic] de obra significativo por su número y peculiaridad”. (21) La razón de esta eclosión obedece a que tanto la poesía como la pintura comienzan a preocuparse cada vez menos de la cualidad mimética, y más de la “presencia significativa del material y por lo tanto, sus experimentos borraron las fronteras entre ambas disciplinas” (21)

Esta retroalimentación interartística fue adoptada por un grupo importante de poetas hispanoamericanos, quienes accedieron de primera fuente<sup>5</sup> a los experimentos vanguardistas en los cuales, incluso, tuvieron un rol protagónico (por ejemplo, Vicente Huidobro y su creacionismo). Entre estos poetas<sup>6</sup> menciono, como ejemplo, al mexicano José Juan Tablada (1871-1945), quien, según lo relatado por Octavio Paz, luego de sus viajes a Japón (1900) y París (1911-1912) , publica los poemarios *Un día* [1911] y en 1920 *Li Po y otros poemas*; en esos libros recoge ciertas tendencias francesas y norteamericanas entonces en boga –poesía japonesa, *imagism*, ideogramas de Apollinaire—pero las hace realmente suyas y crea con ellas una obra intensamente personal” (“Alcance...” 163).

---

<sup>5</sup> Mediante los viajes y estadías que tuvieron en París, tan comunes en aquella época para los artistas que contaban con los recursos para realizar el viaje trasatlántico.

<sup>6</sup> Otro poeta que también adoptó los caligramas de Apollinaire fue el argentino Oliverio Girondo (1891-1967)

Especial atención merece el ya mencionado Huidobro, desde la consideración como “el primer poeta de vanguardia de nuestro ámbito lingüístico” (*Salle XIV 10*), hasta el hecho de que su experimentación visual opera como sinécdoque de los poemas visuales de la vanguardia. Desde su llegada a Europa en el año 1916, el poeta chileno entra en contacto con los escritores más innovadores y trasgresores de la época, siendo significativa la influencia que tuvo para él la vinculación con los artistas franceses asociados al cubismo (Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, Juan Gris, Pablo Picasso, entre otros). Juan Manuel Bonet, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España) precisa que de este trato “nacerían sus primeros libros de vanguardia, *Horizon carré, Tour Eiffel, Hallali, Ecuatorial, Poemas árticos, Saisons choisies, Altazor*” (*Salle XIV 10*). Aunque sus incursiones artísticas interdisciplinarias fueron más allá del diálogo poesía-pintura<sup>7</sup>, esta vertiente del diálogo interartístico fue la más fructífera. Los críticos mencionan, como primer ejemplo de este cruce en Huidobro, una serie de *poemas pintados*<sup>8</sup> que formaron parte de una exposición realizada en París, en la galería Théâtre Edouard VII, el año 1922. Para René de Costa, lo que hace especial estos poemas es su singularidad: “sin ser ni caligramas ni pictogramas<sup>9</sup>, son más bien

---

<sup>7</sup> De Costa cuenta que, en el año 1922, el músico Varèse musicalizó extractos de versos del poemario *Tour Eiffel* (1918); además, menciona la colaboración de Huidobro con Sonia Delaunay en la creación de un poema vestido, del cual no se ofrece imagen ni mayor especificación (De Costa 17).

<sup>8</sup> Estos poemas, en los que se funde, según el crítico de arte Waldemar George (citado por De Costa, 21) pleonásticamente el texto verbal y el visual, están hechos en técnica mixta: desde el gouache (acuarela opaca) hasta collage. Entendiendo por *pleonasmos* una “expresión redundante que, estilísticamente, puede servir para subrayar una expresión” (Marchese 320), George atribuye esta calificación a los poemas pintados pues el elemento visual sólo enfatiza o reitera lo ya dicho por el verbal, y viceversa. Por ejemplo, en un poema pintado sobre la Torre Eiffel, el dibujo que acompaña al texto verbal es, precisamente, una representación de la torre parisina.

<sup>9</sup> Un pictograma es “un conjunto de signos icónicos que representa gráficamente el o los objetos que se intenta designar” (Estébanez 185), y corresponde a las formas más antiguas

una amalgama perfecta de texto e imagen visual. Sin ser poemas sobre la pintura, ni pinturas sobre la poesía, su aspecto visual se corresponde exactamente con lo que dice el texto, y lo que dice el texto se ve reforzado por su aspecto visual” (21)

Esta conexión es profundizada por la investigadora y crítico de arte Susana Benko, quien explica este vínculo entre la concepción artística del cubismo con los poemas del escritor chileno desde el rescate de la materialidad, “de lo *pictórico*, la *plasticidad*, en lugar de la anécdota o la historia que su imagen pudiera presentar” (12 cursiva en el original). Al establecer que este nexo es el que debe guiar los estudios sobre la relación palabra e imagen en la poesía de vanguardia, Benko se hace portavoz de una línea fuerza en los estudios sobre este asunto. Benko complementa señalando que el lector también debe producir un cambio en su forma de percibir la poesía “a fin de agudizar los sentidos para llegar a captar los elementos plásticos de un poema mediante los medios expresivos propios del lenguaje de la poesía.” (12)

Saliendo del período vanguardista, la década del 60 se constituye en un espacio de experimentación en las posibilidades de la visualidad, en específico mediante la proliferación de libros-objetos. Un ejemplo de estos libros es el texto *La vuelta al día en 80 mundos* (1967), del escritor argentino Julio Cortázar, en el cual, a la manera de los almanaques, se incluyen una gran variedad de discursos verbales: ensayos, citas, poemas, cuentos, fragmentos biográficos y de discursos no verbales: pictóricos, gráficos, fotográficos. En Chile, los hitos iniciales son *Manual de Sabotaje* de Thito Valenzuela (1969) y *Artefactos* del poeta Nicanor Parra los que, a pesar de haber sido publicados en 1972, “comenzaron a publicarse [de

---

de escritura, en las cuales, por ejemplo, para representar una mano, se hacía un dibujo que, claramente, era similar a una mano real.

forma dispersa] desde 1967 en diversas revistas literarias y políticas” (Sepúlveda 126). Los *Artefactos* (1972) son una serie de tarjetas postales que, en el dorso correspondiente a la imagen, incluyen imágenes gráficas (intervenidas o no) y un texto verbal. Vienen en una caja, de color crema, con imágenes de caras humanas y un reloj. La identificación del título y del autor están enmarcadas en un globo de cómic. Estos poemas híbridos son, según Leonidas Morales, “en parte formas de lenguaje que [el poeta] no crea(...) ni inventa(...), sino que las encuentra ya listas y acabadas, por ejemplo, en la jerga de los estudiantes, en el habla coloquial y callejera, en el lenguaje de los periódicos” (96). Parra los concibe como textos que deben eclosionar los hábitos lectores, con la intención “de penetrar, de romper, de sacar al lector de su modorra y pincharlo” (Morales 101). La vinculación que señalábamos con las vanguardias se mantiene en los *Artefactos*, especialmente, desde el préstamo entre lo verbal y lo plástico, lo que se evidencia en la presencia de poemas caligramáticos y en la técnica del collage mediante la cual se estructuran algunos de los mismos, hasta en la presencia del humor como agente de cuestionamiento cultural, lo que conecta, a nuestro entender, con el movimiento dadá.

Aunque, para el mismo Parra, el meollo de este tipo de creación está en lo verbal:

Yo prefiero decir que un artefacto es una configuración lingüística autosuficiente, que se basta a sí misma. La palabra “autosuficiente” es una noción que viene de otros sectores del pensamiento, no está muy manoseada y no presupone un juicio de valor... Una configuración lingüística que tiene sus leyes propias, digamos, que se

sostiene por sí misma. Una estructura lingüística en último término, primaria sí, muy elemental. (101)

No obstante, la dimensión visual es de tanta importancia como la anterior. Parra fundamenta su foco visual tanto por la influencia de los sueños (en tanto lo que hacemos al soñar es ver imágenes) como por su condición de marca de filiación con el arte moderno, un arte que para Parra, “por antonomasia es la televisión, y la televisión es precisamente una sucesión de imágenes visuales” (Morales 110). El crítico Nial Binns postula, como uno de los posibles motivos para el paso de los antipoemas a los artefactos, la influencia que recibió Parra, en sus viajes por EE.UU, de la contra-cultura, los movimientos beat y del Pop Art (Binns 58), que le abrieron al poeta chileno la experimentación con la cultura de masas y sus géneros. En cuanto a los antecedentes, Luis Cécereu señala que “se encuentran en “El Quebrantahuesos”, collages realizados con recortes de periódicos y en los cuales Parra tenía activa participación.” (73)

Las estrategias de inclusión/relación que articula Parra entre imagen y texto verbal van desde la interdependencia (la imagen es explicada por el texto y aquella, a su vez, lo explica, ilustrándolo) hasta la diagramación del artefacto, generando un diseño tipo caligrama, como en el siguiente ejemplo:

DIME  
SI TE MOLESTO  
CON  
MIS  
L  
A

G

R

I

M

A

S

*(Artefacto, s/p)*

Otras experiencias poéticas que escenifican un diálogo entre texto verbal e imagen visual son el primer poemario de la chilena Cecilia Vicuña, *Sabor a mí* (1973) y el libro-objeto *La Nueva Novela* (1977) del poeta chileno Juan Luis Martínez. Brevemente, ambos textos estarían estructurados mediante operaciones anticanónicas que ponen en cuestión el entendimiento convencional con respecto a qué es el arte. Ambos textos se estructuran con una técnica similar a la del collage, lo que sigue mostrando la fecunda influencia vanguardista en los procesos artísticos de los poetas latinoamericanos de fines del siglo XX. De hecho, la académica Patricia Monarca vincula, específicamente, a Juan Luis Martínez con la llamada neovanguardia chilena que, según Monarca, continúa y asume “los rasgos textuales de la vanguardia [histórica]” (20): búsqueda de nuevas formas de situar el significante, ruptura con la noción convencional del poema como género discursivo, investigación de nuevas dimensiones del sujeto y de la escritura misma y la incorporación de elementos gráficos, elemento de especial interés para esta investigación. Allende estos rasgos comunes, Iván Carrasco establece el componente de inserción epocal como el principal agente de las diferencias entre la vanguardia histórica y la neovanguardia chilena, esta última, signada por el golpe militar, el exilio subsecuente, “la conformación de un régimen [político] fundado en la doctrina de la seguridad nacional y la plasmación de una cultura

mercantilizada, consumista, masificada y con diversos rasgos de “kitsch” (Carrasco 45)

Más allá de las vinculaciones entre poesía y plástica que se generan mediante las relaciones analógicas (*ut pictura poesis*), el intento de descripción y representación lingüística de un objeto plástico (*écfrasis*) y el préstamo y fusión de sus recursos creativos, existe otra vertiente del vínculo poesía-visualidad, la cual centra el interés de este escrito: la reflexión que se articula en los poemas en torno a qué es el mirar, a cómo se mira; en suma, sobre la mirada, tal cual es configurada en el escenario de cada poeta, elaboración estética que confronta y enfrenta las fijaciones de la “función simbólica” (“El sujeto en proceso” 24), entre las cuales encontramos, por cierto, las maneras hegemónicas de mirar.

Un sustento teórico esencial para esta investigación es la premisa de que la vista es el sentido al que se le ha dado mayor protagonismo en la cultura occidental. Como ejemplificación, el crítico y experto en estudios visuales Martin Jay señala la relación entre visualidad y veracidad, desde la prevalencia que, en el ámbito jurídico, tienen los testigos oculares, hasta el vínculo etimológico entre evidencia y el verbo latino *videre*, ver. En lo filosófico, muchas corrientes “han privilegiado la iluminación, las luces, la transparencia, y la claridad en su búsqueda de la verdad” (“¿Parresia visual?” 9) lo que estaría ligado al lugar común de que la vista es el sentido más desinteresado, en tanto está más alejado de lo percibido. En las condiciones culturales de la actualidad, esta relevancia no ha hecho más que incrementarse<sup>10</sup>; en nuestra época de pantallas, con el cine, la televisión y el

---

<sup>10</sup> Incluso, esta importancia ha generado muchos debates filosóficos y teóricos que buscan mostrar cuáles serían los elementos cuestionables de este privilegio. Este es el tema del importante libro de Martin Jay *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*.

computador, lo que se considera importante y, por ende, existente es aquello que puede verse. O, en palabras de Régis Debray (quien cataloga la época que se inicia en la segunda mitad del siglo XX como *videósfera*) lo que no se muestra o se encubre “atestigua lo falso e inconsistente, y la sospecha recae en lo inobservable. Lo que no es visualizable no existe” (*Vida y muerte de la imagen* 306).

El camino interpretativo de esta investigación ha buscado en dos poetas hispanoamericanos finiseculares, el cubano Severo Sarduy (1937-1993) y el chileno Enrique Lihn (1929-1988), las reflexiones, tensiones y configuraciones poéticas elaboradas con respecto a la centralidad de la vista en nuestra cultura y, más concretamente, a los mecanismos, determinaciones e, incluso, limitaciones que median esta forma de acercamiento a la realidad. El psicoanálisis y los estudios visuales fundamentarán el basamento donde encontrar las principales palabras y conceptos que nos permitirán interrogar a los textos. *Deseo*<sup>11</sup>, *campo escópico* y

---

<sup>11</sup> Por *deseo* entenderemos un movimiento o fuerza única de carácter inconsciente que lleva al sujeto a buscar algo de lo que carece y que, paradójicamente, es solo *falta*. En la práctica analítica, al articular el deseo en la palabra, el analizante lo trae a existencia (pero siempre con un límite, en tanto el deseo es esencialmente inconsciente, por lo que al llevarlo a palabra siempre quedará un resto, “una demasía que excede a la palabra” (Evans 68). Así, no hay que confundir deseo con anhelo, pues este último concepto se refiere a querer algo conscientemente, mientras que el deseo ha sido proscrito de la conciencia y sólo emerge en pequeños detalles, lingüísticos especialmente. Otro rasgo del deseo es que este surge en el resto que queda entre la necesidad y la demanda: tengo necesidad de comer y le pido a mi madre que me aimente (cuando soy un infante, lloro; después, articulo mi necesidad por medio de una demanda lingüística); luego, la presencia del Otro que sacia mi apetito de comer comienza a valer por sí misma, en tanto manifestación de amor. Pero el Otro que me da de comer no puede darse entero, no es incondicional. Evans cita a Lacan: “El deseo no es el apetito de satisfacción, ni la demanda de amor, sino la diferencia que resulta de sustraer el primero de la segunda”. Laplanche y Pontalis lo explican de la siguiente manera: “El deseo nace de la separación entre necesidad y demanda; es irreductible a la necesidad, puesto que en su origen no es relación con un objeto real, independiente del sujeto, sino con la fantasía; es irreductible a la demanda, por cuanto intenta imponerse sin tener en cuenta el lenguaje y el inconsciente del otro, y exige ser reconocido absolutamente por él.” (97). Así, una de las cualidades esenciales del deseo, y que se representa en variados momentos en los poemas que transitaremos, es la imposibilidad de satisfacerlo. Otra cualidad intrínseca del deseo para Lacan es que el deseo es el deseo del Otro, lo que se puede entender como deseo de que el otro me tome como objeto de deseo y que me reconozca, pero también como que es el Otro con su deseo

*régimen escópico*<sup>12</sup> son tres de los conceptos claves que abordaremos en el primer capítulo de esta investigación, y que nos permiten elaborar preguntas que permitan penetrar en la configuración textual de la mirada: ¿cuál es el campo escópico que se textualiza en cada poema? ¿qué desea el sujeto poético cuando es interpelado o captado por un campo escópico? ¿qué mirada desea o cómo desea mirar? ¿qué estrategias despliega el sujeto poético al enfrentar la hegemonía de los regímenes escópicos? ¿propone formas distintas de mirar?

Sarduy escribía pero también pintaba, estaba en la búsqueda de un color que se le eludía. Lihn escribía, veía la prosecución de este ejercicio como factor vital de conservación o sobrevivencia (“porque escribí estoy vivo”), pero también vivió una relación pasional y apasionada con la pintura. Aunque pintó menos que el cubano, el escritor chileno siempre merodeó los terrenos de lo plástico, desde sus estudios de museología hasta sus numerosas críticas de arte. En esta investigación me interesa resaltar un aspecto que la crítica especializada no ha enfocado en la relación entre poesía y pintura que establecieron ambos escritores: ¿cuáles son los posicionamientos de mirada que asumen los hablantes, sujetos o

---

quien me muestra lo deseable (entre otras posibilidades de interpretación. Lo que sí es común es que esta frase demuestra la condición social del deseo). Este sentido será privilegiado en los análisis que proseguirán.

<sup>12</sup> En cuanto a los conceptos de *campo escópico* y *régimen escópico*, ambos se refieren al ámbito de la Mirada entendida como una de las manifestaciones parciales de la pulsión, junto a la voz, los senos y las heces. La pulsión de ver o *pulsión escópica* se articula en un *campo escópico*. Este entendimiento de la mirada exige deslindarse de la ilusión cartesiana según la cual lo que vemos son representaciones que nosotros mismos, en tanto sujetos que controlan, nos hacemos. El campo escópico opera según la lógica del deseo, desde la escisión que caracteriza a todo sujeto. Quien ve desea eso de lo que se ha separado primitivamente, el *objeto a minúscula* que, en este campo específico, es la Mirada del Otro, el lugar desde el cual el mundo me mira, ese lugar que nunca podré poseer y al que sólo accederé de manera pulsante, titilante, fugaz. Además, el sujeto de la pulsión escópica está inserto en un *régimen escópico*, conjunto de determinaciones culturales y sociales. Se trata del modo habitual, hegemónico, privilegiado de ver, que entra en crisis y tensión con otros regímenes que cuestionan su situación de predominio.

voces poéticas de estos poemas? ¿cómo se articula el circuito de mirada en estos poemas? o ¿qué campos escópicos se escenifican y cómo, a través de esta textualización, se producen reflexiones acerca de la mirada en tanto medio de acceso o aprehensión de la realidad? Aprecio en ambos poetas esta tendencia, lo que los inserta en un escenario de cuestionamiento de lo ocular que se inaugura a mediados de siglo XX y se expresa en textualidades diversas.

Los poemas que transitaremos no han sido leídos en tanto ejercicios efrásticos, pues una de las condiciones básicas de este corpus es evitar la “utopía de reemplazar la imagen por la palabra” (*Eugenio Téllez. . . s/p*). Antes bien, los poemas que estudiamos textualizan el enfrentamiento escópico con la Mirada (plasmada) y con la manera cómo esta Mirada “imaginada en el campo del Otro” afecta a los sujetos poéticos “en cuanto a su deseo” (*Todo lo que usted. . . 158*). Los textos oscilan entre el homenaje a la praxis artística de ciertos pintores, que va unida a una reflexión acerca del circuito escópico de la mirada (Sarduy), y una vinculación más conflictiva con el pretexto visual (Lihn). Ambos énfasis destacan y cuestionan lo que, más adelante, llamaremos la “pantalla cultural”<sup>13</sup>, elemento esencial de los regímenes escópicos.

---

<sup>13</sup> El concepto de *pantalla* aparece en el *Seminario 11* de Jacques Lacan como parte de su cuestionamiento a la mirada geometral. Dice Lacan que entre la *Mirada* (situada en el lugar del objeto) y el sujeto hay algo que “media entre ambos, lo que está entre los dos, es por su parte de otra índole que el espacio geometral, es algo que desempeña un papel exactamente inverso, que opera no por ser atravesable, sino al contrario por ser opaco –la pantalla.” (103) Dentro de la complejidad de este concepto, nos guiaremos por la interpretación del teórico cultural Hal Foster, quien entiende este lugar de la mediación como una “reserva cultural” (Foster 143) que media nuestras percepciones visuales (en tanto nos entrega códigos para mirar) pero también vela lo insoportable de la Mirada, domándola. La *pantalla* sería el aspecto simbólico del campo escópico, el lugar donde los humanos “podemos manipular y moderar la Mirada” (143), evitando el toque engeguecedor o insoportable de lo Real. Dice Foster: “Así, aunque la Mirada puede atrapar al sujeto, el sujeto puede domar a la Mirada. Ésta es la función de la pantalla-tamiz: negociar una deposición de la mirada como en una deposición de armas.” (143)

La crítica a la pantalla cultural puede entrañar un peligro: al dismantelar las formas de ver hegemónicas trae a la luz lo que permanecía vedado, encuentra una verdad pesadillesca, lo intolerable. Intolerable presente en un origen de la literatura occidental, el autocegamiento de Edipo. ¿Por qué Edipo se arranca los ojos? Porque en su afán desmedido por querer saberlo todo se topó de frente con un nivel de iluminación intolerable. Todo ángel es terrible, dice Rainer María Rilke, porque, como ser divino, su absoluta luminosidad nos aniquila. Otro es el caso de la madre del dios Dionisio, calcinada por el deseo de apreciar a su amante en su forma real, completa, intolerable. Y lo intolerable lleva al cercenamiento de los globos oculares, como otra forma de la castración: me niego a saber, me niego a ver, a querer apresar el misterio, a subsumir lo incógnito en nuestra esencia, la mirada (Sarduy).

Sin embargo, el abordaje de la mirada, como asunto en los textos poéticos que recorreremos en este escrito, puede considerar la ceguera no como la consecuencia nefasta o el castigo despiadado por querer alcanzar lo inabarcable. Muy al modo de la sanción moralizante cara a las distintas tradiciones mitológicas: Adán y Eva caídos por pretender comer del árbol de conocimiento; las lenguas entreveradas porque los seres humanos quisieron construir una torre que llegara al conocimiento divino; Ícaro caído en la costa de una playa griega por querer alcanzar al Sol. No, la ceguera puede ser indicativa del pasaje de una visión transparente a otra opaca, de una mirada irreflexiva a otra más reflexiva, de una mirada que se envisa (encegueciéndose) en la ideología a una mirada que se despega de ella. Me explico: en un ensayo titulado "La obra de arte", John Berger afirma que cuando lo visible está atravesado o considerado desde el lente de la ideología ("la forma sistemática en la que una clase o una parte de una clase

proyecta, disfraza y justifica sus relaciones con el mundo” Berger 187), somos ciegos a estos condicionamientos. Para salir de la ceguera hay que atreverse a leer la ideología, a hacer opaco lo que había sido visto de manera transparente. Es como si viésemos la cuadrícula que estructura cualquier forma, o que la limita y encarcela. Por ende el verdadero arte saca de la ceguera ideológica porque entraña un “modelo potencial de libertad” (191). Tomar conciencia de los condicionamientos que transparentan la mirada es, quizás, una de las rebeliones más necesarias y urgentes. Gracias al verdadero arte, y a la poesía como una enunciación que arranca al sujeto de sus fijaciones al hacerlo ver el acto de ver, se puede horadar el edificio de lo Simbólico permitiéndonos ver y enfrentar nuestras imágenes, nuestras fantasías fundantes como ficciones y falsedades radicales (parafraseo a Slavoj Zizek - “Los siete velos...” 28).

Este estudio enfocado en los campos escópicos trae a escena la posición del espectador, ya no como un presupuesto descorporizado o una posición aséptica, sino como elemento constituyente y, por lo tanto, fundamental del campo escópico. Es el espectador quien mira y quien, al hacerlo, también se inscribe en el cuadro. De partida, la escena que se mira no existiría sin un sujeto que la escoja voluntariamente o que se sienta atraído hacia ella porque esta contiene un *algo más que ella misma: el objeto a minúscula*<sup>14</sup> de la pulsión escópica, la Mirada.

---

<sup>14</sup> En el psicoanálisis lacaniano, el *objet petit a* (traducido como *objeto a minúscula*) es el objeto que causa el deseo que, por definición nunca puede alcanzarse. En el texto de Jacques Lacan que ha sido básico para esta investigación, *Seminario XI*, el psicoanalista francés precisa que el sujeto está dividido por un “objeto privilegiado” que surge en el momento de una “separación primitiva (...) inducida por la aproximación misma de lo real.” (90) Se trata de *algo* de lo cual el sujeto debió separarse para constituirse como tal y “vale como símbolo de la falta, es decir, del falo, no en tanto tal, sino en tanto hace falta”. (110) Lacan distingue, de acuerdo a las cuatro pulsiones, los siguientes objetos: la nada (pulsión oral), heces (pulsión anal), Mirada (pulsión escópica). Agregamos la voz en la pulsión invocante, aunque este *objeto a minúscula* no es mencionado en esta parte del *Seminario*. Slavoj Zizek, el filósofo esloveno que ha acercado las teorías lacanianas al

Como ya adelantamos, el primer capítulo, “Mapeo de la mirada: Atisbos de un marco teórico”, elabora los elementos teóricos esenciales que nos permitirán interpretar las elaboraciones textuales sobre la mirada o la *praxis escópica* de los poemas que conforman nuestro corpus. Dichos conceptos surgen del psicoanálisis, con especial atención a las disquisiciones de Jacques Lacan sobre la mirada y el deseo escópico; de los estudios visuales deudores del psicoanalista francés (Christian Metz, Martin Jay, *visual studies*, estudios feministas de la imagen); y de las reflexiones estéticas sobre la mirada barroca que Severo Sarduy elaboró en su producción ensayística.

Los capítulos que se concentran en la *praxis escópica* de los dos poetas que estudiamos en esta tesis comparten su organización en escenas de lectura, en las cuales interpretaremos los campos escópicos. *Escena*, en tanto el conflicto en que se debaten los distintos sujetos poéticos con el objeto que gatilla la pulsión escópica y, fundamentalmente, con los encuadres que condicionan/movilizan/propician su mirar. Poner en escena es visualizar el proceso de la mirada deseante. En dichas escenas, también surgirá el gesto de visibilizar, trayendo a la luz aquello que se ha subsumido en la oscuridad de lo invisible, en el punto ciego de la mirada atravesada por los regímenes escópicos dominantes.

El capítulo “Enrique Lihn y la paradoja escópica: asediar la mirada, la mirada que asedia”, muestra cómo para los sujetos poéticos lihneanos la mirada se

---

análisis crítico de la cultura popular, señala en su libro *El sublime objeto de la ideología* (1989 [2003]) es algo en el objeto que moviliza el deseo es “*algo en él más que él*, es decir, el *objet petit a* lacaniano: lo buscamos en vano en la realidad positiva porque no tiene congruencia positiva -porque es simplemente la objetivización de un vacío, de una discontinuidad abierta en la realidad mediante el surgimiento del significante” (135). Brevemente, se trata de un puro vacío que opera como el objeto-causa del deseo (214)

convierte en un recurso del control y de la vigilancia, pero también del deseo que husmea al otro a hurtadillas o en el anonimato de ciertos escenarios públicos, estableciendo al voyeur como unos de los posicionamientos paradigmáticos del sujeto escópico contemporáneo. Finalmente, elaboramos cómo ciertos sujetos poéticos lihneanos atacan de manera directa una de las fijaciones imaginarias centrales del repertorio de imágenes del régimen escópico dominante: la imagen femenina.

El último capítulo, "*Un color que precede a toda luz: Desvanecimiento de la imagen en Severo Sarduy*", considera la praxis escópica del poeta cubano dentro del marco específico de sus poemas. Aunque comparto el juicio del ensayista y poeta español Andrés Sánchez Robayna de que la obra completa del cubano puede considerarse como poesía, lo que descalificaría una mirada que la divide en géneros discursivos, existe una evidencia clara en la revisión bibliográfica de los críticos y académicos que han abordado la escritura sarduyana como problema o motivación para su propio ejercicio escritural. Los textos poéticos<sup>15</sup> son los menos estudiados en las diversas aproximaciones críticas que ha tenido y está teniendo la obra sarduyana (peculiar nombre para un conjunto de textos que va por rutas muy distintas a la de la obra en el sentido convencional que analiza, de manera señera, Roland Barthes). Considerar los poemas de Sarduy tiene mucho que ver con rescatar el momento originario de su pulsión creadora que de niño, allá en la lejana década del 50 del siglo XX, "le llevaba (...) a improvisar décimas (...) junto a su

---

<sup>15</sup> Por estos me refiero a los textos que rescatan las formas métricas tradicionales (en el caso de esta tesis, consideraremos fundamentalmente sus sonetos) o que son subsumidos en una concepción canónica del género poético (donde, por ejemplo, también se pueden insertar los poemas caligramáticos, tan caros al Sarduy de la etapa de *Big Bang* (1974)).

padre (...) según la conocida fórmula de los <<duelos métricos>>” (Sánchez Robayna, 1552).

El capítulo considera las estrategias retóricas que permitieron a los sujetos poéticos de Sarduy: a) enfrentar y buscar el *más allá* de la imagen; b) cuestionar el predominio de lo figurativo al escoger pinturas abstractas como sus objetos de deseo; c) elaborar poemas que, junto con constituir un homenaje a tres pintores (Franz Kline, Mark Rothko y Giorgio Morandi), persiguen alcanzar el fenecer de la imagen para arribar al vacío, al atisbo de ese *más allá* que pulsa y atrae en la pulsión escópica. Creo que el desmantelamiento de las imágenes y las fantasías cumplidas por estas tres estrategias concurren con la desintegración y puesta en deriva del sujeto.

### Mapeo de la mirada: Atisbos de un marco teórico.

En una de las salas dedicadas al arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York (MOMA) los visitantes pueden observar el cuadro “The Innocent Eye Test” del pintor Mark Tansey.



Fig. 1. Mark Tansey, *The Innocent Eye Test*, 1981. (Museo de Arte Moderno, Nueva York)

Convocar al inicio de este capítulo se debe a su carácter de síntesis ejemplar de muchas de las problemáticas que se empiezan a (des)tejer cuando abrimos el cuestionamiento sobre una acción humana que damos por natural: el mirar. ¿Qué significa que exista un ojo inocente? ¿Es un ojo que se puede engañar, como podría sugerir una de las lecturas del cuadro? Esto es, la mirada de un animal con niveles muy inferiores de inteligencia que, fácilmente, caería en la trampa de ver en la representación pictórica a dos de sus congéneres reales. La situación puede

hacerse aún más compleja: ¿por qué lo que se le ofrece a observar a la vaca son seres de su misma especie?

Más allá del juego que podría seguirse devanando incluyendo, por ejemplo, un diálogo entre el cuadro de Tansey con el célebre “La perfidia de las imágenes” (1928-29)<sup>16</sup> del surrealista belga René Magritte, me interesa resaltar el hecho de que lo que se le plantea a la vaca como ejercicio de mirada son imágenes parecidas a ella misma; esto es lo que faculta su caída en la trampa de la ilusión. Una pregunta surge inmediatamente corrigiendo la primera suposición: ¿realmente caerá? Recordemos que los animales, por lo general, se reconocen principalmente por su olor y por la textura de sus pieles.

Entonces, el giro que quiero hacer en mi lectura de este cuadro es que la imagen no plantea el problema de la estupidez animal, sino que evidencia el complejo circuito que da forma o, más concretamente, embrolla nuestra principal forma de percibir el mundo: la vista. Si la vaca, en la representación de Tansey, es enfrentada a imágenes similares es porque ese es el modelamiento que instruye aquella mirada que no es ni espontánea ni mucho menos inocente, aquella que está viendo el cuadro y leyéndolo: la mirada humana. Retengamos, por lo pronto, dos ideas de este epígrafe visual: la mirada humana no es inocente y lo que aprendemos a mirar inicialmente es lo similar a nosotros; o lo que se nos *enseña* que lo es.

Pues bien, de esta pintura surgen las preguntas: ¿por qué no es posible pensar en una mirada neutra o inocente? ¿qué es lo que rompe esa inocencia? ¿por qué nuestras coordenadas de mirada iniciales tienen que ver con imágenes

---

<sup>16</sup> En esta obra, Magritte representa una pipa a la cual acompaña la leyenda: *Ceci n'est pas une pipe*.

similares a nosotros? ¿cómo opera la mirada dentro de un circuito de deseo? Para comenzar a responder estas cuestiones debo trasladarme a un terreno mucho más árido: el ámbito del psicoanálisis lacaniano, sus teorías sobre la imagen y la mirada, y las derivaciones y continuaciones productivas que han tenido en los estudios contemporáneos sobre visualidad.

### **La mirada deseante: la perspectiva psicoanalítica.**

Según Jacques Lacan, la importancia de la mirada para el ser humano es estampada desde el momento de irrupción o instalación del *yo* (*je*). En su artículo “El estadio del espejo como formador de la función del *yo* (*je*)” (*Escritos*, 86-93), Lacan elabora una interpretación de las condiciones intrínsecas del nacimiento humano y cómo estas repercuten en nuestra constitución psíquica. Cuando nacemos puede decirse que llegamos al mundo en un estado incompleto, en tanto nuestra incapacidad para controlar la motricidad corporal y nuestra dependencia de la lactancia. Lacan advierte que esta sensación de invalidez sería compensada cuando, en algún momento entre los 6 a los 18 meses, el infante se encuentra con un regalo: su imagen reflejada en un espejo<sup>17</sup>, la cual difiere, en tanto forma cerrada, perfecta y completa, de la sensación de inconsistencia, laxitud y falta de control del cuerpo. Así el infante pasa a identificarse con esa imagen, cuna de las futuras identificaciones, pero, fundamentalmente, de lo quede ahora en adelante lo articulará como un *yo*. Las repercusiones de esta suerte de ortopedia, en el decir de

---

<sup>17</sup> En este punto, la lectura de Lacan no se restringe a este objeto, sino a cualquier superficie reflectante, como los ojos de la madre. Por otra parte, no sólo limitamos el reflejo a una lectura literal: metafóricamente, también un niño se puede sentir identificado con otro niño, al cual sí ve completo.

Lacan, poseen, no obstante, un cariz dual: salvífico, en el sentido ya expuesto<sup>18</sup>; mortífero, incluso, en la medida en que apresan al yo naciente en una imagen alienante la cual lo limitará y condicionará en sus futuras posibilidades identificatorias y, por ende, de ser y desear (como la vaca que primero y fundamentalmente sabe cómo mirar a lo similar pero que, al mismo tiempo, no es realmente su ser).

Además, esta imagen introduce al sujeto en un circuito de *méconnaissance* o desconocimiento, desde el momento en que la completitud visual no se corresponde con la inconsistencia y descontrol corporales, y de ficción y exterioridad, en tanto la imagen es una creación que viene de afuera y que, como señala la académica Kaja Silverman <sup>19</sup>, “con frecuencia implica no sólo representaciones exteriores, sino otros sujetos.” (18). Ampliando el sentido, toda imagen que enmarca/define/construye al yo es el paradigma de la definición que Roland Barthes da a este término: “<<imagen>>: lo que yo creo que el otro piensa de mí” (419). A lo que agrego, la imagen es aquello que yo creo, o me han enseñado a creer, que soy. Soy mi imagen. Pero esa imagen que creo ser sobre todo tiene que ver con nuestra idea acerca de cómo nos percibe la mirada del Otro, tanto mi otro significativo como ese gran Otro que para Lacan es la organización simbólica del mundo: la Ley, el Lenguaje, la Cultura. Este hecho es el que faculta a Silverman a hacer una deconstrucción del célebre *dictum* cartesiano, *pienso luego existo*; por, *soy mirado, luego, existo*.

---

<sup>18</sup> En su escrito sobre la agresividad, Lacan precisa esta condición salvadora de la imagen:“(…) el sujeto se identifica primordialmente con la *Gestalt* visual de su propio cuerpo: es, con relación a la incoordinación todavía muy profunda de su propia motricidad, unidad ideal, *imago* salvadora.” (*Escritos I*, 105)

<sup>19</sup> Kaja Silverman es una teórica del cine estadounidense e historiadora de arte.

A partir de la génesis visual de nuestra instauración como un *yo*, la mirada pasa a tener un rol central en el psicoanálisis lacaniano. De manera mucho más acotada, en su *Seminario XI Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*<sup>20</sup>, Jacques Lacan elabora una teoría específica en torno a la mirada y a lo que él denomina el campo escópico<sup>21</sup>. En diálogo inicial con Maurice Merleau-Ponty y Jean Paul Sartre, Lacan postula las características que definen este campo.

En primera instancia, el psicoanalista francés cuestiona la idea de que el ojo tenga una posición de control absoluto, afirmando que cuando vemos entramos en un circuito en que, fundamentalmente, somos objetos mirados desde todas partes. Entrando en contradicción con las concepciones convencionales acerca del mirar, influidas por el cartesianismo, Lacan señala que el campo escópico exige deslindarse de la ilusión de que cuando vemos lo que hacemos es captar representaciones que nosotros mismos hacemos y, por ende, controlamos en tanto nos pertenecen. Más bien, este campo opera desde la lógica del deseo, desde la escisión primordial que define a todo sujeto. Como en todo circuito de deseo, en el campo escópico quien ve desea el *objeto a minúscula*, el “objeto privilegiado, surgido de alguna separación primitiva, de alguna automutilación inducida por la aproximación misma de lo real” (90)<sup>22</sup>. En este campo, el *objeto a minúscula* es la

---

<sup>20</sup> La elaboración de las ideas sobre el campo escópico postulado por Lacan surge a partir de la valiosa asesoría del profesor Roberto Hozven, quien facilitó sus fichas personales en torno a este tema. Con autorización del profesor Hozven, citaremos estas fichas cuando sea pertinente.

<sup>21</sup> Brevemente, el adjetivo “escópico” viene de la raíz griega *skóp-*, que indica 'mirar'.

<sup>22</sup> Precisando, el *objeto a minúscula* del cual el sujeto se tuvo que separar para devenir sujeto es el objeto que aparentemente satisface el instinto de plenitud. Digo “aparentemente” pues este objeto está irremediabilmente perdido, es insoslayablemente inalcanzable, aunque moviliza y pone en acción el deseo del sujeto. Joan Copjec explica el surgimiento de los “objetos de la falta” u *objetos a minúscula* lacanianos: “El objeto parcial u objeto de la falta es el que surge *a partir de la falta* –del vacío—abierto por la pérdida de la Plenitud original o *das Ding*. En lugar de la satisfacción mítica derivada de ser uno con la Cosa materna, el sujeto experimenta ahora satisfacción con ese objeto parcial.” (94-5)

Mirada<sup>23</sup> del Otro, ese lugar nómada desde el cual el mundo nos mira, ese lugar que el sujeto nunca podrá poseer más que de manera pulsante, titilante, fugaz. Así, la Mirada, en tanto objeto de deseo, se constituye en el objeto inasible por excelencia, pues nunca puedo mirar desde el lugar en el que el otro me mira.

Enfatizando, el psicoanalista francés articula una teoría que se contrapone al entendimiento convencional que concibe el mirar como un acto voluntario, controlado y dominador, en el cual el observador se sitúa en un punto de visión -- en el vértice superior de un triángulo, según Lacan--- y, desde ahí, recibe lo visto. Esta mirada sería, asimismo, un punto de vista universal en el que cualquier individuo podría situarse y ver lo mismo. En términos semióticos, la mirada de la perspectiva puede asociarse con los significados denotativos, significado lexical sin inscripción subjetiva. Para Lacan, esta mirada llamada por él *geometral* está muy lejos del verdadero *quid* de la visión humana porque, para Lacan, en sí misma este tipo de mirada no es un fenómeno exclusivamente visual sino, primordialmente, espacial; de hecho, un ciego puede tener la percepción de la perspectiva, de la profundidad del espacio.

Lacan postula, en cambio, que la visualidad no tiene que ver con la visión de un sujeto absoluto, punto cúspide del triángulo, sino con una escisión o esquizia

---

Copjec precisa que el *objeto a minúscula* no es diferente del objeto externo, ejemplificando con la leche (objeto externo) y el pecho (ese *algo más que*, otra forma de nominar al *objeto a minúscula*), pero que la elevación del objeto externo a la jerarquía del *objeto a minúscula* depende de que la "pulsión lo haya elegido como objeto de satisfacción" (95). Al abordar nuestro corpus, nos preguntaremos por qué ciertos objetos visuales (textos pictóricos, personas concebidas en tanto espectáculo) se transforman en objetos que gatillan la pulsión escópica, qué es ese *algo más que ellos mismos* que contienen esas imágenes para el sujeto inserto en un campo escópico.

<sup>23</sup> Lacan establece una diferenciación entre *l'oeil*, para referirse a la mirada del sujeto, y *Regard*, para referirse a la mirada en tanto objeto de deseo. Para los propósitos de mi investigación, utilizaré la distinción entre mirada y Mirada, respectivamente. Sin embargo, cuando sea necesario para dilucidar un enunciado ambiguo, recurriré a la terminología francesa.

entre el ojo (del sujeto) y la Mirada del Otro, que se sitúa en relación al sujeto como una “mirada de la galería.” Es decir, cuando miro, mi mirada no es exclusivamente mía tanto como ha sido constituida por esta galería, y no sólo constituida desde la galería. La Mirada del Otro es previa a mí y me configura. Para Lacan, la pretensión de verse ver, “evita la función de la mirada” (82) la cual por definición es previa al sujeto y, por ende, incontrolable para este. Más bien, la mirada nos invade como el calor que nos calienta o, parafraseando a Slavoj Zizek, me “conciérne (...) [o me afecta] en cuanto a mi deseo” (“En su mirada insolente está mi ruina” 158). Dicho de otra manera: imaginemos un sujeto que se sitúa en un punto que le permite observar la (aparente) totalidad de una escena; de súbito, se sobresalta porque tras su espalda escucha ruidos que surgen desde algún lugar indefinido. La ilusión de que podía verlo todo, de que existía algo así como una posición de mirada trascendente y absoluta, se evapora tan veloz como un espejismo. Debe asumir que es él o ella quien estaba siendo visto/a, quien es parte de un cuadro en que él o ella es deseado/a sin saber en qué. Así se introduce el elemento del deseo (subjetivo y connotativo), el cual transforma la acción de mirar en la escenificación de la pulsión escópica.

Sigmund Freud, en sus “Tres ensayos de teoría sexual” (1905), concibió que mirar es el camino más frecuente del despertar de la libido, por lo cual las personas suelen detenerse en el recorrido visual del cuerpo deseado, con especial pretensión de horadar las barreras vestimentarias y llegar a la contemplación del cuerpo desnudo, en general, y de los genitales<sup>24</sup>, en lo particular. El “placer de ver”

---

<sup>24</sup> En su estudio sobre la sexualidad infantil, el psicoanalista austríaco interpreta que en los niños pequeños existe una curiosidad por ver los genitales de otras personas, sea infantes también o adultos, pasando de una etapa de autosatisfacción visual al placer experimentado en observar los genitales de otro mientras se encuentra satisfaciendo “las

es parte constituyente de la economía libidinal<sup>25</sup> pero no su meta última, la vía por medio de la cual la excitación sexual se disipa. En términos de Assoun, “hay una *escopacidad* en cierta forma estructural *de la pulsión*” (60), se quiere ver como también se quiere sentir o tocar. Es decir, aún no estamos en el ámbito de una pulsión propia y específica del campo escópico. Cuando el destino de la pulsión está puesto en el ver, cuando mi deseo se desencadena hacia la búsqueda de la Mirada como *objeto a minúscula*, recién ahí podemos hablar de una experiencia pulsional característica.

Por pulsión escópica se entiende el circuito en el cual el sujeto está asido a un objeto de deseo que redundante y lleva al epítome la condición inalcanzable de cualquier *objeto a minúscula*. Por mucho que me acerque, que llegue incluso a consumir el acto, no voy a controlar la Mirada. Por mucho que fantasee, nunca voy a poder mirarme desde el lugar en que el otro me mira. Roland Barthes cuenta una antigua experiencia que me permite ilustrar la relación del sujeto con esta noción de Mirada. La historia es la siguiente: “una vez que se les mostraba por primera vez una película a los indígenas de la selva africana, éstos no miraban en absoluto la escena representada, la plaza central de su pueblo, sino tan sólo a una gallina que atravesaba la plaza en una esquina de la pantalla. Podríamos decir que la gallina era la que los miraba” (354). En mi lectura, este relato evidencia dos situaciones: la primera, al convocar y, de cierta forma, apresar la mirada de los espectadores, la gallina encarna el *regard/gaze/Mirada* que plantea Jacques Lacan y, más específicamente, su inaccesibilidad: los indígenas no pueden verla desde el lugar

---

dos necesidades excrementicias [lo que los propicia que] se conviert[a]n en *voyeurs*, fervientes mirones de la micción y la defecación de otros” (175)

<sup>25</sup>“La impresión óptica sigue siendo el camino más frecuente por el cual se despierta la excitación libidinosa” (*Tres ensayos...* 142).

en el que ella los mira. Pero es la segunda situación de lectura la que pone al descubierto el rasgo pulsional de la mirada: la gallina mira no por una suerte de voluntad mágica que la convierte en un ser consciente e inteligente al modo humano, sino porque mira desde su condición de objeto *a* minúscula, de gatillador y emblema del deseo: la Mirada de la gallina, su carne succulenta, entre otros.

Esta misma anécdota permite introducir otro componente esencial del campo escópico. Así como los nativos africanos estaban impresionados por la gallina que aparecía en la proyección, siempre entre lo que miro y mi ojo existe una mediación o interferencia, una *pantalla*, la que puede interpretarse como el lugar donde se proyectan los códigos que conforman la visualidad, lo que se nos ha enseñado a ver y, por ende, a desear; como las escenas fantasmáticas del sujeto, sus fantasías. Así la mirada del sujeto siempre va a estar insoslayablemente mediada o interferida por una serie de discursos y representaciones culturales que permean nuestra percepción visual. Kaja Silverman propone que la pantalla no sólo tiene que ver con la manera en que la Mirada nos determina como sujeto-espectáculo, sino que también con la manera como interviene y configura al sujeto como sujeto deseante en su visión; cómo se interpone entre la Mirada y el sujeto-como-visión (135). La *pantalla* representa “the site at which the gaze<sup>26</sup> is defined for a particular society, and is consequently responsible both for the way in which the inhabitants of that society experience the gaze’s effects, and for much of the seeming particularity of that society’s visual regime” (135). Esto echa por la borda la fantasía de dominio y trascendencia de la visión humana; en realidad, esta se encuentra condicionada social y psíquicamente. La pantalla, en tanto lugar (imaginado) de la Mirada, no sólo señala qué es lo que se debe ver sino que

---

<sup>26</sup> En inglés, los términos *l’oeil* y *le Regard* se traducen como *look* y *Gaze*, respectivamente.

también nos entrega los códigos y legitimaciones con respecto a categorías diversas, como la belleza o la realidad en su existencia cotidiana. La pantalla como legitimadora es similar al espejo en que la madrastra de Blancanieves se reflejaba obsesivamente día tras día, pues era sólo su sentencia la que le podía asegurar su permanencia dentro del sumum de lo bello.

En relación al concepto de pantalla, Kaja Silverman define otro elemento constitutivo del campo escópico: lo <<dato-a-ver>>, entendido como “la posición desde la que aprehendemos y afirmamos aquellos elementos de la pantalla sinónimos de la ficción dominante” (187) En el caso del famoso cuadro “Los embajadores” (1533) de Hans Holbein, lo que se nos muestra/pide son dos posiciones de mirada que “en un caso significa afirmar y en el otro, negar el <<mundo>>, o aquello que en general pasa por realidad” (186) Sin embargo, esto no quiere decir, según Silverman, que la pantalla sólo incluya lo que la afirma; antes bien, esta también incluiría “toda clase de representaciones oposicionales y subculturales” (187).

La referencia al cuadro de Holbein permite retornar al seminario lacaniano, específicamente a otro elemento base de su entendimiento de lo escópico: me refiero a la *anamorfosis* y la oposición que plantea a la mirada normalizada. La anamorfosis es un procedimiento plástico que consiste en hacer un uso invertido de la perspectiva o, en palabras de María Moliner, un “dibujo o pintura en que la figura se ve deformada o correcta según desde donde se mira” (172). Mediante el análisis del cuadro de Holbein ya mencionado Lacan deriva en la constatación de que el punto de vista convencional, es decir frontal desde el cual se mira no es más que una posición. La pintura de Holbein evidencia que sólo al adoptar un punto de visión ladeado, al sesgo, casi involuntario y espontáneo, es posible dilucidar la

forma que se oculta tras la deformación: una calavera. Por otra parte, la anamorfosis también redundante, en la teorización de Lacan, en el hecho de que el sujeto no posee las representaciones ni lo que ve, pues en sí mismo ha estado siendo visto por esa calavera que no pudo ver desde la posición habitual. Esto es, la anamorfosis nos hace cuadro: mirones afectados por la calavera, nadificados por la nada de la calavera que refleja la nuestra. Si la mirada (con minúscula) ve solo a los embajadores en su esplendor ilusorio (en el boato de su poder), la Mirada (con mayúscula), desde la calavera anamórfica, los mira y se mira (mirón incluido) como carne succulenta del gusano.

Para Lacan, ser cuadro tiene un sentido doble. Por un lado, el cuadro es una obra pictórica que, en su relación con el sujeto, puede aplacar su deseo de ver, convertirse en un “doma miradas” (116). El cuadro pacifica en tanto sosiega el deseo de mirar pues muestra, a quien lo ve, la mirada imaginada en el campo del otro: el boato magnífico que engrandece los cuerpos de los embajadores en el cuadro de Holbein, por ejemplo. Por otro lado, la noción de cuadro está atravesada por la pantalla que lo refleja como un espectáculo visto desde todos lados por la “galería”: el cuerpo carne de los embajadores convertido en calavera por los gusanos. Por ende, el sujeto está inscrito u ocupa un espacio predeterminado en la escena en tanto “la mirada que está afuera me determina intrínsecamente” (113). El cuadro es el paisaje del que todos formamos parte y nos modela, sepámoslo o no. El cuadro nos sitúa en una cadena simbólica, que se transforma en “an important part within the formation of identity” (*Male. . . 6*), cuando gatilla un deseo que suscita una pantalla dentro de la cual formamos parte como mirones a la vez que como protagonistas.

**La mirada enmarcada: la noción de régimen escópico.**

A partir de la concepción lacaniana del campo escópico y de sus elementos constitutivos, el crítico cinematográfico francés Christian Metz (1931-1993) acuñó, luego de una serie de observaciones acerca del mirar y el deseo en el cine, el concepto de “régimen escópico” para referirse a la forma por medio de la cual el sujeto mira una película. Para Metz, el espectador de cine mantiene con las películas verdaderas relaciones de objeto, “un objeto que siempre se ha dado por perdido y que siempre ha inspirado deseos como tal” (59). Además, lo que es más interesante, Metz vincula la forma de ver cine con el voyeurismo, en tanto “el voyeur procura sobremanera mantener una abertura, un espacio vacío, entre el objeto y el ojo, el objeto y el propio cuerpo: su mirada fija el objeto a la distancia correcta, igual que los espectadores de cine que se cuidan de no estar ni muy cerca ni muy lejos de la pantalla” (59). Es decir, el espectador es un deseante permanentemente insatisfecho, pues el dato audiovisual sólo se le da “en efigie (...) a través de un plano ajeno primordial, un infinitamente deseable (= un jamás poseíble), en una escena distinta que es la de la ausencia y que sin embargo representa lo ausente en todos sus detalles” (61). En síntesis, el régimen escópico o la forma habitual y regular en que opera el campo escópico del cine es el de un observador sentado en un lugar oscuro, observando una pantalla en la que se le ofrecen imágenes ausentes y distantes que constituyen/constituirán su deseo.

Años más tarde, en el encuentro “Visión y Visualidad” coordinado por el crítico cultural Hal Foster, el historiador de la cultura estadounidense Martin Jay (1944) pone en circulación el concepto acuñado por Metz, desligándolo de los elementos propiamente pulsionales y poniendo énfasis en la carga de normatividad y regularidad de la palabra *régimen*. Aunque nunca precisa lo que

entiende por “régimen escópico” es posible inferir que Jay usa este término en el sentido de un modo de ver corriente, por lo general hegemónico, el cual está determinado por factores contextuales (históricos, culturales, estéticos, etc.). Sin explicitarlo, el concepto de Jay se vincula con dos de las nociones estructurantes del campo escópico lacaniano: lo <<dado-a-ver>> y la pantalla. Es decir, un régimen escópico define lo que los sujetos pueden y deben ver (lo <<dado-a-ver>>), y la manera en que deben hacerlo (pantalla). Desde esta teorización, se refuerza la noción de que la mirada no percibe formas vacías, sino que adosa automáticamente a lo visto significados, conceptos, pensamiento que forman parte de redes discursivas mayores o, con José Luis Brea, de *órdenes de discurso* específicos (Brea 149) que nos permiten ver y conocer ciertos aspectos del mundo, aquellos que al entrar dentro de las construcciones culturales específicas de cada régimen pasan a conformar lo que se concebirá como real.

Según la tesis de Martin Jay, en la modernidad occidental existirían principalmente tres subculturas visuales o regímenes escópicos<sup>27</sup> que han competido por la hegemonía visual, lo que continúa hasta el presente. Para los propósitos de este ensayo, sólo me interesa detenerme en aquellos dos regímenes<sup>28</sup> que, desde mi interpretación, están más ligados a las dos

---

<sup>27</sup> De hecho, más adelante aclara: “tampoco estoy sugiriendo que las tres principales subculturas visuales que he escogido para indagar más atentamente agoten todas las que podrían discernirse dentro de la extensa e imprecisamente definida época que llamamos modernidad” (“Regímenes escópicos” 223).

<sup>28</sup> El régimen que obviaré en este escrito es llamado “arte de describir” y aparece en la pintura del Renacimiento de Flandes. Suprime la referencia narrativa del régimen perspectivista a favor de la descripción de detalles, pone “el acento en la existencia previa de un mundo de objetos pintados en el lienzo plano, un mundo indiferente a la posición del espectador que se halla frente a él” (231), y anticipa “la experiencia visual que provoca la invención de la fotografía en el siglo XIX” (232). La principal crítica que se hace a este régimen tiene que ver con el hecho de que el arte del Renacimiento italiano, como representante del perspectivismo cartesiano, tuvo claros impulsos en pos del divorcio de

concepciones sobre la mirada que postula Lacan: la mirada geometral y la mirada deseante.

El primer modelo señalado por Jay, el cual relaciono con la noción de *mirada geometral* propuesta por Lacan, es el llamado “perspectivismo cartesiano”. Según la lectura del teórico estadounidense, se trata del régimen que mayoritariamente ha ocupado la posición de privilegio y se identifica, en la esfera de las artes, con la noción de perspectiva del Renacimiento y, en la de la filosofía, con las ideas cartesianas de racionalidad subjetiva. Jay fundamenta la importancia de este modelo citando autoridades en el tema, como Rorty, quien afirmaría que “en el modelo cartesiano, el intelecto inspecciona entidades modeladas sobre las imágenes retinales [...] En la concepción de Descartes –que llegó a ser la base de la epistemología 'moderna'--, lo que hay en el 'espíritu' son representaciones” (224). Este modelo expresó la supuesta experiencia “natural” de la vista valorizada por la cosmovisión científica.

Las características fundamentales del perspectivismo cartesiano serían:

- a) El espacio de la perspectiva lineal simboliza una armonía entre las regularidades matemáticas de la óptica y la voluntad de Dios (...) El nuevo concepto de espacio era geoméricamente isótropo, rectilíneo, abstracto y uniforme” (225)
- b) La transposición del espacio tridimensional, racionalizado, al plano bidimensional se produce por reglas claras de transformación (“especificadas en *De Pittura* de Alberti y en otros tratados posteriores de Viator, Durero y otros artistas” (225))

---

su rol narrativo. Además, también seguiría avalando una cosmovisión científica; por ende, esencialmente objetiva, escamoteando la importancia de la mirada subjetiva.

- c) El lienzo en que se representa la perspectiva se constituye en una ventana o “espejo plano que reflejaba el espacio geometrizado de la escena, proyectado hacia el espacio no menos geometrizado que se extiende desde el ojo del que mira” (225)
- d) El ojo de este régimen escópico se caracteriza por ser singular, estático, sin parpadeos (es decir, sin momentos de ceguera) y fijo, produciendo una toma visual eternizada y descorporizada (una mirada absoluta).

Entre las implicaciones de este régimen escópico se puede mencionar que este ojo absoluto, supuestamente descorporizado, determinó “el retiro de la conexión emocional del pintor con el objeto pintado en el espacio geometrizado” (226) y la pérdida de la proyección erótica en la visión, en tanto se olvida que la mirada, tanto del pintor como del espectador, están encarnadas y situadas en un cuerpo. Así, la imagen paradigmática de este régimen escópico sería una estatua de mármol, despojada de su capacidad de despertar el deseo. Por otra parte, además de escindir campo visual y erotismo, este modelo “había fomentado también lo que podría llamarse la desnarrativización o la destextualización. Es decir, a medida que el espacio abstracto, cuantitativamente conceptualizado, fue interesando al artista más que los sujetos cualitativamente diferenciados representados en ese espacio, la transcripción de la atmósfera llegó a ser un fin en sí misma (...) con el tiempo, esas historias parecieron menos importantes que la habilidad visual exhibida al pintarlas.” (227) La imagen, así, se fue liberando, desde el Renacimiento, de su función discursiva.

Por último, me interesa resaltar dos implicaciones que Jay reconoce en el perspectivismo cartesiano. En primer lugar, la imbricación entre este régimen escópico y la cosmovisión científica a través de la cual el mundo ya no se interpretaba como un texto divino, sino que se lo pasó a considerar como un orden

matemáticamente regular, “lleno de objetos naturales que sólo podían observarse desde afuera con el ojo desapasionado del investigador imparcial” (228). En segundo lugar, la vinculación de este régimen tanto con la ética burguesa como, sobre todo, con la consideración del mundo natural como un espacio susceptible de manipulación, vigilancia y dominio.

Las principales críticas que se pueden hacer a este régimen tienen que ver con su concepción de un sujeto ahistórico, universal y descorporizado, ajeno al mundo en su pretensión de conocerlo sólo desde lejos. De hecho, se ha reparado en que la mirada ideal de este modelo supone una visión monocular trascendente y universal “-es decir, exactamente la misma para cualquier espectador humano que ocupara el mismo punto en el tiempo y el espacio--” (229), cuando la experiencia [muestra] que el individuo que se sitúa en la pirámide del observador de la perspectiva encarna una mirada contingente, la cual establece sus propias relaciones concretas con la escena que se extiende frente a ellos” (229).

El régimen escópico que se vincularía con el funcionamiento propio del campo escópico y con la noción de una mirada deseante propuesta por Lacan, es el tercero en la clasificación del teórico estadounidense. Jay lo nomina “régimen barroco”, aunque aclara de antemano que no está circunscrito al período histórico específico, sino que más bien está considerado como un estilo que, según la conocida dicotomía de Wölfflin, se opondría al estilo clásico, caracterizado por una forma lineal, sólida, planimétrica, cerrada y lúcida. El Barroco, por su parte, sería un estilo colorido, peculiar, extravagante, “lleno de recovecos, desenfocado, múltiple y abierto”. (235) O, precisando, Jay considera el régimen escópico barroco como una potencialidad visual permanente, aunque con frecuencia reprimida, que se extendió durante toda la era moderna.

Tomando ideas de la filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann, Jay señala que este régimen escópico habría sido la alternativa más significativa en contra del perspectivismo cartesiano, pues su gusto por las imágenes confusas, desordenadas, desenfocadas y excesivas repudiaría, en tanto impide, la ilusión de un ojo trascendental y absoluto que mira/domina la escena visual, y desdeñaría la reducción de la multiplicidad de lo visual a una única esencia coherente. Por otra parte, el Barroco está fascinado por lo ilegible, lo opaco y lo irrepresentable, y juega con la perspectiva anamórfica. Para Jay, esta técnica, gracias a la utilización de espejos deformantes, “revela la condición convencional antes que natural de la especularidad “normal”, mostrando que ésta depende de la materialidad del medio de reflexión.” (236) Esto es, al rescatar la importancia del medio, el régimen barroco comienza a recuperar el elemento corporal de la visión.

En cuanto a la vinculación con algún movimiento filosófico, Jay señala que el régimen barroco no posee un equivalente claro en este plano<sup>29</sup>, pero sí conecta la vista con la retórica, lo que implica la concepción de las imágenes como signos, es decir, como elementos de un sistema de significación que deben ser leídos. De la reflexión final de Jay con respecto al régimen barroco enfatizo dos ideas. La primera, en este régimen recién retorna el elemento pulsional que Lacan y Metz conciben como intrínseco del campo escópico. El Barroco, en tanto procura representar lo irrepresentable, propósito condenado al fracaso, se vincula con el objeto del deseo, en lo que éste tiene de inalcanzable. En palabras de Jay, “el cuerpo retorna para destronar a la mirada desinteresada del espectador cartesiano descorporizado.” (237). La segunda idea relevante es que este régimen escópico

---

<sup>29</sup> Jay menciona elementos de la filosofía de Leibniz, Pascal y los místicos de la Contrarreforma

sería el único que habría mantenido su integridad hasta nuestros días, pues, de acuerdo con Jay, el discurso estético posmoderno valora más lo sublime que lo bello, y por el lugar que empieza a retomar la retórica lo que lleva a “aceptar el momento lingüístico irreducible que hay en la visión y el momento visual igualmente insistente que hay en el lenguaje” (238)<sup>30</sup>

Aunque Jay puntualiza que en la modernidad los regímenes por él delimitados habrían convivido en un diálogo de tensiones y retroalimentaciones, sí se puede afirmar que el régimen que ha ocupado la silla hegemónica es el perspectivista. Tal privilegio opera como una exhortación a la mirada “desde muchos lados a percibir y afirmar sólo lo que en general pasa por la <<realidad>>” (*Threshold*. . . 11): lo que debemos ver ocupando el punto de vista correcto como en el cuadro de Holbein pero también aquello que protege la integridad de mi *yo*, mi idealización inicial; de hecho, como lo muestran *Los embajadores*, si asumo una posición distinta, al sesgo, tengo el riesgo de encontrarme con lo que no quiero enfrentar: la muerte. En su libro *The threshold of the visible world*, Kaja Silverman postula que la posibilidad de realizar el proyecto de deconstruir nuestras idealizaciones normativas para poder acceder a otras nuevas que reivindiquen lo diferente<sup>31</sup> sólo puede estar motivado mediante la lectura de textualidades que nos enseñen a mirar distinto, que “activen en nosotros la capacidad de idealizar cuerpos que divergen al máximo de nosotros y de nuestra norma cultural” (47).

---

<sup>30</sup> Jay finaliza su reflexión abogando en contra de cualquier nueva jerarquía visual, en la cual el espacio de privilegio que ocupó, por tantos siglos, el perspectivismo cartesiano, sea tomado ahora por alguno de los otros regímenes, o cualquier otro que pueda postularse. Más bien, su posición tiene que ver con la valoración de la pluralidad de los regímenes escópicos, y con la indagación de sus implicaciones positivas y negativas y, agrego, su presencia, su diálogo o disputa en las distintas prácticas culturales en las cuales está presente la visión.

<sup>31</sup> Es importante señalar que Silverman no postula que haya que buscar instaurar nuevos ideales, sino encauzar la actividad psíquica de idealizar en un fluir de producción, sin llegar a nuevas imposiciones cosificadas para la idealización.

Silverman postula que esta operación puede ser motivada por textos visuales, específicamente, cinematográficos. No obstante, el gesto que quiere instaurar mi tesis, dialogando estrechamente con la posibilidad de que los textos abran los marcos de nuestra visualidad, es que este gesto se puede encontrar en textos poéticos, en donde también se puede evidenciar el interés por producir cuestionamientos que apuntan hacia las formas de ver normativas.

Precisamente, una forma de mirar más allá de la norma se propone en el rescate del lente (reprimido) del régimen barroco que, desde la tribuna de sus ensayos sobre arte, ejecuta un poeta latinoamericano.

### **La mirada barroca: Severo Sarduy**

Detrás de lo representado corre la aporía de lo irrepresentable.

Severo Sarduy

En el despertar de la década del 60 del siglo XX, Severo Sarduy viaja becado a Europa (primero, Madrid; luego, asentamiento definitivo en París) para estudiar historia del arte. Y, como él mismo lo enuncia, sin voluntad consciente o planificación mediante, “se fue quedando”<sup>32</sup> (OO.CC 12) Así, estamos ante un escritor que desarrolló la mayor parte de su carrera en escenarios céntricos, conociendo de primera fuente a los autores y teóricos en boga (Roland Barthes fue uno de sus más cercanos e influyentes amigos), e incluso siendo parte de la gran

---

<sup>32</sup> La frase original es “*me fui quedando*”, la cual acomodo gramaticalmente para adecuarla con mi escrito. Sarduy recuerda este y otros hechos de su vida en el texto “Para una biografía pulverizada en el número –que espero no póstumo—de *Quimera*” (O.C. 11-15), escrito en Saint Leonard el 14 de octubre de 1990.

revolución estructuralista (gracias a su amistad con Philippe Sollers, participa de las reuniones del grupo que concibe, crea y edita la revista *Tel Quel*)<sup>33</sup>. No obstante, Severo Sarduy fue siempre “eterno habitante de su Cuba natal” (OO.CC 1813), o, en sus propias palabras: “no hay nostalgia, no hay recuerdo, no hay imagen del tiempo que pasa, simplemente, porque yo nunca he salido de Cuba” (OO.CC. 1814)<sup>34</sup>. En el centro nunca dejó de ser un intelectual, artista, escritor latinoamericano, un escritor que en el centro siguió habitando la periferia.

Desde esta constatación, las reflexiones de Sarduy escenificadas en algunos de sus ensayos que consideraremos en esta sección configuran una reflexión escópica desde la periferia latinoamericana, una que, eso sí, no se realiza desde una posición de sumisión y aceptación acrítica de lo hegemónico, sino con la libertad del juego y la soltura de apropiarse de todo que, en una entrevista con Danubio Torres Fierro (O.C. 1813-22) Sarduy reconoce haber aprendido en Lezama:

Al principio, cuando me vi ante una escultura flavia en el Louvre, pensé que todo eso no tenía el menor sentido, que un cubano no tenía nada que hacer con un arte tan distante de él, de su historia; luego entendí, de modo bastante lezamiano, que toda la historia nos pertenece y que las esculturas ni nada en la vida tiene un sentido

---

<sup>33</sup> En una entrevista realizada a fines de los años 60 (1966) por el crítico literario uruguayo Emir Rodríguez Monegal (1921-1985), Sarduy presenta el movimiento *Tel Quel*: “Ellos rechazaban la literatura como algo respaldado por <<lo que se dice>>, lo descrito, el *mensaje*, etc. Ellos no pensaban, como se piensa con mucha frecuencia entre los narradores de nuestra América, que el mensaje basta para escribir bien. Luego, poco a poco se fueron acercando, fueron estudiando lo que constituye la literatura: qué organización particular del lenguaje, qué trabajo sobre el significante, y yo diría, empleando esa palabra en su verdadera acepción, qué retórica. (...) Luego Sollers y sus amigos llegaron a pensar que la escritura, cuando parece decir otra cosa, si es verdaderamente escritura, lo primero que refleja es eso, precisamente eso: el *acto de escribir*, con sus estructuras propias y su dimensión según creo ontológica.” (OO.CC 1809)

<sup>34</sup> Las dos citas de esta sección corresponden a la entrevista “Severo Sarduy: lluvia fresca, bajo el flamboyant” (O.C. 1813-22), realizada por Danubio Torres Fierro. Se publicó originalmente el año 1978 en la revista newyorkina *Escandalar* n°3.

previo, que nada lo tiene en definitiva, y que la misión del hombre es precisamente <<soplarle>> sentido a la vida, imponérselo, forzar el sentido: ese es el único sentido (1815)

El <<soplo de sentido>> sarduyano se despliega en muchas textualidades y formatos; sin embargo, haremos un corte en su sistema proliferante y nos concentraremos en algunos de sus ensayos en los que, al considerar prácticas culturales eminentemente visuales, piensa y reflexiona acerca de una forma de mirada que no dudo en calificar como *barroca*.<sup>35</sup> En estos escritos Sarduy elabora una praxis de lectura que articula reflexiones que atañen al cuestionamiento de la mirada geometral (Lacan)<sup>36</sup> o al régimen escópico perspectivista (Jay), en favor de la mirada deseante o régimen barroco.

En el libro de ensayos *La simulación* (1982), Sarduy plantea que en el ser humano existe una pulsión innata de simulación que se concreta de tres maneras privilegiadas: la *copia* (que Sarduy observa y analiza desde el travestismo), la *anamorfosis* y el *trompe-l'oeil*. En relación a la copia, Sarduy cuestiona el *cliché* según el cual el travesti imita a la mujer al plantear que, antes bien, el travesti lleva

---

<sup>35</sup> De hecho, Severo Sarduy no sólo se asocia al barroco en tanto sus novelas se han analizado por la crítica general como representantes del neobarroco latinoamericano, sino por sus propias reflexiones acerca de este movimiento, expresadas en muchos ensayos, del cual el más importante es *Barroco* (1974), en donde el cubano estudia este movimiento generando un modelo de análisis que se basa en la cosmología, estableciendo una distinción entre las cosmologías prebarrocas, que postulan un centro del universo único (heliocentrismo) y las barrocas, descentradas, postulando la transformación por duplicación del centro circular en dos elipsis que, incluso, se seguirán desdoblado.

<sup>36</sup> La presencia de alusiones al psicoanálisis lacaniano son constantes en la obra ensayística de Severo Sarduy (muchas veces mediada por los textos y seminarios divulgativos de Jacques Alain Miller (1944), psicoanalista francés que se ha encargado de difundir el legado lacaniano). Los aspectos del pensamiento lacaniano que más aparecen en los ensayos de Sarduy son la noción de sujeto escindido --en el ensayo "Nueva Inestabilidad" Sarduy afirma que Lacan "despliega toda una fenomenología del corte, la esquizo, la falta, la ausencia" (OO.CC 1362)--; el *objeto a minúscula*, el deseo que surge ante la constatación de la carencia, la ausencia misma de un centro estructurante del sujeto, pues a este siempre lo preexiste el gran Otro, el lenguaje.

al extremo la condición de la mujer como mera apariencia que “encubre[...] un defecto” (1267), su carencia del falo. En lo que respecta a la anamorfosis, interesa resaltar la analogía que Sarduy establece entre esta técnica pictórica y ciertas formas de lectura que él quiere promover. Se trataría de una lectura barroca en la cual lo que se busca leer en los textos es el reverso, los mecanismos de simulacro: “la anamorfosis y el discurso del analizante como forma de ocultación: algo se oculta al sujeto –de allí su malestar—que no se le revelará más que gracias a un cambio de sitio” (1276). La anamorfosis, según la interpretación de Sarduy, muestra que no existen lecturas corrientes, sino posiciones subjetivas de mirada y de lectura, “versiones contradictorias, que nunca son el reflejo de verdades objetivas y eternas.” (1279)

Por último, el abordaje que hace Sarduy del *trompe-l'oeil*<sup>37</sup> permite concluir que este artificio plástico lleva al paroxismo lo que las otras dos técnicas ya habían anunciado: el carácter engañoso que caracteriza a cualquier imagen. O, más bien, deriva en la constatación de que todo lo que miramos es un artificio, una creación de la mirada. De hecho, la definición que da Sarduy de la mirada es “materia con que unguimos<sup>38</sup> lo real” (1293); esto es, la mirada daría a lo que vemos una dignidad de realidad, lo que implica, a la vez, que la mirada es la que circunscribe lo que (creemos) es real. Pero, además, la mirada también es para Sarduy ingenua, pues “da por cierto (...) la profundidad simulada, el espacio fingido, la perspectiva aparente, o la excesiva –y por ello sospechosa—compacidad de los objetos, la insistente nitidez de sus contornos, la arrogancia de las texturas” (1283).

---

<sup>37</sup> Técnica pictórica que intenta engañar la vista jugando con la perspectiva y otros efectos ópticos.

<sup>38</sup> La definición de “ungir” que hace sentido en este enunciado sarduyano es: “2. tr. Signar con óleo sagrado a alguien, para denotar el carácter de su dignidad, o para la recepción de un sacramento.” (RAE)

Sintetizando, estas formas de la simulación ponen en evidencia que las formas por medio de las que miramos no son naturales sino que están confinadas en (engañadas por) un campo de visualidad, el de la perspectiva y el mimetismo que, aunque autoritario y hegemónico, no es menos simulacro, no es menos evidencia de la pulsión de simulación que Sarduy reconoce en el ser humano.

Otro ensayo en que la problemática de la mirada es central es “Fluorescencia del vacío” (1323-1330), texto en que Sarduy interpreta la práctica pictórica del catalán Antoni Tapiès (1923-2012) como una que pone en cuestionamiento, en nuestra terminología, la mirada cartesiana-perspectivista y su fijación en el significado. La obra de Tapiès, al poner en relieve la dimensión significativa, corporal y material de la pintura produce según Sarduy una “tachadura de la mirada” (1323) y de las leyes de la perspectiva, cuya influencia no sólo se circunscribe al espacio de la pintura, sino que se expande a nuestras formas cotidianas de percepción. Sarduy los llama “la *doxa* de la percepción humana, centrada y plana” (1323). Tapiès permite impugnar la mirada como forma privilegiada de conocimiento y como orden idealizado que nos constriñe a entender que nuestra aprehensión del mundo debe operar mediante análogos visuales o duplicaciones especulares. Tapiès muestra una forma de pintura que permite conectarse, de otra manera, con el rescate que el régimen escópico barroco hace del cuerpo. Rescatar el cuerpo no tiene que ver con su representación en imagen, acción propia de tantos siglos de imposición de una mirada descorporalizada que apresa en una horma figurativa, en líneas y colores imitativos, el cuerpo humano; sino con el realce de la materialidad significativa, su relevancia propia más allá de medio para un fin representativo o, en otros términos, el cuerpo aparece como tacto y gestualidad que usurpan u ocupan el

lugar de privilegio de la mirada.

Además, la obra del catalán permite conectarnos con otra de las concepciones esenciales de la reflexión de Sarduy sobre la literatura y la pintura: la preocupación por rescatar de la censura e invisibilidad al soporte sobre el cual se escribe o se pinta, gesto que redundaba en el rescate de lo material y, por supuesto, del cuerpo. En el escrito breve “Cubos”, el cual versa sobre esculturas del artista norteamericano Larry Bell, Sarduy asocia esta minusvalía o, incluso, cancelación del soporte con la exclusión sacrificial del cuerpo con “la civilización –y sobre todo el pensamiento cristiano” (OO.CC 1186). Considero que la obliteración del soporte también se puede comprender dentro del paradigma de la pintura iniciado en el Renacimiento y, por ende, de la mirada perspectivista, pues “la tela considerada como soporte material, cuerpo del cuadro, y en escultura la armazón, deben de borrarse para lograr una ilusión de espacio, un *logos* original que, no perteneciendo al objeto, lo organizaría desde lejos” (1186)

Para Sarduy, ser barroco en su tiempo era “amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación” (1250). En cambio, propone el derecho a un lenguaje proliferante que deforme el trazo. Ser barroco, por ende, es dialogar con textualidades que deformen el rol transaccional del lenguaje (su comunicación) y vayan minando los significados e, incluso, los significantes. Ser barroco tendría que ver, también, no sólo con mirar/dialogar con imágenes trasgresoras, difíciles, sino con imágenes que se deslíen, que dejan su lugar a la emergencia del gesto y, por ende, del cuerpo.

Ser barroco implica también una secreta motivación de retorno, el juego metonímico incesante detrás del *objeto a minúscula* que, según la enseñanza lacaniana que sigue el cubano, es “básicamente y por definición perdido” (1409); en otros términos sarduyanos, el barroco está “animado por una nostalgia del Paraíso Perdido” (1386). El gesto barroco, que Sarduy califica como *juego* en contraste al *trabajo* que es la obra clásica, implica la gestación de un espacio de “superabundancia y (...) desperdicio” que oblitera la comunicación y sus austeridades funcionales para complacerse en la “búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial* (...), *cosa* para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo” (1401-2). Los textos barrocos entran en un circuito de erotismo, pues parodian la reproducción en pos de lo que de verdad le importa, “juego, pérdida, desperdicio y placer” (1402). La pregunta que surge es cómo la persecución de la *Mirada* en tanto *objeto a minúscula* desde un régimen escópico barroco textualiza esta actividad lúdica en sus cuatro elementos constitutivos: juego, pérdida, desperdicio, placer.

Resumiendo, la mirada barroca que propone Severo Sarduy es aquella que reconoce que toda imagen es un artificio y que desmonta cualquier afán por ocultar el soporte y el andamiaje retórico. Es una mirada que busca, aunque tenga al fracaso como única certeza, el *otro lado* de la representación, aquello que nunca se puede alcanzar pero también aquello que está “cosido” a la representación, el atrás de cualquier imagen: la muerte. Finalmente, es una mirada que se sabe limitada y, así, rompe con la posición única y su infinito (la ilusión de que *puedo verlo todo*), reconociéndose como carente (al modo de la escisión lacaniana del ojo y la *Mirada*); pero que no por eso deja de mirar, sino que ahora ejecuta su pulsión

vidente desde el circuito lúdico del deseo: juego, pérdida, desperdicio y placer, y vuelta a empezar.

Interpreto que el ejercicio de mirada barroca que propone Sarduy pasa por la elección por parte del sujeto de objetos (de deseo) que no atañen a un régimen de sentido transitivo; es decir, las obras con las cuales Sarduy dialoga, o cómo las hace dialogar, no se encuentran fundamentadas en la transitividad, en el escribir/pintar *acerca de* o *sobre* algo. La pintura que le interesa, en tanto otra práctica textual más, no es aquella que ejerce un rol ilustrativo o mimético, sino la que se regodea en el juego y el derroche (barrocos ambos) de la génesis de un *algo* (Sarduy dice, en la estela de Joyce: “no escribo *sobre* algo; escribo *algo*”).

Por último, otro aspecto central que adoptaremos de Sarduy en el recorrido interpretativo de nuestro corpus es su noción de lectura barroca, mencionada brevemente cuando comentamos la interpretación sarduyana de la anamorfosis. Sarduy concibe tres formas de leer: la *frontal*, lectura que considera el componente denotativo del significado, cree que los textos poseen como fin último la transmisión de una información y es esencialmente descriptiva<sup>39</sup>; la *marginal*, forma de leer que exige un cambio de posición y una mirada al sesgo para acceder a los sentidos no evidentes; y la *barroca* para la que “sólo cuenta la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso –el otro de la representación—” (1276). En nuestra interpretación, la lectura barroca que propone Sarduy implica desnudar a la obra de su afán de imitación, de producir una *ilusión de espacio*, de ser (mera) instancia que transmite informaciones, para derivar en la puesta en escena de sus mecanismos, de su condición de artefacto o

---

<sup>39</sup> Haciendo la analogía escópica, esta sería la lectura elaborada por el ojo que cree poseer todas las facultades, el ojo de la perspectiva o *geométral*, en el decir lacaniano.

artilugio. Una lectura barroca enfrentada a textualidades barrocas atraviesa los significados y mira los significantes, realza el soporte, las convenciones que conforman los textos, los códigos que parodia o denuncia (1185). La reivindicación del soporte produce una crítica a la “ilusión de espacio”, la cual en Sarduy es equivalente a la noción de mirada geometral (Lacan) o al régimen escópico perspectivista (Jay), una mirada que se sitúa en un afuera que pretende ejercer control y dominio: “un *logos* original que, no perteneciendo al objeto, lo organizaría desde lejos” (O.C. 1186). Cambiar de posición, asumirse descentrado: ese es el gesto valiente y arrojado del lector barroco, aquel que sabe que no hay cabida para un sujeto que centre y regule la proliferación de signos. A la vez, esta “lectura barroca” es la que se atreve a ver el andamiaje retórico, a poner en escena la utilería, el texto en tanto tejido de significantes. Al hacerlo, desnuda las estructuras y las enfrenta con pasión crítica.<sup>40</sup>

En síntesis, los ensayos y textos críticos de Sarduy constituyen una reflexión sobre la pintura y la literatura que se sitúa en el paradigma barroco, con su opción por el juego, el derroche, el desperdicio y el placer, por las posiciones de mirada y lecturas múltiples y, sobre todo, por poner en cuestión la mirada geometral como forma de acceso privilegiada a la realidad.

---

<sup>40</sup> Este gesto que, siguiendo a Sarduy, entenderé como un componente esencial de la mirada/lectura barroca, guiará y movilizará el desmantelamiento de la imagen y, especialmente, de las *formas de ver* ciertas imágenes (de la mujer, específicamente), en los poemas de Enrique Lihn que trabajaremos en esta tesis.

## La mirada sesgada. Mirando como mujer.

una mirada desde la alcantarilla  
 puede ser una visión del mundo  
 la rebelión consiste en mirar una rosa  
 hasta pulverizarse los ojos

Alejandra Pizarnik

Hablábamos del cuerpo que busca rescatar el régimen barroco; ahora veremos cómo la mirada hacia un cuerpo en específico es uno de los posicionamientos escópicos que predominan en el régimen perspectivista: el sujeto masculino que observa el cuerpo femenino, convirtiéndolo en un objeto (de deseo). Basta sólo pensar en la tradición del desnudo femenino en la pintura europea para evidenciar la trascendencia de esta forma de posicionar lo escópico: el hombre mira, la mujer es mirada<sup>41</sup>.

Este elemento del régimen de visibilidad convencional comienza a ser criticado e, incluso, desmantelado a partir de la irrupción en la escena teórica de la noción de género, tal y como es construida en los *Visual Studies*, disciplina especializada en el cine que surge en la década de 1970 en EE.UU. El texto que inaugura esta vertiente analítica es el famoso y polémico “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) de la teórica feminista Laura Mulvey. En este famoso texto, Mulvey declara desde sus primeras líneas la utilidad que le dará el

---

<sup>41</sup> Dentro de la teoría del arte y de la comunicación visual, uno de los textos más famosos y citados que aborda esta temática es *Ways of Seeing* (1974), del crítico de arte y escritor británico John Berger. Este libro, basado en una serie de programas de T.V. televisados en el Reino Unido el año 1972, analiza críticamente representaciones femeninas en la pintura y publicidad occidentales, las cuales comparten el hecho de la configuración de lo femenino como objeto a ser visto/poseído.

psicoanálisis como medio de descubrimiento de aquellos patrones de fascinación imperantes en el cine y que operan de manera previa tanto en el sujeto individual como en las formaciones sociales. Mulvey sospecha de nuestra sociedad patriarcal que asume la posición de un sujeto exclusivamente masculino. Por lo tanto, para esta autora la forma cinematográfica ha estado determinada por el inconsciente de la sociedad patriarcal en su elaboración de la diferencia sexual y en cómo constituye las imágenes y las maneras eróticas de mirar. Es decir, Mulvey concibe el cine como un universo deseante en el cual el sujeto masculino mira imágenes con las cuales se identifica (el héroe)<sup>42</sup> o las que enfrenta en tanto objetos de deseo (la mujer). Lo anterior se puede condensar en la noción ya convencional de que el hombre es el portador de la mirada y la mujer es imagen: “Women display as sexual object is the leit-motif of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire” (837) Así, la mujer representada en el cine ha sido para Mulvey nada más que una figura que se organiza como tal según la fantasía masculina y que posee una cualidad ontológica en cuanto “*to-be-looked-at-ness*”<sup>43</sup> (837), es decir, su ser está dado por su condición de ser mirada.

Concentrándose en el llamado cine clásico de Hollywood, con especial interés en el *cine negro* y las películas de autores como Hitchcock y Sternberg, me interesa resaltar de este artículo la problemática psicoanalítica que la mujer presenta al hombre: la angustia de castración. La diferencia sexual, la ausencia del pene y la angustia de castración que despierta en el inconsciente masculino es

---

<sup>42</sup> Mulvey explica: A male movie star’s glamorous characteristics are thus not those of the erotic object of the gaze, but those of the more perfect, more complete, more powerful ideal ego conceived in the original moment of recognition in front of the mirror.” (838)

<sup>43</sup> Cursivas en el original.

solucionada en el cine clásico, según Mulvey, mediante dos mecanismos: la mujer debe ser investigada y castigada para que no resurja el trauma original; o debe ser transformada en un fetiche que sosiegue la ansiedad. El primer camino es el del *voyeurismo* en tanto vigilancia sádica en que el placer consiste en probar la culpa y subyugar a la culpable mediante el castigo y/o el perdón (Mulvey nos invita a pensar en la versión cinematográfica del clásico del género negro *El Halcón Maltés* para graficar esta vía). El segundo mecanismo es llamado por Mulvey “escoptofilia<sup>44</sup> fetichista”, el cual consiste en el placer de ver depositado en la belleza física en la imagen femenina o, más cercano a la definición convencional del fetichismo, en una de sus partes (las piernas, la boca, los pies, entre otros “desmembramientos” del cuerpo femenino). Finalmente, Mulvey señala que la primera forma de enfrentar a la mujer como recordatorio de la castración se corresponde con la parte diegética del cine, mientras que en la segunda el fluir narrativo se detiene, incluso, para resaltar la focalización en la mirada por sí sola.

Dentro de la misma esfera de los *Visual Studies* aparecen las reflexiones de la teórica Kaja Silverman, mencionada anteriormente en este ensayo. Silverman también parte en su teorización de la asociación de la Mirada --en el sentido lacaniano-- y la cámara con lo masculino. Desde mi interpretación, una imagen que permite mostrar este mecanismo es la fotografía del alemán Helmut Newton “Self Portrait with wife and models”:

---

<sup>44</sup> *Escoptofilia* o *escopofilia* es una palabra compuesta que se refiere al placer (-filia) de ver (escopo).



Fig. 2. Helmut Newton, *Self Portrait with wife and models*, (París, 1981).

Como ya vimos con Mulvey, esta fotografía ilustra un tema altamente productivo en los estudios que abordan la fabricación de la diferencia entre hombre y mujer, desde la situación básica de que, en nuestra cultura occidental, el hombre es quien mira/tiene el derecho a mirar o instalar su mirada, y la mujer es lo mirado/fotografiado. Para Silverman

al sujeto femenino normativo se lo coacciona simultáneamente para que entre en una identificación con la insuficiencia anatómica y discursiva, y una y otra vez se lo exhorta a que aspire al ideal de la <<mujer excepcional>>, la mujer cuya extravagante belleza física borre milagrosamente todas las marcas de la castración. Debe por

consiguiente encarnar la carencia y lo opuesto a ésta: la carencia, a fin de que los atributos fálicos del sujeto masculino puedan articularse en sentido opuesto; la plenitud, a fin de que pueda adecuarse al deseo de éste. Esto lleva a un clásico <<vínculo doble>>: el sujeto femenino está bajo el imperativo de ser aquello a lo que al mismo tiempo se le prohíbe que se aproxime, estructural lo mismo que ontológicamente.” (43)

Pero más allá del diálogo que se establece entre la mujer perfecta o *fémína fetiche* (nótese, incluso, que la única prenda que lleva es, valga la redundancia, un fetiche por excelencia: zapatos de tacón alto), y el hombre/ojo/cámara que capta la imagen (que, además, muestra mediante su vestimenta su absoluto posicionamiento como sujeto), me interesa poner énfasis en la presencia de la esposa del fotógrafo, Alice Springs. Se trata de una mujer en la medianía de la edad, vestida de negro (esto es, con el cuerpo oculto, al menos desde lo visual) y utiliza anteojos (objeto estereotípico del intelectual), que aprecia con un gesto ambiguo la escena en que el hombre exhibe<sup>45</sup>su deseo, metonimia del deseo que la cultura ha asociado a cualquier hombre (convencional). Y digo ambiguo pues su codo izquierdo, flectado, se apoya en la rodilla de la pierna derecha, mientras que la mano sostiene la cara. Gesto de interés, pero también de aburrimiento ante la fijación masculina en un circuito de imágenes<sup>46</sup> femeninas, de identificaciones convencionales en las cuales el sujeto masculino está (se quedó) pegado.

---

<sup>45</sup> Leo el impermeable como emblema cliché del exhibicionismo.

<sup>46</sup> Nótese que, por el costado izquierdo de la foto, se deja ver un pie calzado con un zapato de tacón aguja, lo que me permite generar esta interpretación de circuito de objetos de

Volviendo a Silverman, estas imágenes que se asocian a las fantasías normativas y su promoción al estatus de lo ideal pasan, en primer lugar, por la relación con la primera identificación jubilosa, la que acaece en el estadio del Espejo. En segundo lugar, muestran que la idealización representa una función psíquica vital e, incluso, protectora y de resguardo ante la amenaza del vacío: “poniendo objetos en el lugar del inalcanzable no-objeto del deseo, uno también guarda sus distancias con respecto a ese no-objeto, con lo cual se convierte, en el sentido más fuerte de la palabra, en el sujeto de la carencia.” (50)

Ante esta constatación, Silverman asevera que su propuesta no implica una postura contraidealizadora, sino que plantea la posibilidad de generar otras identificaciones, que vayan más allá de las imposiciones de la pantalla cultural y de los parámetros corpóreos del sí mismo.<sup>47</sup> Otra razón para aprender a idealizar sujetos marginados de la pantalla cultural tiene que ver con salir del “círculo vicioso que lleva de la aspiración a la perfección inexorablemente a la experiencia de la fragmentación corpórea y que hace al sujeto irreduciblemente agresivo hacia cualquiera que parezca capaz de aproximarse a lo que él no puede.” (47)

No obstante, hay que retomar el componente engañoso y narcisista de cualquier imagen. A diferencia de los animales, quienes toman la imagen como una forma de definirse como miembro de una especie, como una ventana que lo abre al otro; el humano, como individuo que se enfrenta a la imagen idealizadora que le devuelve el espejo “por lo general busca primero al sí más que al otro.” (52) Es decir, estar apesado en el circuito de la imagen implica estar cautivo del *je* y su

---

deseo que se suceden repetidamente, de visualización fotográfica del circuito metonímico del deseo.

<sup>47</sup> Para Silverman, aprender a idealizar sujetos menospreciados por la cultura es evidenciarlos como tan dignos de amor como lo que se nos ha enseñado a amar en la cultura a la que pertenecemos.

marco de identificaciones posibles, clausurando/clausurándonos a la alteridad, a la otredad. Para Silverman,

(...) el espectador sólo puede entablar una relación políticamente productiva con la otredad corporal cuando es incitado a identificarse según una lógica exteriorizadora más que interiorizadora: cuando la pantalla tiene éxito en su solicitud del amor que él normalmente reserva para el ego-ideal, pero no le devuelve el reflejo de una imagen que se pueda asimilar al sí. (96)

Como práctica epistemológica, Silverman plantea que nunca podemos escapar totalmente de nuestras proyecciones y, por lo tanto, del sí mismo, pero desde una impronta ética hay que insistir y renovar cada vez que sea necesario la tentativa de este proyecto. La mirada que propone Silverman no puede realizarse ingenuamente, en el primer vistazo, sino que actúa *a posteriori*, en una segunda mirada ejecutada como acto consciente, como acción diferida. Esta mirada ulterior puede hermanarse con la lectura anamórfica que propone Severo Sarduy, o incluso con cualquier ejercicio de lectura interpretativa que salte lo aparente, el orden literal o las lecturas institucionalizadas o hegemónicas, llegando a niveles hermeneúticos menos evidentes y al plano en que se construye el mecanismo retórico textual.

Finalmente, lo que me queda de Silverman es que, aún siendo conscientes de que existe lo <<dado-a-ver>> o la pantalla cultural, podemos ocupar posiciones de mirada distintas a las preestablecidas. Mirando al sesgo (Žižek), desde la alcantarilla (Pizarnik), en una posición de género que se rebela a anquilosarse como exclusivo objeto de mirada (como he querido leer la posición de mirada de la

esposa de Helmut Newton en la fotografía anteriormente comentada), el ojo sí es capaz de ver productivamente cuando deriva hacia *otro lado*: “el ojo puede invertir libidinalmente lo dado-a-ver o seguir un itinerario radicalmente distinto, que contribuya a desrealizar más que a afirmar el estándar visual” (230). Volviendo a la fotografía de Newton, uno puede optar por mantener la posición de mirada y deseo convencional y continuar con la cadena que reproduce una imagen de la mujer como fetiche, o devenir en la sujeto que ocupa una posición de mirada *otra*, la de quien se hastía de este circuito imaginario y, posiblemente (imaginando un más allá o, más bien, un *después* de lo que muestra la fotografía de Newton), se levante y cancele este campo escópico.

La postura teórica de Kaja Silverman posee líneas de conexión con las reflexiones que Mieke Bal, teórica de la literatura, historiadora del arte y de la historia de la cultura de origen neerlandés, desarrolla en su artículo “His Master’s Eye”, compendiado en la antología *Modernity and Hegemony of Vision* (1993). Mediante la consideración crítica de las lecturas canónico-patriarcales de dos pinturas de la tradición del desnudo occidental (“Danae” de Rembrandt y “Olympia” de Édouard Manet), Bal deconstruye los modos de visión dominantes, proponiendo la adopción de múltiples perspectivas de mirada/lectura de obras de la tradición como estrategia mucho más efectiva para desarmar y denunciar la hegemonía visual<sup>48</sup>, que la simple denuncia crítica de dicho monopolio escópico (380). Para Bal, acometer lecturas/miradas diferentes permite que la visión se

---

<sup>48</sup> Por ejemplo, Bal analiza “Olympia” de Manet, resaltando la presencia, obliterada por la crítica canónica, del personaje de la mujer negra, la cual puede ser leída no como una sirvienta o esclava, sino como visitante, amiga o, incluso, amante de la protagonista. Lecturas como esta ponen en franco cuestionamiento el hecho de que el desnudo, según la crítica convencional, sea un género pictórico ofrecido exclusivamente al espectador masculino.

pluralice “so as to deprive the colonizing, patriarchal gaze of its authority” (401). En los capítulos que siguen, consideraré si los poemas de Enrique Lihn y Severo Sarduy que conforman mi corpus solamente atacan las formas de mirada hegemónicas y su fijación (textualización) convencional, o también proponen lecturas distintas (*barrocas*, en el decir teórico de Sarduy) de los referentes visuales con los cuales dialogan.

Aparte de los estudios feministas del cine, en el ámbito de la historia del arte, los escritos de Griselda Pollock<sup>49</sup> consideran la cuestión escópica desde la dicotomía entre el espectador y lo mirado como una de las formas posibles de entender el arte como práctica social inserta en actividades de producción y consumo, como una totalidad de relaciones y determinaciones, presiones y limitaciones que trascienden el enfoque de la historia del arte tradicional, que se limitaba al entendimiento del arte como obra de un genio artístico masculino.

Además, cuando esta crítica feminista de Pollock considera la materialidad del texto estético también reconoce una política textual, abriendo una interrogación hacia la representación como lugar social de actividad ideológica. Así, la representación deja de ser sólo una práctica que refleja un existente *a priori*; antes bien, Pollock pone énfasis en que las imágenes y los textos no son espejos del mundo, meros reflejos de sus fuentes. La representación releva algo remodelado, codificado en términos retóricos, textuales y pictóricos, de manera muy distinta a su existencia social.

En cuanto a la sexualidad, Pollock se basa en Michel Foucault para decir que las formas de representación de la sexualidad son efectos de los discursos e instituciones sociales y que, además, las prácticas artísticas también están

---

<sup>49</sup> Eminente especialista y renovadora de esta disciplina

implicadas en la manufactura y repetición de posicionamientos sexuales en tanto manejan el deseo y el placer, incentivando las fantasías y situando al espectador (161-2). Así, el arte y la crítica que asumen posiciones feministas buscan producir prácticas estéticas y de lectura que desplacen al espectador de la identificación con los mundos ficticios que ofrece el arte, suspendiendo el condicionamiento de la ideología que nos compromete con regímenes opresivos de clase, género, y clasificaciones heterosexistas y racistas<sup>50</sup>.

Griselda Pollock aprecia que la productividad del psicoanálisis en los análisis artísticos y –complemento-- literarios se debe a que permite salir de lecturas icónicas que exploren las obsesiones de un pintor, en el caso del arte, o que consideren el diálogo efrástico desde el ámbito de la relación poesía-pintura, para derivar en otras que reconstruyan el proceso de la imagen, lo que se hace con ella y lo que ella hace con sus espectadores. Para Pollock, la reflexión psicoanalítica acerca de la construcción de la sexualidad del sujeto “is profoundly implicated in looking and the ‘scopic field.’ Visual representation is a privileged site (...) Woman is the visual sign, but not a straightforward signifier.” (14). Agrego: el enfoque psicoanalítico permite reconstruir el campo escópico del sujeto que enuncia en los poemas que conforman el corpus de mi tesis: su deseo, su posicionamiento como espectador/creador, los regímenes de representación que lo determinan o con los

---

<sup>50</sup> En esta línea, el artículo “Mujeres con peluca: Sobre la visualidad y la identidad” de la escritora y académica turca Begüm Özden Firat, interpreta una obra de arte contemporánea (la vídeo-instalación *Women Who Wear Wigs*, 1999) en que cuatro mujeres se presentan en pantallas utilizando pelucas que enmascaran sus identidades <<originales>> (189) y les permiten adquirir “identidades culturalmente aceptables”, “identidades vestidas”, en el decir de Firat, que coinciden con las representaciones culturales dominantes y “sirve[n] para disfrazar las identidades reprimidas en una cultura dada” (190)

cuales entra en conflicto. Este último término, según Pollock, se acuña para “describe the formation of visual codes and their institutional circulation” (14)

Finalmente, una de las reflexiones de Pollock me permite hacer la conexión entre dos ámbitos que, de por sí, se suele asumir como distintos y separados. Hemos venido hablando de las teorías sobre la mirada con base en el psicoanálisis, pero ¿cómo hacer el nexo con la literatura, espacio en el cual lo visual no posee, por lo general, protagonismo? Pollock entrega esa pista, un camino que exploraremos en los capítulos específicos en que elaboraré los campos escópicos de los poemas de Enrique Lihn y Severo Sarduy.

La pulsión escópica entra en un juego con la pulsión invocante, aquella que según Pollock, está más cerca del inconsciente. Como la escritura tiene que ver con esta pulsión invocante, se puede postular que el ejercicio mismo de textualizar la mirada en el escenario poético construye una crítica a la centralidad de lo escópico y, en especial, de la escopofilia, entendida como placer de ver según coordenadas ya estipuladas: es placentero ver lo reconocible (figuración o mimesis); es placentero ver a la mujer como signo del hombre, como fetiche que oculta la carencia:

What does it mean that feminists have refused the ‘image’ of the woman? First this implies a refusal to reduce the concept of the image to one of resemblance, to figuration, or even to the general category of the iconic sign. It suggests that the image, as it is organized in that space called the picture can offer a heterogeneous system of signs, indexical, symbolic, iconic. And thus, that it is possible to invoke the non-specular, the sensory, the somatic, in the visual field; to invoke, especially the register of the invocatory drives

(which according to Lacan, are on the same level as the scopic drives, but closer to the experience of the unconscious), through 'writing'. Secondly it should be said that this is not a hybrid version of the 'hieroglyph' masquerading as an 'heterogeneity of signs'. The object is not to return to 'the feminine', to a domain of the pre-linguistic utterance, but rather, to mobilise a system of *imaged discourse* capable of refuting a certain form of culturally overdetermined scopophilia. (Pollock 198)

El marco teórico recién transitado nos permitirá interpretar los campos escópicos configurados en ciertos poemas de Enrique Lihn y Severo Sarduy, leyendo la articulación de espacios poéticos en los cuales –postulamos– se desmantela cualquier ilusión de que la mirada no esté mediada y sea una actividad humana natural, evidenciando, en cambio, su estructuración como un lenguaje, con posibilidades (lo < dado-a-ver >), determinaciones y, al mismo tiempo, censuras y cegueras (la < pantalla > y sus puntos ciegos o escotomas). El postulado central que guía esta investigación es que en nuestro corpus, ciertos poemas de Lihn y Sarduy que articulan una reflexión poética que se gatilla pulsionalmente ante objetos mirados (pinturas, especialmente), la textualización de lo visual es, a la vez, de manera próxima a la sinécdoque, la puesta en texto del proceso escópico de la mirada, poniendo en evidencia la condición semiótica del mirar o, en términos de Martin Jay, retórica.

**Enrique Lihn y la paradoja escópica: asediar la mirada, la Mirada que asedia.**

Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto.

*“Caminos del espejo, I”. Extracción de la piedra de locura.*

Alejandra Pizarnik

Este capítulo se abre con el recuerdo de una escena narrada en un breve relato del escritor uruguayo Eduardo Galeano. El escrito se llama “La Función del Arte I” (*El libro de los abrazos* 7); cuenta la breve historia de un niño, su padre y el viaje que ambos realizan para que el pequeño vea, por vez primera, *la mar*. El encuentro, dice el narrador, no es quieto, ni siquiera alegre, sino excesivo (“después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos”), rebasando las posibilidades de entendimiento del niño: “Y fue tanta la inmensidad de la mar, y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura. Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre: – ¡Ayúdame a mirar!” Esta pequeña narración muestra la solicitud anhelante de una protección contra aquello que deviene amenaza en tanto no poseemos lenguaje para comprenderlo, asumiendo la función paterna como ayuda que sosiega ante lo inconmensurable. De modo similar a la conceptualización de lo Real lacaniano, el niño queda expuesto a lo excesivo y pide que el padre lo guíe en ese acto que se parece mucho al del control: el *mirar* en este texto es una acción que sólo deviene posible cuando está ligada a un marco simbólico.

Esta narración entraña un entendimiento amable no sólo de la figura de autoridad paterna<sup>51</sup> sino también de esa retícula de signos que el padre hereda a su hijo como un don, un lente precioso ypreciado que se traspasa como herencia cultural para que el niño salga de la ceguera del encandilamiento, pueda mirar de frente y domeñar lo inconmensurable. Este artefacto de visión no es otro que la mediación simbólica que, gracias al gesto explicativo, sosiega el sin sentido (o, como nos enseña el psicoanálisis, pretende sosegarlo): el lenguaje. Sin embargo, el fenómeno de la mirada en su relación con lo Simbólico se puede entender de una manera bastante opuesta, ahora como enrejado que aprisiona y censura, como lenguaje que limita y reprime al poner letreros luminosos sobre ciertos fenómenos, destinando tantos otros, en cambio, a la opacidad y la sombra de lo no existente. Enseñar a mirar también puede someternos en posiciones de mirada que nos circunscribirán a ciertos ámbitos de visibilidad. La pedagogía que educa los ojos puede ser también el encarcelamiento propiciado por grillos y cadenas de discurso.

***El ojo: mirada, simbólico y vigilancia.***

La relación de mirada y simbólico considerada desde el cariz de la represión está representada en un poema que inaugurará mis reflexiones acerca de los campos escópicos que se escenifican en algunos poemas del escritor chileno Enrique Lihn (1929-1988). El nombre del poema es simple y elocuente: "El Ojo"<sup>52</sup>. Leeremos este texto considerando un hipograma<sup>53</sup> que permite generar una fusión

---

<sup>51</sup>Julia Kristeva recuerda que lo Simbólico, en tanto Otro, precede y posee al yo, puede ser encarnado o no por un padre. (Kristeva 19)

<sup>52</sup> Este poema aparece en el libro *Una nota estridente*, publicado en 2005 por las ediciones de la Universidad Diego Portales (Santiago, Chile).

<sup>53</sup> Michael Riffaterre (*Semiotique de la poésie*) entiende por *hipograma* una palabra o grupo de palabras a la que remite una palabra poetizada o un poema. Los hipogramas son sistemas de signos que comprenden, al menos, un enunciado predicativo y que pueden ser tan extensos como un texto.

de dos momentos: la entrada al registro simbólico, mediante la adquisición de la lectoescritura en el ámbito escolar, también implica situarse en el espectro de dominio del ojo como sinécdoque del sentido privilegiado, la vista, garante de la apropiación del saber y ente idóneo para el control y la vigilancia. El “Ojo” era el nombre que, coloquialmente, recibía el “Silabario Matte”, método de enseñanza de la lectoescritura que imperó en Chile desde fines del siglo XIX<sup>54</sup> hasta bien entrado el XX, cuando fue superado por el “Silabario Hispanoamericano”. Dicha nominación surgió debido a una ilustración situada en la primera página del silabario Matte, un dibujo en blanco y negro que representaba el órgano ocular. De ahí, el texto se llamó popularmente “Silabario del Ojo” (fig. 3)

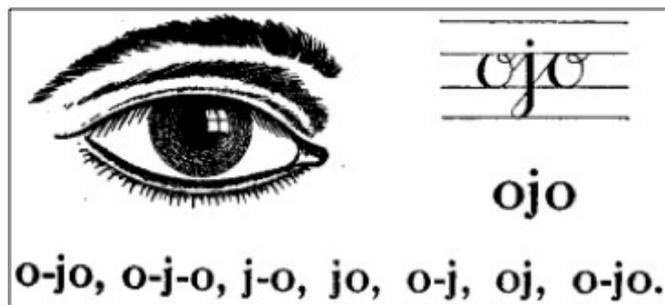


Fig. 3: Ilustración de la primera página del *Silabario Matte*. (Publicado por primera vez en Leipzig en 1884).

El poema “El Ojo” elabora una estrategia retórica que reitera este sustantivo en una suerte de retahíla ocular articulada en frases variadas; algunas novedosas, otras tomadas directamente de referencias culturales de conocimiento común (“ojo por ojo”). En el primer verso, “El ojo fue nuestra primera lección. Ojo de silabario repetido”, la referencia intertextual permite la interpretación de que la primera lección para un niño que ingresa a la cultura y al lenguaje (silabario) es el

<sup>54</sup> En 1894 el gobierno de Chile lo declaró Texto Oficial de enseñanza primaria en Chile.

mirar (considero la “escuela” que se infiere en este poema, como sinécdoque de *cultura*). De esta manera, la primera instauración de lo Simbólico implica una fusión, la entrada al lenguaje va en paralelo al ingreso en la visualidad,<sup>55</sup> pero no de la Pintura, la cual, precisamente, se complace en subvertir el orden simbólico de la mirada acusando recibo, acusando el “toque” de los deseos que germinan porosamente en la textura de lo mirado. El poema repite clichés culturales que asocian palabras propias del campo semántico de la mirada con el conocimiento (“Ojo en el que se hizo/toda la luz”; “cuando por fin veíamos/claro salir el sol de la sabiduría”), por lo que se refuerza la concepción convencional de la vista como medio óptimo para alcanzar la sabiduría, como el más elevado de los sentidos. De hecho, la alusión a un “ojo seco/impávido, perfecto, de otro mundo” habla de esta aspiración por conocer de manera absoluta, completa y sin emoción –lo seco--.

De la mano con la consideración del ojo como vehículo por excelencia del conocer, la segunda isotopía se vincula con el paradigma de la mirada como vigilancia; palabras y frases como “imperdonable”, “ojo por ojo”, “castigo”, “libreta negra” le otorgan, además, un matiz de castigo. Así, resuena el ojo de la vigilancia del Dios castigador<sup>56</sup> (“Y ojo imperdonable/del que todo lo ve”), vinculado con una concepción religiosa punitiva propia del Antiguo Testamento (“Dios del ojo por ojo”) que no puede ser aliviada suficientemente por el pensamiento de una religión del amor asociada a Cristo (“Ojo de lluvia del amor cristiano/por todo oasis en el

---

<sup>55</sup> Entendiendo *visualidad* como la red de discursos que condicionan la mirada.

<sup>56</sup> La acción de esta vigilancia sancionadora es ejercida en el poema por sujetos que representan la institución de la iglesia; en específico, se menciona al “padre director”. Esta referencia, junto a la mención “las salas de clases vacías del infierno” y el ya aludido “silabario”, permiten postular que este poema se escenifica en una escuela, la cual puede entenderse como una referencia específica o, metonímicamente, como una alusión a las instituciones escolares, en su rol de transmitir conocimientos que operan desde el miedo.

vasto mundo”), la cual, además, se acusa en tanto ciega ante las injusticias<sup>57</sup> (“ceguera de Jesús que no vio cómo el rico/iba a subir, en procesión, al cielo”).

Sin embargo, la intercesión de Cristo, faceta de la divinidad que se nos ha enseñado a considerar como amor, es convocada en la forma de un plegaria en la estrofa final: “enciéndete en el hueco/de esas pequeñas manos tendidas en lo oscuro”. Me interesa resaltar que, mediante siete epítetos, la petición espera obtener como dádiva un retorno hacia el momento previo a la adquisición del lenguaje, el regreso a un “ojo de la inocencia”:

Ojo de la inocencia.

Ojo de cerradura de la puerta del mundo.

Ojo ingenuo del faro del saber y la ciencia.

Ojo de la primera lectura fascinante.

Ojo de la amistad con Julio Verne.

Ojo pintarrajeado del color de los lápices.

Ojo devuelve al corazón del mundo

El don de la palabra que no abra los ojos. (*Una nota estridente*, 77)

Estas imágenes constituyen un relato en reversa en busca de la inocencia perdida, un trayecto en sentido inverso que va desde el gesto de husmear peligrosamente a través de ese “ojo de cerradura del mundo” (momento en que imagino que este niño textual descubrió la angustia al ver sin velos alguna escena prohibida o, seguramente, la “escena primordial”, el coito entre sus padres); pasando por las experiencias gratificantes de la infancia que entró en gozoso contacto con las primeras lecturas de clásicos que invitaban al aventurero placer

---

<sup>57</sup> En la estrofa quinta se menciona el tópico de la justicia ciega, pero entendiendo esta cualidad como enceguecimiento producido por terceros para obviar lo negativo: “Ojo del que lo guiña y hace la vista gorda./También a la Justicia la cegaron”).

de imaginar; hasta desembocar en el instante en que se descubrió el “ojo”, aquel silabario con el cual el niño que todavía no había ingresado en el mundo del lenguaje escrito podía experimentar libremente, llenándolo de colores sin concierto, ajeno a la constricción de las sangrías, los renglones, los trazos sometidos por ese lenguaje que se nos brindó como un “don” pero que, en realidad, fue una condena: la de la vigilancia. Pedido infructuoso e imposible, la voz poética quiere retornar al momento previo a que “abriera los ojos” y se perdiera la inocencia, moneda de cambio que cualquier sujeto debe entregar si pretende ingresar en la dimensión de lo simbólico. La mirada no se puede deslastrar del don y, así, insalvablemente estará determinada en cuanto a lo que se puede y no se puede ver.

La crítica especializada en la obra poética de Enrique Lihn ha resaltado como uno de los elementos esenciales de esta poética el gesto de concebir la poesía como un ejercicio crítico y cuestionador del lenguaje y de la cultura<sup>58</sup>, una tarea urgente por denunciar las concepciones mecánicas de la representación y de la automatización del lenguaje social (Foxley 51). Dentro de ese gesto, este capítulo se preguntará si en ciertos poemas del escritor chileno que consideran/enfrentan el fenómeno del mirar es posible encontrar el mismo gesto de desconfianza. La primera respuesta que nos da el tránsito interpretativo somero del poema “El ojo” pareciera ser afirmativa, en tanto se llega a la conclusión de que la mirada siempre implica una mediación simbólica que faculta pero, al mismo tiempo, coarta y prohíbe determinados accesos al mundo. Sin embargo, nos preguntamos: ¿basta

---

<sup>58</sup> El mismo Enrique Lihn declara que su ejercicio literario tiene a la crítica como uno de sus rasgos inmanentes: “Crítica de la sociedad, crítica de la cultura y, en último término, crítica de la realidad. No hago de la crítica un tema literario, porque creo que un cierto modo de hacer literatura, al que aspiro, es de por sí una acción crítica” (*El circo en llamas* 395-6)

con poner en evidencia las posiciones de ver impuestas por los regímenes escópicos hegemónicos y las formas de ver para deslastrarse de ellas? ¿es posible el retorno a un ojo previo al del “don de la palabra” y su vigilancia fija de ojo que no parpadea?

***Nada que ver en la mirada: Visibilizar el escotoma.***

El poema “Nada que ver en la mirada”<sup>59</sup>, texto incluido en el poemario *A partir de Manhattan* (1982), inaugura nuestra dilucidación de la textualización de estos campos escópicos que cuestionan (o pretenden hacerlo) algunas formas de mirar hegemónicas:

***Nada que ver en la mirada***

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

---

<sup>59</sup> Opto por citar íntegramente los poemas que conforman mi corpus de estudio, dentro de la sección en que serán comentados interpretativamente. En el caso de otros poemas que funcionen como referencias de apoyo, solamente citaré los versos específicos que entrarán en discusión.

En este poema, el hablante enuncia, específicamente en el mundo cultural de la ciudad de Nueva York, una reflexión crítica acerca del acto de mirar y las hormas que lo determinan<sup>60</sup>; y, además, postula en su crítica una forma paradigmática de mirada propia de las grandes ciudades actuales: el *voyeurismo*.<sup>61</sup> Así, aparece una primera conexión entre la teoría visual y el texto poético contemporáneo. En la década del 70, el teórico francés Christian Metz estudió, desde un marco psicoanalítico, la mirada en el cine, llegando a la formulación de la noción de “régimen escópico” (supra 32ss) y postulando el voyeurismo como el modelo básico para entender la forma de ver asociada al deseo.

Escenificado en el “subway”, el tren subterráneo de la ciudad de New York, la mirada como tema del poema, ya anunciado en el título, se precisa en la negatividad: el poema no habla de la mirada sino, más bien, de su imposibilidad. El texto lihneano cuestiona que el acto de mirar sea posible porque si en entendimiento tradicional lo concibe como registro inmediato, natural y no semiotizado, el texto postula que, en cambio, la mirada es sólo un *escenario*. Esta alusión conecta la lectura de este poema con las concepciones psicoanalíticas sobre

---

<sup>60</sup> Lihn representa lo que podría llamar, siguiendo a W.J.T Mitchell, el giro visual de muchos poetas contemporáneos, aquella necesidad de hablar del mirar, pues se percibe este acto, en apariencia inocente, como un problema, como una anomalía o como la forma de insertarse en un mundo que ya no puede ser sino visual, icónico, escópico.

<sup>61</sup> La figura del *voyeur* ha sido reparada por la crítica lihneana. Ana María Risco señala que esta figura se convierte en un personaje familiar en la poesía lihneana de los setenta y surge asociada a una forma particular de ceguera, aquella que implica la intransitividad de la mirada (Risco 76). Matías Ayala considera la figura del voyeur dentro del estudio de la teatralidad en la poesía de Lihn, concibiéndola como escenario público donde se cruzan y desencuentran las miradas. En el espacio urbano, Ayala interpreta que la mirada lihneana es voyerista “porque en ella el sujeto está protegido de la mirada, el cuerpo y el deseo del otro. Protegido en un narcisismo, nunca aspira a reconocer al otro, tampoco a la mirada de la ley, preso de su propia imagen especular.” (36). Aunque comparto lo medular de esta interpretación, agregó que la textualización de esa mirada voyeur suele estar acompañada, en los poemas que considero en mi corpus, de un desmontaje crítico que deriva, precisamente, en la constatación y declaración que el sujeto poético se encuentra preso en sus escenarios fantasmáticos.

el acto de mirar. Retomo a Jacques Lacan: el sujeto se situará en el campo escópico desde una posición precaria, pues siempre habrá un lugar desde el cual no podrá mirar: el lugar inasible de la Mirada que se configura de modo invertido en el fondo de la retina. Imagen que, si bien está dentro de mi ojo, no es menos cierto que yo también estoy dentro de ella, formando una pantalla donde se entrama el *objeto a minúscula* de la pulsión escópica que regirá mi destino. Así, el poema visibiliza los enmarcamientos y limitaciones que subyugan el mirar, lo que, en términos lacanianos, sería hacerse consciente de que todo campo escópico posee un “punto ciego” o escotoma. ¿Qué es un “escotoma”<sup>62</sup>? La palabra significa una “laguna en el campo visual debido a la insensibilidad de ciertos puntos de la retina”. Sin temor a exagerar, todos hemos sido conscientes de este punto ciego cuando, por ejemplo, manejamos un vehículo. Al querer cambiarnos de carril, ladeamos la cabeza para encontrar el espejo retrovisor y el reflejo imaginario que nos ilusiona con la captación de completa del campo visual trasero. El problema es que, si creemos en esta ilusión, podríamos chocar al cambiarnos de vía en la calle, pues es muy probable que un auto haya quedado en el punto ciego de nuestra mirada. Esta anécdota cotidiana ilustra la pretensión de dominio de la visión: sólo *pretensión* pues el ojo humano cree que lo ve todo cuando en realidad no lo hace. Lacan entiende por “escotoma” la función de desconocimiento de la conciencia

---

<sup>62</sup> En su estudio sobre el fetichismo (1927), Sigmund Freud apela al término “escotomización” de Laforgue, para dar una posible primera explicación a la denegación que realiza el niño al no aceptar que su madre carezca de pene: “Si no me equivoco, Laforgue diría en este caso que el muchacho «escotomiza» la percepción de la falta de pene en la mujer.” (*Fetichismo* 148). Más adelante, precisa que su uso del concepto de “escotomización” fue erróneo, no sólo porque Laforgue lo emplea en un contexto diferente (el estudio de la demencia precoz), sino porque la escotomización implica la total borradura de una percepción, lo que no ocurre en la desmentida del niño de que su madre no tiene pene. Desde este punto de vista, cuando sea relevante aplicaré el concepto de “escotoma” en mi estudio de los campos escópicos escenificados en estos poemas como etiqueta que significará el desconocimiento que condiciona las formas del ver del sujeto.

transpuesta al registro visual.<sup>63</sup>

Hay un poema de Enrique Lihn que elabora una imagen muy parecida titulado, precisamente, “El punto ciego del ojo” (*Pena de extrañamiento*, 23). En este texto el hablante califica al punto ciego del ojo como “parásito” que se mantiene vivo gracias al mismo sujeto que lo padece. El hablante entiende que el factor de desconocimiento o de engaño es autoinfligido, que es él mismo quien interpone entre los escenarios urbanos que transita y su percepción la barrera opaca de este punto ciego (escotoma, diría Lacan); lo visto no es o no puede ser más que las imágenes de su fantasía: “El punto ciego del ojo/mira a una ciudad en la que quiero vivir/inexistentemente, con sus casas fantasmas” (23). Salirse del escotoma es imposible, pero sí es factible escindirse de la ilusión de *verse ver*, de dominar con la conciencia las representaciones visuales pues siempre hay escotomas, interferencias, imposibilidades. Volviendo a “Nada que ver en la mirada”, hacerse consciente del escotoma<sup>64</sup> implica la puesta en evidencia de nuestra condición de videntes interferidos y mediados tanto por la pantalla cultural como por las fantasías fundantes del sujeto. El hablante lírico reconoce que los mirones o *voyeurs*, videntes paradigmáticos de su época, saben que uno no ve lo que habría en realidad (“Un mundo de voyeurs no mira lo que ve”), sino que superpone a la efigie de cualquier objeto mirado sus propios fantasmas, aquellas imágenes que le permitirán sostener su deseo.

---

<sup>63</sup> En este, como en otros aspectos de la teoría lacaniana, soy leal deudora de las explicaciones del profesor Roberto Hozven.

<sup>64</sup> Aplicando la terminología fisiológica, esta operación equivaldría a pasar del escotoma negativo (ese del que no soy consciente) al positivo (la conciencia de que hay un punto ciego, de que no existe algo así como el dominio mediante lo visual).

Otras textualidades del escritor Lihn consideran el tema del *voyeur*, especialmente sus escritos sobre arte.<sup>65</sup> De estos textos, quizás el más significativo sea el que escribe en relación a una exposición del pintor Óscar Gacitúa<sup>66</sup>; su título, precisamente: “El *voyeur*” (365-367). Rescataré de este escrito dos ideas para hacerlas dialogar con el poema “Nada que ver en la mirada”. En primer lugar, Lihn señala que en el voyeurismo “la pasión de ver sin ser visto, a pesar de no serlo, en el límite del deseo de serlo, sustituye la realidad por el fantasma inmediato de la misma: un fantasma de carne y hueso, híbrido o mestizo de lo tangible y de la obsesión, que es una pura ausencia; la figura sin forma ni peso de una negatividad” (365). Esa negatividad tiene que ver, desde el marco en el cual estoy leyendo el poema, con la mirada como objeto de deseo inalcanzable. El voyeur, paradigma del observador de nuestra época, nunca va a ver al otro (“en eso de mirar hay un peligro inútil”) porque lo único que se hace al mirar es enfrentarse a las pantallas, aquellas que nos devuelven nuestras imágenes ideales, nuestros fantasmas. Así, la mirada se devela en tanto escenario, artificio, retórica.

En este sentido, interpreto que la alusión a la Gioconda y a Einstein (figs. 2 y 3), en su carácter de sujetos que posan ante un lente fotográfico tiene que ver con ser imágenes de sujetos que miran de frente: devuelven la mirada, miran a quien los mira, acogen el mirar del otro estableciendo un vínculo de subjetividades que se reconocen. Se trata de una mirada transitiva de la cual el voyeur está ajeno,

---

<sup>65</sup>Por ejemplo, en una crítica en el cual se refiere a la obra del pintor Héctor Calderón (522-523), Lihn se refiere al voyeur: “El corte de las escenas es casual y deliberado. Lo que falta a los cuerpos solitarios o acoplados es un signo de la ansiedad del voyeur por verlo todo, que se transmite del espectáculo al espectador” (523)

<sup>66</sup>La colaboración de Lihn y Gacitúa se concretó en un libro, aún inédito, sobre el voyeurismo: *El Mirómetro*. Este libro consistiría en una serie de textos (poemas, ensayo, cuento) y dibujos que tenían a los voyeurs como su tema. La diagramación y configuración del libro, además, obligaría a quien lo viera a ponerse en la posición de un mirón. (Sarmiento, 102-3)

aunque pueda llegar a desearla. Precisamente, porque la quiere mantener en su estatuto de objeto de deseo, no quiere poseerla. En este sentido leo el verso “y se cuida muy bien de fijarla o clavarla”, alusión que vinculo al coito, a la penetración diferida, dilatada o evitada en la pulsión escópica, gracias a la carga sexual que, en la coloquialidad, puede darse al verbo *clavar*.

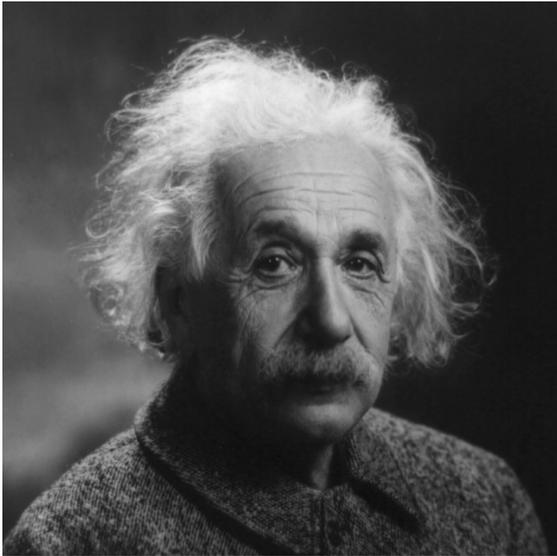


Fig. 4. *Albert Einstein*. Fotografía de Oren Jack Turner. 1947 (Biblioteca del Congreso, EE.UU)

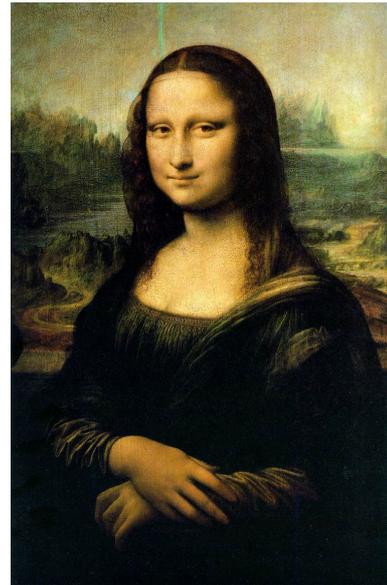


Fig. 5. *La Gioconda*, Leonardo da Vinci. (1503-1517). Museo del Louvre, París.

Esta circularidad del deseo que escamotea no sólo la consumación, sino también la ilusión de la misma, se manifiesta en la forma del poema: reparemos en el hecho de que el poema empieza con la misma frase con la que termina, “Nada que ver en la mirada”, anáfora que convierte al poema en un texto circular, lo que leo como imposibilidad –o la no voluntad-- de salir del circuito del deseo. Así, los sujetos contemporáneos, identificados enfáticamente como *voyeurs* por medio del recurso anafórico, están condenados a la escenificación metonímica, sin avance ni

final, de sus fantasmas. No obstante, otra lectura considera que esta imposibilidad del hablante para ver a la Gioconda y a Einstein no se refiere al acto de dar vuelta la mirada, de ignorar a dos sujetos de la mirada transitiva, comunicativa, dialogante. También puede referirse a que, a pesar de mirarlos, no veo nada, un *nada* que sería mejor completar con “nada más que” mis fantasmas. Es decir, la mirada no puede ser directa, sin filtros, obstáculos o escotomas; la mirada, en realidad, está irreparablemente interferida<sup>67</sup>.

La segunda idea del texto sobre la exposición de Gacitúa que interesa poner en diálogo con el poema de Lihn, es la estipulación del espacio urbano con sus superficies reflectantes (en especial, las del transporte público), como el escenario que promueve la mirada voyeur.<sup>68</sup> Lihn expresa que

el *voyeur* ordinario se escuda en la mirada del otro por intermedio de esas fantasmagorías de lo real –su doble y su nada-- que son los vidrios de los autobuses, las puertas vidriadas, los espejos retrovisores y otros “espejismos”. Las aglomeraciones de gente en autobuses, trenes o aviones, pero también el aislamiento de pocos seres o de uno en escenarios espectaculares, alimentan esa especie de priapismo<sup>69</sup> de la mirada impotente del mirón y su visión solipsista, fisgona y quizá desesperada, de una realidad que se afantasma bajo sus ojos. (366)

---

<sup>67</sup> Por otra parte, una línea de lectura que podría ser de gran productividad, el hablante lírico se niega a mirar a dos de las figuras más representativa del arte y la ciencia occidental, lo que puede aludir a la cultura del poder, a la cual el hablante/observador lírico hispanoamericano (excéntrico, exiliado) no puede acceder.

<sup>68</sup> Esta idea es trabajada por Matías Ayala en su artículo ya referido.

<sup>69</sup> Desde un punto de vista clínico el priapismo se define como una erección prolongada y dolorosa, sin tener relación con el deseo sexual.

En el poema, la mirada impotente, innecesariamente excitada del mirón no es la de un sujeto específico, sino la de una colectividad, “el mundo de voyeurs”. Interpreto que los sujetos urbanos contemporáneos son, esencialmente, mirones que no se atreven a entrar en un diálogo de miradas con el otro. Al no ser “profunda”, su mirada no puede atravesar el espacio y llegar, más allá del otro mirado, a ese deseo inalcanzable. Por lo tanto, en su posición de soslayo, mantiene la distancia que impide el cruce de miradas que conduciría al voyeur tanto a la extinción de la pulsión como a la constatación de la vacuidad de la mirada, de la ausencia del objeto irremediabilmente perdido (o permanentemente inalcanzable, si leo la alusión a Einstein y la Gioconda como esa mirada del poder cultural eurocéntrico que estará siempre vedada para el sujeto lírico latinoamericano<sup>70</sup>).

De esta manera, un hecho que conforma la experiencia común de los viajantes en el metro de cualquier ciudad, la desconfianza que torna escurridiza la mirada haciendo huidizo cualquier contacto visual, se torna un *peligro inútil*. Peligro, por la experiencia cotidiana ya señalada; inútil, porque no voy a toparme ni con la amenaza ni menos con la acogida del otro, sino sólo con mi escenario interior, con mi mentira primordial, la fantasía que “oculta una *imposibilidad fundamental*” (Zizek 2005, 28). En este caso, la imposibilidad de la relación esencial con el otro y que Lacan articula con la polémica afirmación “no hay relación sexual”.

---

<sup>70</sup> La productividad de esta línea de lectura se sostiene en palabras del mismo Enrique Lihn (Lastra 55): “el poeta de paso no conocerá nunca Europa, se limitará a recorrerla, separado de ella como *por un cristal de seguridad, una galería de imágenes*. La Europa que él reconoce se funda en un terreno movedizo e inconexo, es una informe “herencia cultural”; radica en lecturas desordenadas y heterogéneas, en recuerdos visuales, en lo que podríamos llamar una tradición de “alienación cultural” (el énfasis es mío)

***Nos hemos convertido en una raza de mirones: Breve excursio sobre el voyeur***

Antes de continuar con las particularidades escópicas que devienen texto en los poemas de Enrique Lihn que discuto en este capítulo, conviene hacer un excursio para considerar la figura que el hablante de “Nada que ver en la mirada” nomina como vidente privilegiado de fines del siglo XX: el *voyeur*. En términos psicoanalíticos más extendidos, el voyeurismo es una perversión o parafilia<sup>71</sup>, en la cual el sujeto concibe como su objeto de deseo mirar a hurtadillas a un otro que, generalmente, se está desnudando o se encuentra en el acto sexual. Sin embargo, me interesa rescatar que la mención que hace Sigmund Freud del voyeurismo como una de las perversiones del “placer de ver”<sup>72</sup>, en sus *Tres ensayos de teoría sexual*, establece una vinculación entre el placer de ver sin ser visto con “la superación del asco (*voyeur*: el que mira a otro en sus función excretorias)” (*Tres ensayos...* 142).<sup>73</sup>

Más adelante, Christian Metz se apropia de las teorías psicoanalíticas para los estudios fílmicos y piensa esta figura considerando que

el voyeur saca a escena en el espacio la ruptura que le separa para siempre del objeto (...). Colmar esta distancia supone el riesgo de

---

<sup>71</sup> Esto es, el sujeto escoge un objeto de deseo que no corresponde a un ser humano completo (deseo que se concretaría mediante la cópula). Por ejemplo, en el fetichismo, su objeto de amor puede ser un pie o un zapato. En sus *Tres ensayos de teoría sexual* (1905: 1992), Sigmund Freud considera una clasificación básica de las perversiones (con todo lo problemático que le parece el término): “Las perversiones son, o bien: a) trasgresiones anatómicas respecto de las zonas de! cuerpo destinadas a la unión sexual, o b) demoras en relaciones intermediarias con el objeto sexual, relaciones que normalmente se recorren con rapidez como jalones en la vía hacia la meta sexual definitiva.” (136)

<sup>72</sup> Freud señala que la importancia del *placer de ver* para los seres humanos está ligada al hecho de que “la impresión óptica sigue siendo el camino más frecuente por el cual se despierta la excitación libidinosa.” (*Tres ensayos...* 142).

<sup>73</sup> Este sentido, como veremos más adelante, encontrará aplicabilidad en la lectura que hago de ciertos poemas de Enrique Lihn en los que lo mirado/husmeado es un cuerpo femenino en situaciones de intimidad (el baño, por ejemplo).

colmar además el sujeto, de llevarlo al consumo del objeto (dado que el objeto se ha acercado demasiado y entonces ya no lo ve), de llevarlo al orgasmo y al placer del propio cuerpo, o sea al ejercicio de otras pulsiones, movilizándolo los sentidos de contacto y poniendo fin al dispositivo escópico (59-60)

Entonces, el voyeur no sólo es quien goza con la distancia, sino también se convierte en el deseante por excelencia, pues siempre busca resguardar su pulsión, mantenerla en tanto tal sin nunca alcanzar el objeto que la colmaría.

En cuanto al objeto de deseo del voyeur, aunque convencionalmente se defina que lo que desea ver este sujeto es al otro en situaciones de intimidad sexual o excreciosa, me interesa incorporar la noción lacaniana de que, para cualquier sujeto escópico, el objeto de deseo es la Mirada. Idea que desarrolla en su *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. El sujeto de deseo que define Lacan posee una mirada bien distinta a la que podríamos asociar con el perspectivismo cartesiano. Más bien, el sujeto no posee una mirada absoluta y dominadora, pues la visión está constreñida a un punto de vista signado por la limitación y la carencia. Más precisamente, Lacan habla de una división o esquizia entre el ojo (del sujeto) y la Mirada, la que sitúa en el mundo, en el espacio del Otro; es decir, fuera del sujeto y de su dominio. Dentro de la pulsión escópica<sup>74</sup>, la Mirada es el *objeto a minúscula*, “ese objeto puntiforme, ese punto de ser evanescente (...) [que] se especifica como inasible.” (*Seminario XI* 90-1).

---

<sup>74</sup> Slavoj Žižek muestra cómo esta consideración de la mirada del otro como objeto de deseo aparece en ciertas películas retro, en las cuales “el objeto real de la fascinación no es la escena exhibida sino la mirada del “otro” ingenuo, absorbido, encantado por ella. En *El desconocido*, por ejemplo, la aparición misteriosa de Shane sólo nos fascina a través de la mirada “ingenua” del niño, y nunca de modo inmediato.” (“Pornografía. . .” 189)

La postulación del voyeurismo como forma de ver propia de nuestra época se refuerza si consideramos una obra clásica del que, para muchos, es el arte emblemático de nuestro tiempo, el cine. Me refiero a *The Rear Window* (1954), célebre film del no menos célebre Alfred Hitchcock. Desde su primera escena es posible entender que el voyeurismo es una de sus temáticas esenciales: la cámara está enfocada en una ventana, en la cual, mientras van pasando los títulos, se van abriendo, alternadamente, tres persianas. Al estar totalmente despejado el campo de visión, la cámara avanza, como si se tratase del avanzar de la mirada del espectador, para poder enfocar mejor las escenas que ocurren en el edificio del frente.

Me interesa, igualmente, resaltar otro elemento de esta película que permite vincular este texto con las interpretaciones que estamos haciendo de los campos escópicos configurados en la poesía de Enrique Lihn. El protagonista, Jeff, temporalmente inválido debido a un accidente laboral (es fotógrafo, de esos que se ponen en riesgo, elemento que va a mantener en el desarrollo de la trama), es visitado por su enfermera, la mordaz Stella, quien, al sorprenderlo husmeando por la ventana lo reprende por su actitud. Entre otras frases conminatorias, la mujer reflexiona: “nos hemos convertido en una raza de mirones”<sup>75</sup>.

Jeff es un voyeur emblemático porque, al situar su deseo en la mirada, lo que hace es ocupar una posición de visión que, en realidad, es la del Otro; es decir, se convierte en un vigilante, que mira desde los ojos de la Ley; no es otra cosa la

---

<sup>75</sup> Considerando la película, el protagonista sería un representante de esta raza de mirones en tanto proyecta su deseo en la observación furtiva e incógnita (un movimiento recurrente del protagonista es echar su silla de ruedas hacia atrás, alejándose de la ventana y ocultándose en la oscuridad de su apartamento), desplazándolo del que debería ser el objeto de deseo realmente: su novia Lisa. De hecho, es bastante interesante que la única posibilidad que tenga Lisa de volver a ser un objeto deseable para su novio, sea hacerse tan *voyeur* como él mismo.

que hace al vigilar a Lars Thorwald, el asesino que sólo es descubierto en tanto tal gracias a este voyeurismo/vigilancia del protagonista. Esta misma idea aparece en la citada crítica de arte de Lihn sobre Óscar Gacitúa con la identificación de ciertos personajes sociales, específicamente, de la sociedad de la vigilancia asociada a la dictadura: el espía, el perseguidor, el falso testigo, el juez impotente, el torturador o cualquiera que vea al otro como amenaza para su orden. Entonces, se refuerza la vinculación entre voyeurismo como una forma de vigilancia.

Este diálogo textual permite vislumbrar que la poesía de Enrique Lihn, en conjunción con otras prácticas textuales, muestra al *voyeurismo* como una forma de ver emblemática de nuestra época de pantallas. Aunque estrechamente ligado al deseo como elemento central de la pulsión escópica, la configuración de un campo escópico voyeurista, y la posición de enunciación crítica que escoge el hablante del poema, no permite asociar la mirada voyeur con prácticas visuales emancipadoras del régimen escópico convencional. Antes bien, pareciera que el voyeurismo que transita crítica y dolorosamente el poema “Nada que ver en la mirada” es una evidencia de posiciones de mirada basadas en el dominio, control e imposibilidad de comunicación. Desde la circularidad de la resignación, el poema de Lihn no sólo cuestiona al voyeurismo como forma de ver, sino que constata que la mirada siempre es *voyeur*, distanciada e interferida, autorreferente y clausurada al diálogo intersubjetivo.

Sin embargo, existe un elemento que distancia la construcción textual lihneana del mundo ficcional de la película de Hitchcock. En esta última, la ejecución de la mirada voyerista por parte del personaje protagónico aconteció dentro de un espacio cerrado, en el cual la puesta en acción de su pulsión escópica de vigilancia estaba resguardada por la privacidad. En cambio, el hablante de

“Nada que ver en la mirada”, en su descripción de la fenomenología específica del ver, está situado en un espacio público (el metro) y, por tanto, analiza una de las formas de mirar propias de un escenario público en el cual las miradas (no) confluyen; o están siempre en peligro de hacerlo, de que el otro/otra se de cuenta que lo estoy mirando y, al ser sorprendido, me obligue a bajar la vista avergonzado/a.

**El voyeur sale a la calle: *Apología y condenación de las Ramblas y Efímera vulgata*, o mirar el espectáculo del travestismo.**

Pero mirar a hurtadillas en un asiento del metro aún se asemeja bastante a la posición resguardada del que husmea amparado tras el ligero pero eficaz escudo de una persiana. Si alguien es sorprendido mirando a otro u otra en un vagón del transporte público subterráneo, puede simular que estaba observando un objeto situado en el mismo campo visual de la persona que, en realidad, husmeaba; o puede anticiparse y dejar fluir su pulsión resguardado tras un par de lentes oscuros, o valerse del reflejo de la ventana del tren que, debido a la oscuridad de los túneles, se impregna en muchos momentos de un azogue que obsequia al mirón con la imagen de su (momentáneo) objeto de deseo. En cambio, el gesto se torna muchísimo más osado y riesgoso cuando el voyeur desciende del vagón para ascender a la calle. ¿Cómo dejará fluir su pulsión escópica en la exposición máxima que implica la intemperie del escenario público?

En Lihn, dos poemas resuelven el dilema mediante la configuración de otro tipo de voyeur, aquel que puede ocultar su identidad gracias a que participa del juego legal de los espectáculos que se montan en nuestras ciudades

contemporáneas. El voyeur de estos dos poemas se sentará cómodamente en alguna silla de un negocio cualquiera y, tras esta fachada, husmeará sin peligro --ya sea de ser reconocido, ya de que el objeto de deseo le devuelva la mirada y, con ello, rompa el circuito de la pulsión escópica--. En este nuevo campo escópico en el que se inscribirán los sujetos poéticos lihneanos, lo husmeado será el despliegue espectacular de un grupo de subjetividades marginales: el desfile de los travestis.<sup>76</sup>

Cronológicamente, el primero de estos textos es “Apología y condenación de las Ramblas”<sup>77</sup>, extenso poema incluido en *A partir de Manhattan* (1982). En este texto, el hablante se sitúa en Barcelona<sup>78</sup> y, de manera más específica, poetiza desde las Ramblas, famoso paseo peatonal de la ciudad catalana. En dicho escenario, el hablante asume la posición de observador, a la manera voyeur, de un espectáculo (casi) gratuito: el sujeto poético se sienta, de seguro en alguno de los típicos cafés de este paseo peatonal barcelonés para, quizás con el pretexto de tomar un refrigerio pagando una “módica contribu/ción”, poder mirar-husmear a

---

<sup>76</sup> La atención que la crítica especializada en la obra de Enrique Lihn ha hecho de la figura del travesti en su poesía es más bien escasa. Dentro de los textos publicados en revistas prestigiosas, encontramos el artículo de Matías Ayala “El mendigo, el travesti, la televisión. Teatralidad urbana y espectáculo en la poesía de Enrique Lihn”, publicado en la *Revista Chilena de Literatura*. Este texto será comentado dentro de los análisis correspondientes a esta sección. Otro texto que considera esta temática es “El travestismo en Enrique Lihn: cuerpo, degradación y performance” de Gonzalo Salazar Vergara, publicado en internet (<http://www.bibliotecafragmentada.org/el-travestismo-en-enrique-lihn/>). Desde un declarado marco de lectura deleuziano (noción de *devenir*), este autor considera tres poemas lihneanos, “El vaciadero” (*A partir de Manhattan*), “Apología y condenación de las Ramblas” y “Efímera Vulgata”, determinando en ellos dos manifestaciones de la experiencia travesti: “una marcada por la degradación y la prostitución, y otra en que la travesti dispone de una serie de estrategias subversivas, que cuestiona las categorías de género que hacen de su cuerpo y su vida una opción no viable.” (4)

<sup>77</sup> Este poema se inserta dentro de la categoría de *poemas de viaje* que, según Pedro Lastra, constituyen una especie de género poético lihneano, una escritura *in situ* que muestra “la inmediatez de la respuesta a los estímulos que ofrecen los *lugares sagrados*” (*Conversaciones con Enrique Lihn* 53) y dan cuenta de una suerte de “desarraigo, que se extiende a la propia existencia sentida como un viaje” (58).

<sup>78</sup> Más adelante se indica que acaba de llegar a esta ciudad junto a una mujer, Adriana, la que se vinculará con el personaje mítico de Ariadna en tanto acompañante y guía.

la intemperie a los distintos sujetos que deambulen por dicho sector urbano los que, por lo dicho en el poema, son mayoritariamente travestis. Precisamente, en ellos recaerá su mirada-reflexión.

La mención a lo teatral es un recurso retórico habitual en Lihn que reaparece en este poema, mediante palabras que forman parte de la isotopía del artificio, al modo de una escenificación teatral. El simulacro, sin embargo, no solamente atañe al espectáculo “montado” por el desfile de los travestis, sino también a la posición de mirada del hablante, quien fantasea con estar sentado en la cubierta de un barco observando el desfile en tanto océano que marcha. Sin embargo, el texto (auto)critica o, más bien, (auto)desenmascara la ilusión en tanto construcción imaginaria del sujeto poético, al enfatizar que esta sensación es sólo un símil, un “pero sólo como”. Leo la frase anterior en tanto constatación que el acto de mirar siempre se hace “como”, sin (poder) ver realmente lo que hay o, desde mi marco de lectura, mediado por moldes de visualidad o por las fantasías que resguardan al sujeto del enfrentamiento con la realidad. Esta idea se refuerza si consideramos que en la estrofa cuarta el hablante refiere su entrada a las Ramblas como el avance de un sujeto que se asume como símil del mítico Teseo, cuyas cualidades son ser viajero “de todos los laberintos” pero, además, “topo”<sup>79</sup>. Esto es, el viajero reconoce que no es capaz de “atravesarlos por sí mismo”, lo que leo como la imposibilidad de mirar sin mediaciones las ciudades, esos espacios opresores e incomprensibles (laberintos) que el hablante lihneano solo puede

---

<sup>79</sup> Aprecio una distinción entre el significado de “topo” en este poema y la tradición simbólica, en la cual el topo, a pesar de su ceguera, es considerado como un animal vinculado a la sabiduría de la tierra y, por ende, como guía en la iniciación hacia estos saberes ctónicos. Según Chevalier, el topo como símbolo “permite pasar al plano espiritual, el del maestro que guía al alma a través de las tinieblas y del laberinto subterráneo, y la cura de sus pasiones e inquietudes.” (Chevalier 1000)

conocer-mirar de manera guiada por esa Ariadna que, en otro poema<sup>80</sup>, se identifica explícitamente con la “memoria laberíntica” (*A partir de Manhattan* 50). De cierta forma, es como si “Apología y condenación de las Ramblas” enunciara de otra manera la revelación que ya apareció en “Nada que ver en la mirada”: sólo vemos nuestros escenarios o, en este caso, lo que nuestra memoria proyecta en el afuera.

Volviendo a la configuración del hablante como voyeur, la estrofa segunda muestra que, aunque el mirón salga a la calle, la intransitividad de su relación escópica queda resguardada por este contrato de mirada que le asigna el rol de espectador anónimo o, más bien, el del sujeto voyeur que se camufla y funde con la masa de mirones: “Hete aquí con el ojo del culo pegado a una silla de tijera/(...)/entre dos orillas de mirones”. Pero hay algo en los versos recién citados que introduce un ruido que no se puede obliterar en una lectura que rastree las huellas del deseo escópico. ¿Por qué el hablante tiene la urgencia de enfatizar la manera de estar sentado? O, más bien, ¿por qué realzar un elemento anatómico que casi siempre queda descuidado o no considerado cuando hablamos del acto de sentarnos? Uno puede decir que se sentará con las nalgas bien puestas, o rescatará el signo “posaderas” para enfatizar la parte de nuestro cuerpo que idóneamente nos permite “posarnos” sobre una superficie determinada para tomar asiento. Pero, sin temor a generalizar, no es para nada común que el sujeto poético enfatice que pegará a un asiento “el ojo del culo”, frase inusual que hace referencia al orificio del recto intestinal, el ano. En este punto, como diría Riffaterre, la agramaticalidad me hace detenerme y reflexionar acerca de la manera peculiar con la cual el hablante refiere la parte de sí que estará bien instalada o, más aún,

---

<sup>80</sup> “Voy por las calles de un Madrid secreto” (*A partir de Manhattan* 50).

*adosada* a la silla mientras asista a este espectáculo. Permitiéndome una lectura anamórfica *a la Sarduy* que mire torcidamente el significante: el hablante no quiere que el “ojo del culo” se separe de la silla y se ponga a “mirar”; no quiere *mirar con el ojo del culo* o que los sujetos observados se vuelvan un “espectá-culo”<sup>81</sup>, un deambular de imágenes que gratifican esa mirada que quiere mantener protegida o, más bien, reprimida.<sup>82</sup>

En esta posición de mirada, el hablante opera una reflexión acerca de cómo se ejecuta el ver que lo lleva a una constatación altamente lacaniana. El hablante califica el espectáculo al que está asistiendo como uno de tipo “autista (...) del que se participa presenciándolo”. Es decir, el espectáculo es autista porque en él el sujeto/mirón se mira en sus fantasmas, siendo patológicamente incapaz de salirse de sí mismo, parafraseando el sentido de “autista” que entrega la RAE<sup>83</sup>. Al mismo tiempo, el sujeto reconoce la imposibilidad de controlar lo que ve en tanto se constata que el que mira también es mirado, también es parte del espectáculo o del cuadro, como diría Lacan:

de este espectáculo autista

del que se participa presenciándolo

Bajo el reinado de una mirada que no hace diferencia

ninguna

entre ver y ser vista.

---

<sup>81</sup> Etimológicamente, la palabra “espectáculo” viene del latín “spectaculum”, sustantivo del verbo “spectare”, cuyos significados son “mirar”, “observar atentamente”. En la lectura de significante que me permito proponer, la terminología de la palabra es leída literalmente, lo que me lleva a proponer un juego de palabras: “espectáculo” sería, “mirar con el culo”.

<sup>82</sup> Leo en ambos sentidos el hecho de que “el ojo del culo” esté “pegado” a la silla de tijeras.

<sup>83</sup> Otra posibilidad de interpretación para este verso polisémico es que el espectáculo que ofrecen los travestis es autista, en tanto el travesti estaría exhibiéndose exclusivamente para goce personal.

Si el sujeto se asume como parte del cuadro, o pone su deseo en fantasearse ocupando la posición de lo mirado, siendo lo que ve, me pregunto si es posible aventurar que este poema pone en escena una identificación con la figura del travesti. Es decir, ¿podemos pensar que el hablante no logró atajar su otro “ojo” y mira esta escena no con el ojo correcto sino con el “ojo del recto”, poniendo en evidencia un deseo que calificaré como *perverso*?

Con una atención mucho más específica en el espectáculo de los travestis, deviniendo el exclusivo objeto mirada de este nuevo campo escópico poético, “Efímera vulgata” ahondará en la relación entre mirada y perversión. Originalmente incluido en el poemario *Pena de Extrañamiento* (1986), este extenso poema es la respuesta verbal al fuerte impacto que Lihn experimentó ante una serie de fotografías de travestis captadas por el fotógrafo chileno Luis Poirot en el poblado catalán de Sitges<sup>84</sup>. El poema, según refiere el mismo fotógrafo, le fue enviado por Lihn para su publicación junto a las imágenes visuales, pues el poeta consideraba que sin las fotos el poema no se entendería. Sin embargo, la meta se encontró con el rechazo de las editoriales, por lo que el poema apareció en solitario en el libro ya referido. Recién en el año 2012 la editorial de la Universidad Diego Portales<sup>85</sup> logra publicar el poema junto a las fotografías de Poirot.

Al considerar el título del poema surgen dos interpretaciones. En la primera, la referencia es una clase de mariposas que se caracteriza por la brevedad extrema de su vida (apenas existen por unas horas). Otro aspecto de estos insectos

---

<sup>84</sup> De hecho, el epígrafe del poema en su edición original (*Pena de Extrañamiento*, 25) declara que el texto “ilustra un libro de imágenes del mismo título, obra del fotógrafo Luis Poirot”.

<sup>85</sup> La edición que citaré en el análisis es la publicada en el libro *Pena de Extrañamiento*. No obstante, mi lectura considera varios elementos de la edición del año 2012, como su prólogo y algunas fotografías las que, empero, no poseerán un lugar central en esta lectura, reservándose una lectura más abarcadora para un trabajo futuro.

que destaco, en tanto la posible vinculación con el poema de Enrique Lihn, es que los machos, al nacer, se juntan en enjambres para llamar la atención de las hembras. En el caso del poema de Lihn, el enjambre sería una imagen de la junta carnavalesca, en la cual opera también el gesto de la inversión pues, en este caso, los que se quiere atraer son los hombres y los que buscan hacerlo son travestis, sujetos hiperfeminizados. Esta metáfora fue, en primera instancia, escogida por Luis Poirot y reafirmada por Lihn para nombrar los travestis que participaron en los carnavales catalanes captados por el lente del fotógrafo chileno. En el poema, el sujeto del enunciado, el travesti, será asociado alternadamente a esta mariposa y a la Cenicienta, personaje de uno de los cuentos de hadas más populares de la tradición cuentística eurocéntrica<sup>86</sup>.

Durante la mayor parte del poema, se nos presenta una voz poética que no entrega marcas de su subjetividad. Sin embargo, dicha voz sí precisa su lugar de enunciación, caracterizado por no poseer anclas en terreno específico, asumiendo, en cambio, ciertos rasgos de ubicuidad. El primer verso inicia con la preposición “en”, lo que estaría anticipando el lugar en que se situará el sujeto del enunciado. Sin embargo, dicho espacio se desdobra en dos lugares muy distantes (Sydney, ciudad australiana; y Sitges, balneario catalán) pero que, por su similitud fónica, propician una interpretación en que ambos escenarios se fusionan en uno, indicando que el espectáculo es el mismo a pesar de las distintas locaciones. Dicho

---

<sup>86</sup> Como la gran mayoría de los cuentos de hadas que conforman el acervo cultural eurocéntrico, este relato fue antologado y versionado por el francés Charles Perrault (1628-1703), y por los hermanos alemanes Jacob (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859). Sin embargo, la versión que consideraré como intertexto del poema lihneano es la de Perrault, pues en este aparecen elementos rescatados en el poema: las doce campanadas que quiebran la ilusión, los zapatitos, incluso quizás una frase como esta “Partió, loca de felicidad”, que en el poema se transforma: “A medianoche, cuando la Cenicienta pierde, alocada y astuta” (estrofa I; verso 3).

procedimiento se complementa en los versos 6 y 7, cuando se agregan otros tres lugares (Café de la Opera, casa de la Carlina, Christopher Street) que, esta vez, comparten la similitud fónica por el sonido oclusivo “k”.

La ubicuidad o multiplicidad de referencias a lugares conduce, paradójicamente, a la indeterminación espacial, rasgo idiosincrático del género de los cuentos de hadas. Esta vinculación se puede establecer al recabar en la asociación que se establece entre el travesti como sujeto del enunciado con un personaje clásico de este tipo de relatos, la Cenicienta: “A medianoche cuando la Cenicienta pierde, alocada y astuta/uno de sus zapatitos en manos de las doce campanadas” (verso 3). De esta manera, proponemos que “Efímera Vulgata” se estructura en el plano del contenido como un cuento de hadas perverso, en tanto la Cenicienta referida es un travesti que, más que calzar con la figura de la princesa, se asemeja a una de sus hermanastras: “--aparición invertida que lo haga caer, como en una trampa, en/lo que no es—/los pies grandes en los zapatos estrechos.”<sup>87</sup>

Otro componente esencial del cuento surge en el poema también enfocado con intención crítica: el príncipe azul. La voz poética interpreta que el objeto de deseo del travesti coincide con el de la mujer<sup>88</sup>, aunque opto por leer esta figura como sinécdoque del objeto de deseo en sí mismo. En la décima estrofa, uno de los sujetos del enunciado, el “mirón”, imagina la búsqueda que hacen los travestis de

---

<sup>87</sup> Esta es una de las escasas referencias al cuento de hadas en la versión de los hermanos Grimm, quizás matizada por posteriores apropiaciones culturales (como la versión animada para el cine de los estudios Disney). En el cuento, las hermanastras poseen lindos pies, pero demasiado grandes para calzar en el zapatito que dejó olvidado la Cenicienta; ante esto, la madre les sugiere acometer una acción extrema para *calzar* en el ideal: cortarse los dedos de los pies.

<sup>88</sup> Más bien, con la imagen estereotipada de mujer que se infiere de este tipo de relato.

sus “príncipes azules”, comparándola con una suerte de cacería en que los afeites del travesti son señuelos:

Quizá un cuarto sexo –ente numinoso—caiga atraído esa  
 noche:  
 un rayo sobre la rambla y se cumpla el milagro  
 de la transfiguración de Cenicienta en el azul del príncipe que  
                   acaricia  
 con ansiedad el zapatito de las doce  
 Tal vez andróginos perfectos hayan puesto pie en tierra esa noche  
 con sus zapatitos, profetas de la Tierra Incógnita  
 donde ni el placer ni el dolor de los maricas existan

El fragmento recién citado plantea que el objeto de deseo por excelencia del travesti no es simplemente un hombre ideal (príncipe azul), sino la posibilidad de “cancela[r] su maldita identidad” (estrofa 9), mediante la transformación de la Cenicienta-travesti en la idealidad (el “azul”), esto es, la fusión de los sexos (andróginos) o la imposible noción de un sujeto completo, sin faltas ni carencias. Sin embargo, la voz poética rompe cualquier posibilidad de concreción de este deseo (de la posibilidad implícita en los adverbios “quizá” y “tal vez” se pasa al corte adversativo de la conjunción “pero”) y asevera que el travesti no puede alcanzar esta imagen ideal, debiendo enfrentarse con la realidad “indeseada” de sí mismo: “es –indeseada—la imagen de un cuarentón, personaje vulgar con/su peluca rosada/y el vello negro que le ensucia los brazos y los senos” (estrofa 12).

Como objeto de deseo, el príncipe azul es “pura ausencia espejeante que se le escapa de los brazos.” (estrofa 13)

Más allá del diálogo intertextual con el cuento de hadas, en todo el poema la voz poética se sitúa en una posición enunciativa de desenmascaramiento. Mientras que, según la mirada de Severo Sarduy, el travesti tendría la exclusiva compulsión de representar su fantasía o, incluso “satura[r] la realidad de su imaginario” (OO. CC. 1300), la voz/sujeto/observador de este poema pretende desenmascarar dicha ilusión, vaciar la realidad del imaginario travesti. Si el travesti se imagina desfilando por “los prados de su imaginación”, la voz poética revela el negativo de la imagen, las bambalinas de la fachada fantasmática: el “vuelo nupcial” se despliega en prosaicos lugares urbanos (“cafeterías y disco-/tecas”).

En este sentido, cobra importancia la alusión que se hace al espejo en tres momentos del poema. Primero, cuando el travesti se planta frente al espejo para acariciar unos senos que pueden ser sólo imaginarios o protésicos, el calificativo que recibe la superficie reflectante es “abominable”<sup>89</sup> (estrofa 2, verso 1). Esta maledicencia o expresión de repudio surge pues el espejo solamente refleja mentiras; falsedad reflejada que se precisa en la segunda alusión al espejo, cuando la voz poética imagina al travesti en su ritual preparatorio previo al desfile carnavalesco, enfatizando la dedicación que pone en camuflar los genitales masculinos. La voz dice que el espejo, al mostrar el logro del gesto de disimulo, se convierte en “una metáfora de la mentira”, verso que la lectura interpretativa relaciona casi de manera automática con el decir de Jacques Lacan para quien la

---

<sup>89</sup> Matías Ayala, en el artículo citado, precisa la vinculación intertextual de esta sección del poema con el inicio del cuento de Jorge Luis Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (citado por Ayala, 43).

imagen ideal (anticipatoria y ortopédica) que el infante asume como inaugural de su constitución como un “yo” es un “espejismo (...) [donde] el sujeto [cae] presa de la ilusión de la identificación espacial” o, simplemente, “la armadura asumida (...) de una identidad enajenante” (“El estadio del espejo...” 89-90). Fácilmente, las frases anteriores pueden ser trasladadas al travesti cambiando unas pocas palabras. Es como si en su ritual de transformación el travesti volviera a ser el infante que ve jubiloso su imagen ideal (femenina) aunque, esta vez, la *gestalt* deba producirse o formarse mediante el despliegue de un arte del disfraz que, incluso, puede implicar la mortificación del propio cuerpo (la ortopedia figurada de Lacan acá deviene efectiva incorporación quirúrgica de elementos protésicos). El espejo devuelve el reflejo de que el mundo de la efímera vulgata está “saturado de su imaginario”, como si el yo ideal atravesara el espejo franqueando el umbral del mundo visible (Lacan). Pero la voz poética, haciendo eco de Lacan, insiste en que el imaginario es “abominable”, una “mentira”.

Sin embargo, en una lectura más atenta del poema se aprecia que la mentira no solo tiene que ver con reflejar una imagen que no le pertenece al travesti, pues la fantasía puede considerarse como lo más propio del sujeto, aquello que lo sustenta y protege del agujero de lo Real. Más bien, la abominable condición falaz del espejo tiene que ver con su incapacidad para reflejar la efigie de lo imposible: el sujeto no tarjado o, más acorde al poema, la completitud de la Gran Madre Fálica:

(...) la Gran Madre Fálica, la diosa tutelar  
 de los travestistas  
 el Totem de la Tribu  
 señal de que el espejo diría la verdad  
 si lo imposible se mirara en él. (estrofa 6)

En su ejercicio de desenmascaramiento, la voz poética propone como explicación un claro culpable para el surgimiento de esta fantasía de completitud (“una ausencia voluptuosa): la imagen engañosa y efímera que presenta el espejo y que hace intuir algo completo que reconforta y calma la sensación de vacío (“se les devuelve en una caricia”).

Enfatizando, esta lectura considera que el campo escópico escenificado en este poema posee distintos niveles. Por una parte, está el campo escópico en el cual el sujeto es el travesti/Cenicienta/Efímera vulgata, tal cual es imaginado por el sujeto de la enunciación, y el objeto que gatilla su pulsión escópica es su imagen (reflejada en el espejo, en varios momentos del poema). Además, dentro del mismo universo del enunciado, se sitúa otro sujeto que interesa a la voz poética, llamado *analizado* o *mirón*, y que oscila entre la singularidad y la pluralidad, aunque la voz suele optar por esta última, hablando de la *legión*<sup>90</sup>. Este sujeto (colectivo) se caracteriza por asistir a sesiones de psicoanálisis<sup>91</sup> en las que relata sueños que, según interpreto, escenifican fantasías homosexuales:

La legión, a su vez, desperdigada en el secreto  
no sólo odia a quienes, en lugar de hacerlo en el diván de la  
clínica  
despiertan en la cama de Schreber

---

<sup>90</sup> La referencia a esta palabra conecta el verso lihneano con un intertexto bíblico, específicamente, el evangelio según San Mateo. En dicho escrito, el evangelista utiliza la siguiente frase para referirse al demonio: “Mi nombre es Legión, pues somos muchos” (Mt, 8 28-34). Rescato el sentido de la cantidad elevada en mi lectura del poema.

<sup>91</sup> Aunque en el poema no se precisa el tipo de terapia, opto por asociarla al psicoanálisis por ciertas marcas: el nombre “análisis”, elipsis usada coloquialmente para referirse a esta disciplina; la presencia del “diván”, objeto convencionalmente asociado a esta práctica; y las alusiones explícitas al doctor Schreber, juez sajón cuyas memorias fueron analizadas por Freud (“Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (caso Schreber)”).

dueñas de casa en Sidney, fantasmas en Barcelona

de carne y hueso, virtuosos de la prostitución. (estrofa 7)

Algunos de ellos, además, salen a mirar a los travestis, simulando un interés racional (“cuando simulan observar con mirada clínica”) o, como típicos voyeurs, camuflándose en la oscuridad y el anonimato de los espacios públicos. En esta parte del poema, la voz poética se separa, generando, a su vez, un comentario “clínico” en el que plantea al modo de una conjetura<sup>92</sup> que este sujeto asume una posición de mirada voyeur:

se arriesgan, más y más, a un cierto tipo de conjeturas

(este escrito es un caso)

del que el voyeurismo es una variedad ejemplar:

el ojo deja de ver alienado a lo que ve

el punto ciego del ojo, punto de fuga de las miradas y de par-

tida de la Visión

coda iluminante.

La voz poética hipotetiza que la pulsión en este campo escópico está gobernada por su variante más perversa o, siguiendo a Metz, más representativa: el voyeurismo. Dice la voz poética: “el ojo deja de ver alienado a lo que ve/el punto ciego del ojo, punto de fuga de las miradas y de par-/tida de la Visión/coda iluminante”. Aunque la dificultad sintáctica de estos versos permite generar varias propuestas de lectura, opto por la siguiente interpretación: en el voyeurismo, el que mira está alienado, prendado por lo que ve (su objeto de deseo) y deja de ver

---

<sup>92</sup> Este verso anticipa un componente metapoético que aparecerá en la parte final del poema, aspecto que comentaré más adelante.

algo más que esto. Pero también, en tanto cesa de estar consciente, deja de ver el “punto ciego del ojo”, olvida que lo que vemos está entretejido indisolublemente, por una parte, con los regímenes de visualidad, con lo que se nos ha enseñado a mirar los objetos y, por otra, con la visión de sí mismo –desde el registro del otro— en cuanto el mismo sujeto es apresado por los objetos mirados que se dibujan en el interior de su retina.

En la estrofa X, la voz poética explicita la identificación que el analizado-mirón establece con el travesti-Efímera Vulgata-Cenicienta. Luego de una sesión en la cual se enfrentó con el meollo de su deseo de inversión, aunque sin reconocerlo públicamente (“ocultando en la voz el temblor de la voz”), el analizado busca conectarse con su fantasía (“mirada ciega”), a través de los afeites que el travesti aplica sobre su cara previo al desfile. Aquí la explicitación del proceso identificatorio es clara:

Él es su Visión: el fantasma ve, así, por el ojo del otro el momento en  
que éste  
se mira en él. (estrofa IX)

Este sujeto se hace parte del cuadro y no sólo ve sino que también participa de la escena fantasmática<sup>93</sup>, forjando incluso la ficción de lo que el travesti haría después: el encuentro con sus “amigas” y las ensoñaciones de una cacería imposible que sí alcanzaría el objeto de deseo. Sin embargo, dolorosamente esto no

---

<sup>93</sup> Laplanche y Pontalis plantean que uno de los rasgos definatorios del fantasma es la presencia del sujeto en estas “escenas organizadas, susceptibles de ser dramatizadas en forma casi siempre visual” (142). Digamos que en el fantasma el sujeto es, a la vez, protagonista y voyeur de lo mirado.

ocurre; el travesti-efímera vulgata fantaseado por el analizado permanece atrapado “en el foco del espejo” (estrofa X), pegado a la imagen: “Pero ella no puede saberlo porque el miedo de arrastrar sus alas/en lugar de desplegarlas mantiene atrapada/a la Efímera Vulgata en el foco del espejo.”

Es en este momento cuando la identificación se expande a un nosotros, en el cual están implicados la voz poética (asumiendo, finalmente, una marca subjetiva), el analizado y los lectores:

Ese simulacro de mujer<sup>94</sup> (la Macarena, Chrystal, María Dolores)  
sabe menos de su angustia que nosotros  
los que nos miramos en ella emplazados en la inversión de su i-  
magen (estrofa XI)

La identificación se produce porque, según el sujeto poético, todos (leo el “nosotros” como un recurso de inclusión absoluto) entraríamos en la misma relación con la imagen, la misma captura por el Imaginario. La angustia de castración se da en el sujeto cuando no quiere asumir su condición de castrado *per se*, de carente e incompleto. Este acto de conciencia del *quid* de la angustia lleva a la voz poética a (pretender) asumir una posición de saber con respecto a la ignorancia del travesti. En este punto, el hablante se enfrenta al sujeto minoritario desde un afuera imbuido de presupuestos, como aquel que estima que la meta de la pulsión travesti es ser mujer. Este lugar de enunciación es altamente cuestionable, además, pues asume una posición aleccionadora y pretende saber

---

<sup>94</sup> Ver al travesti como “simulacro de mujer” puede considerarse como un modo de leer este fenómeno muy superficial o, en el decir de Severo Sarduy, “cómodo –o cándido--” pues “la mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal” (*La simulación*, O.C. 1298)

más del deseo del travesti. A mi entender, en esta acción desenmascaradora, opera igualmente un gesto dominador y autoritario, al modo de esa mirada clínica que se pretendió simular y que, finalmente, se devela como el deseo del hablante de ocupar la posición de mirada del poder soberano. Desde esta constatación, el mismo voyeurismo escenificado en este poema se acerca a los rasgos que para esta forma de mirar propuso la teórica E. Ann Kaplan: sadismo y placer de control o dominio<sup>95</sup>. Así, en su afán explicativo, puedo leer el poema de Lihn como un texto en que se ejecuta una mirada voyeurista que pretende controlar y dominar al extremo de, como ya comenté, asumir una posición enunciativa explicativa del deseo de otro, el Travesti.

Desde la actitud enunciativa de soberbia, la angustia no tendría que ver con el “justificado temor a la vejez” (p. 51), sino con la imposibilidad de alcanzar la imagen ideal (“Ni la imagen suya en el papel de Neda”; “la fémica que quisiera ser”) o el objeto de deseo (“el príncipe azul”), pues ambos son “pura ausencia espejeante que se le escapa de los brazos.” A diferencia del travesti, el sujeto poético (o, de nuevo, ese “nosotros”) ha comenzado a despegarse del Imaginario, a despertar y acceder a un conocimiento racional (la “mirada clínica”): lo que muestra “la luna del espejo” es “pura ausencia espejeante que se le escapa de los brazos” (estrofa XIII). La imagen no es sólo inalcanzable sino que no existe o, más bien, existe como velo tan bien hecho, como el mejor *trompe l’oeil*, que engaña y hace que el espectador caiga en la trampa de creer que, más allá de ella, hay algo más que lo que, en sí misma, es --repito, con Lihn-- “pura ausencia espejeante”. Esta crisis de la

---

<sup>95</sup> Kaplan aprecia el voyeurismo de esta manera en cuanto al castigo a la mujer culpable de haber sido castrada. (121-2)

imagen se hace texto con el recurso a la división silábica<sup>96</sup> de la palabra “imagen” en los versos arriba citados (“los que nos miramos en ella emplazados en la inversión de su i-/magen”), evidencia gráfica y fónica de la escisión de la imagen o, más bien, de su quiebre.

Así, surge otro campo escópico en el cual el sujeto es la voz poética, quien busca escindir del circuito de deseo, y pretende textualizar una escena de mirada en la cual asume el control (quizás por eso intenta durante extensas secciones del poema evitar cualquier marca de subjetividad), materializado en la ya referida posición enunciativa de desenmascaramiento. Este gesto crítico busca poner siempre de realce el punto ciego del ojo, elemento asociable al escotoma lacaniano<sup>97</sup>, lo que convierte esta puesta en evidencia como la principal significación del poema.

Sin embargo, la posición de control y crítica de la voz poética se comienza a resquebrajar, a mostrarse precaria, cuando enfatizamos que existen muchos rasgos asociados al “analizado-mirón-legión” que son compartidos por la voz poética: mira de manera voyeurista al travesti (se “mete” imaginariamente en sus espacios privados), asume una posición “clínica” al mirar, enuncia un “nosotros” en el que incluye a este/os sujeto/s perversos. Entonces, es posible postular otra

---

<sup>96</sup> Este recurso de división silábica se encuentra en varios poemas de Enrique Lihn. Considerando que dicho quiebre silábico no suele ser parte del idiolecto propio del discurso poético (sí es necesario en la prosa, cuando se debe cambiar de renglón), su presencia en la poesía la convierte en un recurso retórico en sí mismo. En este caso, leo el recurso como la marca viso-sonora de la escisión.

<sup>97</sup> Lacan menciona el escotoma en el siguiente pasaje de su *Seminario XI*: “El análisis considera que la conciencia es irremediamente obtusa y la instituye como principio, no sólo de idealización, sino desconocimiento, como escotoma –según el término que se ha usado y que cobra un nuevo valor al referirse al campo visual. El término fue introducido, en el vocabulario analítico, en el ámbito de la Escuela francesa. ¿Será simple metáfora? – nos topamos una vez más con la ambigüedad que aqueja a todo lo que se inscribe en el registro de la pulsión escópica.” (90). Leo el escotoma como aquello que no puedo mirar.

interpretación para el momento en que se explicita la identificación entre el “nosotros” con el travesti-efímera vulgata-cenicienta. En la estrofa quince leemos:

Nosotros ocupamos ese no lugar  
tránsfugas del analista, satélites del doctor Schereber  
los incompetentes voyeurs para los cuales  
la perversión no es más que una ensoñación  
o una pesadilla.

Por lo tanto, ese “nosotros” son todos aquellos que prefieren escapar de cualquier instancia que los ponga frente a la necesidad de articular su deseo (“tránsfugas del analista”); son “incompetentes voyeurs” porque no pueden dejarse abismar en el campo escópico voyeur, no pueden vivir de manera consciente su fantasía<sup>98</sup>, por lo que la perversión “no es más que una ensoñación/o una pesadilla”, algo que depararía el cumplimiento del deseo, pero que se asume ilusorio e inalcanzable (la “ensoñación”); o, por el contrario, algo que se debe renegar y asociar a la angustia y el temor de una pesadilla pues su satisfacción procuraría displacer en otra esfera, la de la identidad pública.<sup>99</sup> Este momento del campo escópico que se escenifica en el poema pone en evidencia la distinción entre

---

<sup>98</sup> Laplanche y Pontalis, citando a Freud, establecen que las fantasías de los perversos se distingue por ser “claramente conscientes [y] en circunstancias favorables, pueden transformarse en comportamientos «organizados»” (141)

<sup>99</sup> Considero la definición de “represión” que entregan Laplanche y Pontalis: “La represión se produce en aquellos casos en que la satisfacción de una pulsión (susceptible de procurar por sí misma placer) ofrecería el peligro de provocar displacer en virtud de otras exigencias.” (375)

el perverso que no se reprime (el *voyeur competente*, el travesti que goza el despliegue de su acto de simulación) y el neurótico que (sólo) fantasea.<sup>100</sup>

Además, el “nosotros” enunciado en esta estrofa recibe otra seña de identidad: “satélites del doctor Schreber”, personaje que ya había sido nombrado en las estrofas VII y VIII, asociado el deseo de la “legión” por feminizarse “de la noche a la mañana”. Daniel Paul Schreber (1842-1911) fue un renombrado juez alemán, famoso por haber escrito unas memorias en las que relata sus crisis psiquiátricas. El libro, titulado “Memorias de un enfermo de los nervios” (1903) fue leído por Sigmund Freud quien, motivado por las descripciones de los delirios paranoicos de Schreber, escribe un ensayo titulado “Sobre un caso de paranoia descrito autobio-gráficamente (Caso Schreber)” (1911).

La presencia de Schreber en el poema de Lihn tiene que ver con que su delirio primario, según la interpretación freudiana, surgió cuando el juez alemán, “en un estado entre el dormir y la vigilia, había tenido la representación de<<lo hermosísimo que es sin duda ser una mujer sometida al acoplamiento>>, una representación que de estar con plena conciencia habría rechazado con gran indignación.” (14) Sin ahondar en el estudio freudiano<sup>101</sup>, la palabra “satélite”,

---

<sup>100</sup> La relación entre neurótico y perverso es establecida por Sigmund Freud en el primero de sus *Tres ensayos sobre teoría sexual*, donde explicita que la pulsión sexual que reprimen los neuróticos es, en muchos casos, no la pulsión sexual *normal* sino aquellas que suelen conocerse como *perversas*, derivando en la siguiente conclusión: “Por tanto, los síntomas se forman en parte a expensas de una sexualidad anormal; *la neurosis es, por así decir, el negativo de la perversión.*” (150, cursivas en el original)

<sup>101</sup> Otro punto de conexión con el caso de Schreber, según lo presentado por Sigmund Freud, tiene que ver con el hecho de que el juez alemán, mientras fue presa de sus delirios, adoptó la costumbre de travestirse. Freud cita el siguiente pasaje de las *Memorias*: “Lo único que a los ojos de otras personas puede aparecer como algo irracional es la circunstancia, a que también se ha referido el señor perito, de ser yo a veces sorprendido de pie ante el espejo o en otro lugar, descubierta la parte superior del cuerpo, con algunos aderezos femeninos (cintas, collares falsos, etc.). Por lo demás, ello sucede únicamente en la *soledad*, y nunca, al menos hasta donde puedo evitarlo, a la vista de otras personas”. (20-1)

entendida como astro cuya órbita está sometida a la fuerza de gravitación de un planeta y, metafóricamente, como “persona o cosa que depende de otra y está sometida a su influencia” (RAE), marca una lectura de la frase “satélites del doctor Schreber” bastante diáfana: el “nosotros” está influenciado por la misma irrupción de libido homosexual de Schreber, o por el mismo deseo de feminización que, habiendo surgido, es automáticamente rechazado con indignación.

Esta carga de rechazo aparece cuando, en los versos que siguen, la voz poética introduce en su discurso expresiones peyorativas que muestran un trato distinto al que se le venía dando al travesti-efímera vulgata-cenicienta. En la misma estrofa, cuando menciona su decisión de salirse de la escena o de la fantasía (“(...) Y que esperamos en la rambla/antes de hacer mutis por el foro, la aparición/de lo primera actor”), habla del travesti como “viejo marica”, “un solo pobre diablo”, “el mísero mensajero de la Nada y sus Misterios”; a esta figura la voz, ahora asociada a la instancia escritural, le entregará el gesto máximo del desprecio o de revelación:

rey y reina de la noche ubicua  
que este poema corona de inanidad  
una palabra sonora y vacía en lugar de príncipes, arrojada al pa-  
so de la mariposa gigante. (estrofa 15)

Escindiéndose de la identificación mediante el trato despreciativo, la voz poética asume que el poema es palabra inútil, mero parloteo o construcción ficticia carente de cualquier sustancia<sup>102</sup> que le depara ya sea la insignificancia de una coronación inútil, o la sustitución que la ficción poemática hace de la construcción inasible de la fantasía. La polisemia del verbo “arrojar” me permite leerlo de dos

---

<sup>102</sup> Entiendo *inane* en su sentido de *vano*, falto de realidad, sustancia o entidad.

maneras: el poema es arrojado con violencia hacia el travesti, como gesto de desprecio; o en el sentido de “arrojar luz”, intentando revelar la verdad: el hechizo se romperá pues, como en el cuento, en el poema también suenan las doce campanadas; el maquillaje se desleirá (estrofa 17) y sólo quedará “la identidad de esa calavera viviente”(estrofa 17), es decir, la muerte<sup>103</sup> quien, gozosa, “descorre la cortina de su aspecto”<sup>104</sup> y revela “algo que no puede ver”: en mi lectura, el vacío que hay detrás de cualquier imagen<sup>105</sup>.

Sin embargo, en el poema lo que no se puede ver recibe una identificación, “la escena original”; esto es, el instante de la concepción<sup>106</sup>, ese guión que, según

---

<sup>103</sup> Como ya evidenció Lacan en su análisis del cuadro “Los Embajadores” de Holbein, la muerte es el más allá de cualquier imagen. Todd Mc Gowan (*The Real Gaze. Film Theory after Lacan*) considera que Lacan escoge este cuadro en tanto “the form that the gaze takes in this painting –a skull—renders explicit the relationship between the gaze and the subject’s complete loss of mastery. The skull indicates the presence of death amid the wealth of the men pictured, but it also reminds viewers of their own death. Death is, as Hegel claims, the absolute master: it deprives the subject of any sense of mastery, and this constitutes much of the horror with which we respond to it.” (6) Para cerrar las concordancias interpretativas, Severo Sarduy plantea la misma lectura en el poema “Alegoría de Holbein” de Severo Sarduy (OO.CC 219), en el cual la calavera que se revela cuando se la ve de costado es sinécdoque de la muerte: “Un testigo perenne y delatado,/depuesto ya el disfraz y la ceguera/simulada, se entrega. Lo que espera/revela su dibujo de costado.”

<sup>104</sup> Imagen muy recurrente en Lihn, que abordaré más adelante en este capítulo.

<sup>105</sup> Estudiosos de la obra lihneana han apreciado el componente negativo de las imágenes desde otros puntos de vista. Por ejemplo, la ensayista Adriana Valdés, en su libro de ensayos *Enrique Lihn: Vistas parciales*, se detiene en este tema en el ensayo titulado “La poesía: Santiago, París, Manhattan” (47-93). Comentando varios de sus libros de viaje, Valdés recaba en la importancia que para Lihn tienen las imágenes pictóricas que conoció, por medio de reproducciones, en la casa de su abuela materna, y cómo estas estampas se convirtieron en la mediación directa, pero también en un obstáculo pues lo condenarían, parafraseando al mismo escritor, a ver siempre como si se tratara de un turista en un museo que sólo puede mirar las obras de prestigio desde lejos, detrás de un vidrio protector y separador.

<sup>106</sup> O del coito parental. Para Freud, un rasgo común que le deparó el estudio de personas neuróticas es el haber observado en la temprana infancia, ya sea de manera real o fantaseada, a sus padres en pleno acto sexual. Freud precisa, además, que siempre se trataba, en los casos por él estudiados, del *coitus a tergo*, “el único que hace posible al espectador la inspección de los genitales.” (*De la historia de una neurosis infantil*, 57)

Freud, organiza las experiencias infantiles traumatizantes<sup>107</sup>: el trauma surge porque es una escena que no solamente produce sentimientos de temor o angustia (al ver el coito parental, el niño lee la posición del padre como agresión, mientras que interpreta que la madre está herida, señal de que fue castrada)<sup>108</sup> sino que, al mismo tiempo, una cantidad enorme de placer (Sanabria *El voyeur* 51). Más allá de la imagen que, precariamente, nos reconforta, está esa escena imposible de ver en la que estuvimos sin ver. Como dice el escritor francés Pascal Quignard (2005), “venimos de una escena en la que no estuvimos. El hombre es aquel a quien le falta una imagen.” (9) Pero el poema de Lihn complejiza la lectura de esta escena pues hace equivalente este concepto freudiano con la “matternitá” (sic): “Matternitá<sup>109</sup> en la Caja Negra de nuestra señora/la Gran Madre Fálica.” De esta manera, el poema de Lihn opera un giro al entendimiento canónico de la “escena original”, ligándolo con la representación icónica del niño prendado a su Madre. Leo esta fusión como el momento idílico de unión pre-edípico o pre-simbólico entre la díada primordial madre-hijo<sup>110</sup>, aquel al que todo ser humano anhela retornar

---

<sup>107</sup> La noción de “escena original” aparece por primera vez en un caso freudiano, *De la historia de una neurosis infantil*, el cual es conocido popularmente como el caso del Hombre de los Lobos, escrito en 1914 y publicado en 1918.

<sup>108</sup> Otro breve escrito freudiano permite plantear la hipótesis de que para el psicoanalista austríaco la acción de mirar parece estar teñida de elementos negativos o, más concretamente, amenazantes. Este texto se llama “La cabeza de Medusa”, escrito el año 1922 (publicado póstumamente en 1940). Freud asocia la decapitación de Medusa con la castración. Por eso, negarse a ver la Medusa para no morir petrificado sería, según la interpretación freudiana, evitar el horror de encontrar la vulva castrada de la mujer y, por cierto, sentir/revivir la angustia de ser, en sí mismo, castrado. La cabeza de Medusa, en la interpretación freudiana, “sustituye la figuración del genital femenino” (271). (Finalmente, Freud lee la petrificación como metáfora de la erección y, por ende, es un cierto sosiego: el hombre que ve los genitales femeninos se petrifica de horror pero, a la vez, obtiene el placer de la erección, lo que le asegura que él no está castrado.)

<sup>109</sup> Errata en el original. La palabra en italiano se escribe con una sola t (Maternitá).

<sup>110</sup> Por *pre edípico* entiendo el momento previo a la instauración del corte entre la madre y el infante, cuando se establecía una relación dual. Esta temática ha sido representada en el arte desde la Antigüedad y comprende como lineamientos básicos de la representación la presencia de una mujer que, mayoritariamente, amamanta a su hijo (bebé masculino,

pues se lo imagina como el espacio mítico en que la felicidad plena fue posible y donde no existieron cortes ni escisiones (“la Gran Madre Fálica” que menciona el poema). Pero lo trágico se enseñoorea cuando se debe aceptar que el retorno es imposible, pues ni siquiera se puede recordar o re-conocer (la “Caja Negra”) ese estado de lo completo que, como enseña el psicoanálisis, no es más que una ilusión retrospectiva. Si la “escena original” implica un núcleo traumático abierto por una mirada que no pudo contener el deseo de ver lo prohibido, en este poema la mirada está traumatizada no porque se haya encontrado con la imaginada violencia del coito parental, o porque haya fantaseado con la castración como explicación ante la diferencia anatómica genital de padre y madre, sino por el recuerdo (imaginario) del peor de los quiebres, la más desgarradora de las escisiones<sup>111</sup>: la esquizia de la unión primordial cuando el bebé debió ser arrebatado del pecho materno. Así, el voyeur que asume tantas máscaras en este poema busca insistentemente una imagen que *permanentemente* le faltó, falta y faltará: la fusión completa con el otro o, más bien, con su *otra*. Esta imagen imposible ilustra el cierre del poema en la versión acompañada por las fotografías de Poirot (fig. 3). En esta instantánea específica vemos un travesti disfrazado como

---

sobre todo). Considerando que el texto lihneano escribe la palabra “Matternittá” (sic), establezco un vínculo con la representación pictórica renacentista y, específicamente, con el tópico de la Virgen con el Niño. Sin embargo, para los propósitos de esta sección, resalto más que nada la noción de unión dual, concretada en el acto de amamantamiento. Dentro de la pintura italiana de inicios de siglo XX, un cuadro que podría servir como hipograma de esta sección es “Maternità”, del pintor futurista Gino Severini (1916).

<sup>111</sup> Quizás sólo superable por la “partida” que nos “partió” de nuestra madre en el “parto”. Sin embargo, ambos quiebres comparten la identidad de lo perdido: la unión con la madre o lo que he llamado “relación dual” con la madre. Joan Copjec lee el psicoanálisis desde este punto de vista al señalar que uno de los conceptos más profundos del psicoanálisis es que “nacemos (...) en la estela de una pérdida primordial” la de *Das Ding* o la *Cosa*, concepto freudiano que según Copjec “equivale, en líneas generales, al cuerpo materno; más específicamente, a esa experiencia de placer que alguna vez nos brindó, aunque Freud sostuvo desde un comienzo que el objeto materno no tiene existencia en ningún lugar antes de ser perdido” (267)

andrógino, mitad hombre con terno gris, cabello oscuro engominado y corbata de lazo; mitad mujer rubia y crespa, con vestido gris de gala y mano en la cadera. Una fusión artificial, transitoria y precaria, pues aunque vestidas sobre *un* mismo cuerpo, es innegable la presencia de *dos* mitades que no se fusionan; no el uno, sino dos que se oponen en su diferencia.



Fig. 6. Luis Poirot. Imagen sin título. En: *Efímera Vulgata*. Santiago: Ediciones UDP, 2012

La luz de la revelación que encarna “Efémera Vulgata” alumbra una verdad dolorosa en forma de moraleja: detrás de la imagen en tanto máscara no hay nada (más que la muerte). Y esa lección produce dolor gimiente, recordando el primer momento de la pérdida, el llanto del infante al que le es arrebatado el pecho que lo rebozaba y que ahora buscará “ciegamente” en cualquier forma que metonímicamente adopte el *objeto a minúscula*, siempre ajeno, siempre anhelado. El hechizo que se evaporó al “descorrer la cortina de su aspecto” es el sosiego que daba la imagen, quedando solamente los ojos “desenmasca-/rados”<sup>112</sup> que deben mirar sin la protección de la fantasía el agujero de lo real, quedando la lección final de que la pulsión escópica de todos los convocados en el poema de Lihn (el travesti, el voyeur, el lector) siempre rondará la consecución de una mirada imposible.

Otra forma de poner en evidencia el escotoma aparece en poemas lihneanos que comparten la creación de hablantes masculinos que, manteniendo la tendencia a situarse en una posición de mirada típicamente voyeurista, cambian ahora de objeto de deseo optando por figuras que poseen el rasgo de la pasividad de manera doble: primero, por condicionamientos culturales; segundo, por motivos fenomenológicos. Los hablantes voyeurs de Enrique Lihn que comentaré en la siguiente sección de este capítulo miran escópicamente cuerpos femeninos (lo pasivo cultural) representados en pinturas (lo pasivo fenomenológico), imágenes estáticas que no podrían devolver la mirada y mantendrían resguardado el campo escópico voyeur.

---

<sup>112</sup> Nuevamente, la escisión es graficada en Lihn mediante palabras cortadas en sílabas.

**La mirada que se espesa: Enrique Lihn, mujer y regímenes escópicos.**

En el año 1983, muchos hombres y mujeres de todo el mundo tarareaban la canción “Every Breath You Take” del trío inglés “The Police”. En ella, un hablante masculino despechado trata de asumir para sí, aunque precariamente, el poder de una mirada omnipresente, obsesiva y vigilante sobre la mujer que lo ha abandonado; una mujer a la que amenaza con que no sólo será objeto de esa mirada sufrida y controladora, sino que, en sí misma, es sólo un objeto observado/vigilado, que no ve el control de que ella es sujeto (“Oh can't you see/You belong to me”).

Aunque el sujeto que amenaza a la mujer que lo ha dejado no ejerce el dominio que pretende arrogarse (más bien, es un sujeto gimiente que se siente dolorosamente incompleto ante el abandono de su amada), la posición que quisiera usurpar es aquella situación de mirada convencionalmente asociada a una posición masculina en la cual se ejerce dominio de una manera tan absoluta que se llega a poseer la cualidad de la omnivigencia. Esto es, el ya clásico tópico que ha marcado la forma de representar la relación visual entre el sujeto masculino y el femenino: el hombre como el sujeto que encarna todos los poderes de acción, en este caso, el mirar; y la mujer como objeto pasivo, en este caso, lo mirado.

De hecho, los estudiosos de la visualidad coinciden en que, convencionalmente, en nuestra tradición occidental, la mujer ha sido uno de los objetos –si no *el objeto*— por excelencia de las representaciones pictóricas. Al respecto, John Berger, en su famoso libro/serie de televisión *Ways of Seeing* (1972) puntualiza que el desnudo, uno de los géneros pictóricos más tradicionales, tiene precisamente como tema principal y, prácticamente, excluyente, el cuerpo de la

mujer. Este género, según Berger, da las pautas, sienta las convenciones y criterios que han llevado a ver y juzgar a las mujeres como visiones (55). Lo paradójico es que, a pesar de su condición central como tema en la tradición del desnudo occidental, la mujer ha sido vista, más bien, como un objeto que se ofrece al que, a todas luces, es el verdadero protagonista del cuadro: el hombre, en tanto es el único que posee la capacidad de acción y la capacidad de desear. De hecho, Berger precisa que en todo desnudo europeo, la mujer es representada sin rasgo alguno de pasión sexual o de apetitos sexuales propios.

En contraposición a lo que (parece) evidencia(r) la canción de *The Police*<sup>113</sup>, otros textos culturales de fines del siglo XX asumen una posición de cuestionamiento ante los esquemas previos de visualidad que rigen las representaciones artísticas. Por ejemplo, el mismo tópico es retomado en el collage “Your gaze hits the side of my face” (fig. 7) de la artista norteamericana Barbara Kruger, en donde se representa a la mujer, literalmente, como un objeto o, más concretamente, una escultura, en clara referencia al mito de Pigmalión.

---

<sup>113</sup> Si la leemos de una manera literal, y no como un texto de carácter irónico (otra interpretación posible).

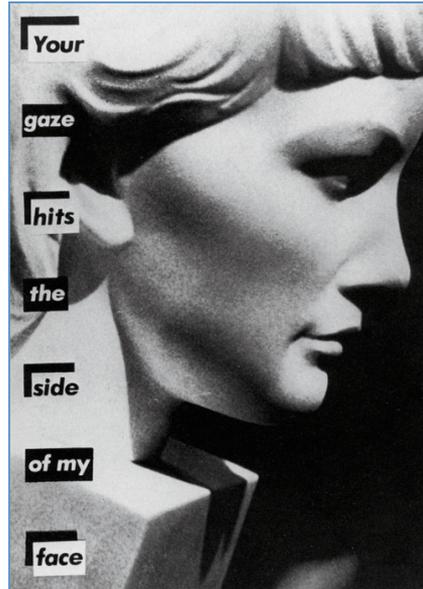


Fig. 7. Barbara Kruger. *Your gaze hits the side of my face*. 1982

La significación de la imagen es precisada mediante el mensaje verbal que se le superpone: la mirada del sujeto que observa la imagen sería un hombre, en cuanto dentro de las convenciones culturales occidentales es el hombre quien mira a una mujer hermosa a la que cosifica. Ante esta violencia visual, desde un punto de vista cubista, este collage replica con una ironía: la mirada deseante masculina es presa de una subjetividad en carencia: solo ve un lado, una máscara, de las múltiples dimensiones del sujeto femenino.<sup>114</sup>

En esta misma línea crítica, mi lectura propone que cierta poesía lihneana (la cual construye retóricamente un campo escópico en que lo mirado es la imagen/cuerpo femenino) intenta dismantelar las maneras de ver canónicas/naturalizadas. O, siguiendo la terminología de Martin Jay, Lihn dismantela algunos elementos constituyentes de ciertos regímenes escópicos. El propósito de esta sección es abordar la crítica que las voces poéticas lihneas hacen de las formas hegemónicas de representación visual de la mujer. Como

<sup>114</sup> Agradezco esta observación a Roberto Hozven.

veremos en las escenas de lectura que proseguirán, esta denuncia se desarrollará en un proceso paulatino, desde la puesta en evidencia de que la mujer es un objeto de deseo pasivo, distante y sin capacidad de acción propia para el sujeto poético masculino; hasta la textualización del gesto de violencia hacia la representación femenina. Además, consideraré permanentemente el hecho de que la voz poética que realiza el acto de cuestionamiento es marcada y asumidamente masculina; por ende, lo cuestionado es su propio proceso de visión. Siguiendo a Slavoj Žižek, los poemas de Lihn, en tanto textos posmodernistas, poseen una acentuada dimensión alegórica en donde lo dicho también apunta a “su propio proceso de enunciación” (*Todo lo que usted...*10). Tomando un préstamo concreto del análisis que Žižek hace de las películas de Hitchcock, propongo que las referencias al voyeurismo en Lihn no serían más que reflexiones acerca de la posición de enunciación del hablante, y la posición de recepción/consumo del lector.

Por lo tanto, se tratará de un proceso difícil, tensionado, en tanto la posición del sujeto oscila entre el desmantelamiento y la asunción de su protagonismo en un campo escópico en el cual la posición masculina ocupa la de sujeto del acto escópico mientras que la mujer opera como imagen, como lo visto, como el objeto de deseo. Tomando en cuenta este vaivén dicotómico, entre participación (fantasmática) y observación reflexivo-cuestionadora, articularé este capítulo en torno a *escenas*, vistas distanciadamente, pero también fantasmáticamente actuadas.

### Primera escena de lectura: “A girl asleep”

El poema “A girl asleep”<sup>115</sup> es el punto inicial de mi exploración, al ser el momento más cercano a la relación escópica convencional hombre/mujer que, más adelante, los poemas de Lihn harán eclosionar. Este poema tiene a la mirada como elemento central, y es uno de los tantos poemas efrásticos en los cuales Lihn dialogó con una obra del arte pictórico. En la terminología de Michael Riffaterre, el cuadro será el primer hipograma del poema que consideraré en mi interpretación. En este caso, la pintura homónima del pintor barroco neerlandés Johannes Vermeer (fig. 8), en la cual se representa a una joven que, en un comedor, duerme con la cabeza apoyada en uno de sus brazos.



Fig. 8. Johannes Vermeer. *A Maid Asleep* (también conocido como *A Girl Asleep*). (1656-7).

Museo Metropolitano de Nueva York.

---

<sup>115</sup> Este poema fue publicado por primera vez en el libro autoeditado *Derechos de Autor* (1981). Posteriormente, fue recogido en la antología *Porque escribí*, dentro de la sección “Poemas inéditos” (349). Me remito a esa edición en este ensayo.

El poema se dirige, claramente, a un lector/espectador masculino, y habla de la espera que “por más de 300 años”, los espectadores/lectores masculinos llevan haciendo para que ocurra el acto esperado: el despertar de la doncella. Así, siguiendo la terminología lacaniana, los espectadores/lectores observan a la mujer dormida, deseando de ella no su cuerpo (está ahí, lo vemos), no su rostro (está ahí, ofrecido), sino lo que está oculto, vedado: su mirada.

Desde hace trescientos años  
está por despertar la muchacha sentada  
a la mesa, en Vermeer, que sueña con los ángeles  
pero ligeramente, pues el amor la cela  
A su espalda, en un cuadro –sostiene la leyenda—  
Cupido está pintado –pintura en la pintura--:  
un simulacro doble, y, a sus pies, una máscara  
hace juego con él

Al fondo, en el dintel de la puerta entornada  
borró el pintor –se dice—la figura  
de un hombre enamorado --¿celoso de ese intruso?—  
Y el pintor y nosotros y el no ser de ese joven  
entreabrimos *in absentia* la puerta  
conteniendo el aliento para que el sueño siga  
por lo que nos ofrece: el fruto inaccesible.

Dentro de las posibilidades interpretativas de este poema, me concentraré en las marcas que permiten entender este texto como una representación del deseo y, en específico, de aquel que se localiza en el acto de ver: en términos psicoanalíticos, la pulsión escópica. Como marcas primeras que orientan esta línea de lectura, considero tanto la expectación, temple de ánimo que impregna todo el poema (“Desde hace trescientos años/está por despertar la muchacha sentada”); como la contención final de todos los que asisten al espectáculo de la muchacha que duerme: el aliento se contiene para no despertarla y, de esta manera, resguardarla en su condición de objeto deseado.

Desde esta lectura, la joven dormida o, más bien, su *mirada* sería el objeto de deseo por definición, el *objet petit a* que, en la pulsión escópica, se define como inalcanzable e *inaccesible* (mi subrayado). Esta condición de inaccesibilidad voluntaria tiene que ver no sólo con el hecho de que la joven duerma y no muestre sus ojos, sino más aún con la declaración explícita de la voz poética masculina de evitar cualquier acción que la saque de su letargo. Mantener al objeto mirado en un estado que le permite seguir siendo, valga la redundancia, solo un *objeto mirado*, me permite vincular el acto de visión que se escenifica en este poema con el voyeurismo. En el poema de Lihn, el hablante declara que su posición de mirada lo sitúa en un espacio fuera del cuadro (“*in absentia*”) y que, de manera explícita, se impide cualquier forma de acceder al cuerpo mirado o, en términos más claramente escópicos, a la mirada de la mujer que duerme. Además la posición *voyeur*, a la manera de “Nada que ver en la mirada”, se comparte: “Y el pintor y nosotros y el no ser de ese joven/entreabrimos *in absentia*/conteniendo el aliento para que el sueño siga/por lo que nos ofrece: el fruto inaccesible.” Ambos textos

permiten señalar la consideración de la mirada voyeur en Lihn como la común o norma<sup>116</sup>.

Por otra parte, en este punto, la condición durmiente de la joven deseada hace aparecer en la escena otro hipograma: el cuento de hadas clásico “La bella durmiente del bosque”. O, más bien, con el motivo básico del que este relato es la referencia cultural emblemática: la mujer que, en un estado de latencia, espera al hombre que la sacará del letargo y la hará vivir plenamente. Aunque existen dos versiones clásicas de este cuento, la de Perrault y la de los hermanos Grimm, en este ensayo sólo consideraré la versión del escritor francés, pues introduce ciertos elementos que permiten precisar la interpretación del poema de Lihn, desde el marco en el cual lo estoy leyendo.

La primera posibilidad interpretativa, en la cual vinculo el cuento con el cariz cuestionador del proyecto escritural de Lihn, permite postular que en este poema acontece el acto de develamiento de fantasías masculinas básicas: el amor idealizado; la mujer pasiva eternamente –esperando al hombre que la complete, que la haga actuar--; la entrega eternamente diferida de la mujer, parte del código del amor cortés. Usando la terminología de Lacan, lo que denuncia el poema es, precisamente, el carácter escotómico de la mirada: el hombre ha aprendido ciertos discursos y representaciones culturales que le han enseñado qué es lo deseable en una mujer, y que lo han fijado en ese circuito de desconocimiento (los “trescientos años” de los que habla el poema”).

---

<sup>116</sup> Considerando la narrativa, la académica Carolina Sarabia afirma que en la fenomenología misma de cualquier género de ficción hay un “sustrato voyeur, dado que lo que está siempre en cuestión es el relato de una circunstancia ajena al lector en la que toman parte unos personajes igualmente ajenos.” (Sarabia 46) En el caso de estos poemas, la posición voyeur está dada también por el tipo de imagen, la cual invita/exige este tipo de posicionamiento de la mirada: a hurtadillas, deseante y condenada/resguardada por la distancia insalvable.

Otra lectura, que ahonda la anterior, considera una frase de la versión del cuento que hace Perrault, la que pongo en diálogo con el poema de Lihn: “El príncipe ayudó a la princesa a levantarse y vio que estaba toda vestida, y con gran magnificencia; *pero se abstuvo de decirle que sus ropas eran de otra época y que todavía usaba gorguera*”<sup>117</sup>. Es decir, la mujer ideal que despierta presenta imperfecciones, fisuras; en el poema, que el hablante lírico masculino no quiera despertar a su objeto de deseo (única posibilidad real de la consumación) y prefiera seguir manteniendo con ella una relación escópica, se vincula con la concepción psicoanalítica de que todo encuentro amoroso es, por esencia, fallido, pues nunca el objeto que deseamos calza, completamente, con nuestro fantasma.

En el poema pasaría lo mismo que en el cuento: si la muchacha despertara, no podría evitar mostrar las huellas de su vetustez, aunque estas no fueran físicas sino culturales. Por esta razón, el sujeto poético prefiere quedarse detenido en su posición de observador deseante, de sujeto fijado en la pulsión escópica. Por definición, la pulsión que mejor resguarda al deseo, en tanto inalcanzable e inextinguible; mantiene a esa mujer ficticia como la figura fantasmática del lugar primordial del deseo masculino. (*Todo lo que...* 117)

Brevemente, en términos psicoanalíticos<sup>118</sup>, la fantasía es un escenario que constituye nuestro deseo, que provee sus coordenadas básicas; es decir, nos enseña a desear. Cada sujeto se ve obligado a inventar su fantasía, pero esta invención no es libre, pues siempre está mediada y controlada por el gran Otro (la ley, la cultura). Volviendo al poema de Lihn, el sujeto que ocupa una posición masculina posee una fantasía que lo enseña a desear a la mujer pasiva, pero no es

---

<sup>117</sup> El destacado es mío

<sup>118</sup> Este breve recuento del concepto de *fantasía* se basa en el texto “Los siete velos de la fantasía” (1-54), primer capítulo del libro de Slavoj Žižek *El acoso de las fantasías* (2005).

una fantasía únicamente suya, sino que es compartida por todos los sujetos masculinos que, hipotéticamente, la voz poética invoca/intuye que lo acompañan en su desear. Además, la fantasía o fantasma es aquello de lo cual el sujeto se agarra para mantener su deseo latente, siempre y cuando la satisfacción que se tenga mientras se lo aprehende le escamotee el objeto. Es decir, el fantasma es necesario como velo o código de cortesía, pues la verdad no puede ser dicha: la fantasía es una mentira primordial, una pantalla que oculta una *imposibilidad* fundamental: la reunificación.

De esta manera, el poema "A girl asleep" no elabora la denuncia de moldes de visualidad buscando la postulación de otros; más bien, evidencia que todo es molde, que todo es pantalla, que no podemos visualizar el mundo sin mediaciones, sin haber hecho el ingreso a lo simbólico. Podemos desear la mirada de la niña que está dormida, puede seguir siendo nuestro *objeto a minúscula*, pero, precisamente, estar atados a esa fantasía no es lo único que nos mantiene engañados por una narrativa, sino también lo que nos permite sustentarnos, protegernos de lo intolerable de lo Real. Aunque sabemos que detrás de los párpados pintados, los ojos de la niña dormida están vacíos; a pesar del hecho innegable de que la pintura es una ficción que fácilmente se puede destruir si vertemos sobre ella cualquier diluyente; que el *objeto a minúscula* es "un puro vacío" este sigue funcionando "como el objeto-cause del deseo" (*El sublime objeto...* 214). Para el deseante masculino, las fantasías que modelan el objeto de su deseo también le dan un soporte, le dan realidad pues al entregarle coordenadas a su deseo le hacen asumir una posición específica de sujeto ("sujetivación", dirá Žižek). La fantasía "nos enseña a desear" y, por eso, cualquier intento de develarla nos dejaría en la desolación insoportable de su única constatación: el vacío, la falta, la completitud

inexistente.<sup>119</sup> El sujeto poético lihneano prefiere seguir enfrentando el cuadro obviando que su condición esencial de *trompe-l'oeil*.

Por otra parte, otro texto de Žizek me permite ampliar la lectura problematizando la posición enunciativa. Si bien podemos considerar que el sujeto poético parodia un posicionamiento para, de esta manera, evidenciarlo y desmantelarlo, también es posible considerar que no existe tal gesto de impostura, sino de asunción: el sujeto poético masculino que dice el poema se sitúa en este campo escópico aceptando y ejerciendo un circuito de deseo típico: aquel del hombre que contempla a una mujer dormida. El texto de Žizek es un ensayo sobre David Lynch (“David Lynch, or the Feminine Depression”, *Methastases* 113-137), en donde el pensador esloveno analiza la depresión de la protagonista del flim *Blue Velvet* (1986), derivando en la conclusión de que el gesto depresivo (femenino)<sup>120</sup> es el acto fundamental, en tanto resistencia a actuar, a ser parte del circuito simbólico. Desde mi lectura del poema de Lihn, la mujer deprimida se vincula al tópico de la mujer dormida que he analizado en este poema. Tradicionalmente, se asume que el hombre es quien tiene el poder de despertarla de su letargo, pero, si salimos de un plano literal a uno más expansivo, la inmovilidad, en tanto depresión, plantea resistencias, se niega a ceder al llamado de la

---

<sup>119</sup> Esta lectura se complementa con las interpretaciones que hace el psicoanalista francés Paul-Laurent Assoun acerca de la pulsión escópica, en su libro *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*. (1997). En el capítulo titulado “La pulsión escópica y sus destinos” (57-63), Assoun establece que la necesidad de mirar un objeto que se mantenga detenido en tanto imagen, “contrarresta, al fijarla, la angustia de castración, y exorcisa [sic] simultáneamente la angustia originaria de separación” (63). De esta manera, en el poema de Lihn, la imagen de la niña dormida se debe mantener en su condición pasiva como forma de sosegar la sensación de angustia.

<sup>120</sup> Específicamente, Žizek está comentando el personaje de Dorothy Valens (interpretado por la actriz Isabella Rossellini), mezcla de femme fatale y mujer sumisa, quien se somete a los deseos perversos de Frank Booth (interpretado por Dennis Hopper) para intentar recuperar a su hijo.

vigilia/acción/excitación: la mujer que se resiste a despertar es, por decirlo de alguna manera, una rebelde<sup>121</sup>.

No obstante, en el poema "A girl asleep", al escenificarse una postura de mirada enteramente masculina, evidenciada por una posición de enunciación del mismo tipo, volvemos al hecho de que es el hombre quien decide, en este caso, mantener el letargo. ¿Es sólo un letargo de ella? Sospecho que tiene más que ver con el intento incompleto, enunciado en el último verso, de mantener la fantasía. Si el hombre no actúa, porque (teme) no hay(a) nada detrás, también se sitúa en una posición de precariedad, de caída del paradigma masculino de la acción que controla y posee. El sujeto poético lihneano y todos sus cofrades se reconocen como hombres incompletos. El poema de Lihn pone en escena, y cancela, la ficción, la idea de un orden deseante de causalidad 'correcto': de que el gesto masculino produce y controla la excitación y la posesión.

Ya sea (re)producción de una posición de mirada masculina hegemónica que se reconoce precaria, ya sea gesto paródico que opera un desmantelamiento que torna visible la falsedad radical de la fantasía<sup>122</sup>, la siguiente escena de lectura nos lleva a la destrucción de la idealización. Para ingresar a este escenario interpretativo, retomo los postulados de Kaja Silverman en relación al ideal. Esta teórica sostiene que acceder a ese ideal siempre se evidencia como una tentativa imposible, condenando al sujeto a la nostalgia y a la falta permanente, la cual

---

<sup>121</sup> Conclusión a la que llega Zizek en el ensayo referido.

<sup>122</sup> Esta línea de lectura tiene que ver con posturas feministas como la de Kaja Silverman o Begüm Ö. Firat, quienes reparan en el potencial trasgresor de textos contemporáneos visuales que no plantean nuevas pantallas culturales, nuevos <<datos-a-ver>>, sino que presentan nuevas formas de mirar lo hegemónico, mediante estrategias retóricas como la parodia que permiten la apropiación de lo convencional. (Firat 192). Así, el poema de Lihn puede ser entendido como una parodia de voces poéticas/miradas masculinas que reifican a la mujer, convirtiéndola en ese objeto de deseo inalcanzable que sacia el "apetito del ojo" y calma la angustia de castración.

motiva el circuito del deseo según la concepción psicoanalítica. Este postulado queda evidenciado, desde mi lectura, en el poema anteriormente comentado. Ante esta incapacidad humana, Silverman encuentra una alternativa: opone al intento infructuoso de acceder al ideal, lo que llama el <<don activo del amor>>: “la concesión provisional de idealidad a cuerpos socialmente devaluados.” (12) Estableciendo un vínculo con el siguiente poema, postulo que en Lihn se pasa de la fijación en la imagen ideal hacia una alternativa opuesta a la de Silverman: ya no un <<don activo del amor>> sino un <<don activo del odio>> o, menos radicalmente, del desmantelamiento. Reparando en su gusto por la abyección<sup>123</sup>, contraria a cualquier idealidad, resaltar estos sujetos/objetos no tiene que ver con darles relevancia desde el amor, sino con una especie de enrostramiento de lo que no se quiere ver, o de lo que se oculta tras el velo de la idealidad. Como veremos en la siguiente escena, el sujeto poético lihneano descorrerá el velo de la fascinación por la belleza y quedará frente a frente con una pesadilla, una imagen en que lo ideal, el tópico clásico de la “Venus Anadiomena”, es llenado de abyección.

**Segunda escena de lectura:** ““Woman Bathing in a Shallow Tub.”

El poema que pone en escena el momento en que la fantasía se despoja es “Woman Bathing in a Shallow Tub” (parte del poemario *Pena de Extrañamiento*, 1986). Su hipograma, un cuadro homónimo del pintor impresionista Edgar Degas (fig. 9).

---

<sup>123</sup> Este concepto será trabajado en la tercera parte de este capítulo.

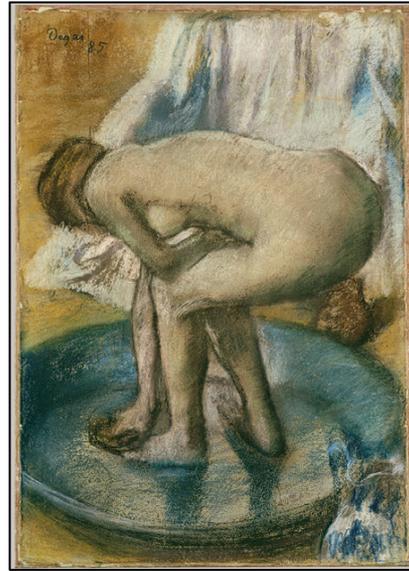


Fig. 9. Edgar Degas, "Woman Bathing in a Shallow Tub", 1885

(Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

En esta pintura se plasma la imagen de una mujer desnuda, enfocada desde la zona posterior, quien se agacha hacia delante doblando las rodillas (¿para lavarse los dedos de su pie izquierdo?, ¿para recoger un paño o esponja?). El poema muestra cómo Degas habría "desnudado el desnudo", cuestionado una forma de representación canónica de la mujer: el tópico pictórico de la *Venus Anadiomena*<sup>124</sup>, cuya concreción en cuadro más famosa es "El nacimiento de Venus" del pintor renacentista italiano Sandro Botticelli. Este modelo representacional muestra el nacimiento de la diosa en las aguas del mar. El develamiento lihneano que deconstruye el tópico se manifiesta en el texto con diversas alusiones:

---

<sup>124</sup> Dentro de la obra poética lihneana, la presencia de Venus como referente cultural es central en el poemario *Al bello aparecer de este lucero* (1983). Incluso, el proceso de desencanto ante la belleza ideal representada en Venus, se anuncia en el poema "La desaparición de este lucero" (*Al bello...* 82), en el cual ya aparece la noción de la imagen bella como simulacro, la bañera como escenario, y la utilización de palabras que hablan de desmitificación y desencanto, como "hueso" y "fulana".

*Woman bathing in a shallow tube*

Desnudar al desnudo  
fue lo que hizo Degas  
Venus Anadiomena que paseaba su triunfo  
de óleo en óleo por los Salones Oficiales  
sintió que ese maestro de los malos modales  
descorría el telón lindamente pintado  
de su cuerpo, negándole la propiedad de ser  
Alcanzó a ver con horror mientras sus ojos  
se descorrían  
el nacimiento de Venus en una bañera:  
algo muy diferente al excitante pudor  
de la pose en que un cuerpo  
y la ansiedad del voyeur se responden:  
son una cita uno de la otra  
Lo que el cuerpo tiene de ciego y que se espesa  
cuando se lo sorprende por el ojo  
de la cerradura  
eso vio por el ojo de Degas, la ofendida:  
una burguesa que se lavaba groseramente los pies.

Gracias a la reiteración del prefijo “*des*”<sup>125</sup> en el verso inicial, “Desnudar al desnudo”, leo este poema como una práctica textual deconstructiva que, a partir del gesto modelo del pintor francés, cuestiona una de las manifestaciones artísticas en las cuales se evidenció, en gloria y majestad, el circuito de mirada hombre/observador y mujer/observada. Siguiendo la terminología de Martin Jay, considero que esta forma de mirada sería parte del régimen escópico *perspectivismo cartesiano*, en tanto el hombre posee un punto de vista único que cosifica y posee lo observado; en este caso, la imagen de una mujer.

Volviendo a las alusiones concretas al develamiento o destrucción del velo de la fantasía, Venus Anadiomena, tópico que es personificado en el poema, ve con horror cómo el pintor corre el “telón”<sup>126</sup>, o, incluso, “descorre sus ojos”. Por una parte, los ojos que se descorren funcionan como una metonimia de la mirada, esto es la mirada que se desconstruye, que se reconoce como telón, pantalla, sistema de significaciones e interpretaciones. Por otra, si el cuerpo es *telón*, lo que dice el poema es que toda representación (visual, en el énfasis que me interesa) no es más que imagen o simulacro, que oculta ya sea la nada (los ojos vacíos de la muchacha dormida, en el poema anterior); algo que está proscrito, que no se puede ver; o el propio vacío de la representación o de la puesta en escena fantasmática.

---

<sup>125</sup> Esta estrategia retórica es una de las más reiteradas en el poemario al que pertenece este texto, *Pena de Extrañamiento* (1986), y se vincula directamente con una de sus isotopías centrales, la del “teatro” (considérese, sobre todo, el poema “De lo mismo”). Esta observación es de relevancia por dos razones: la justificación de nombrar las secciones de este recorrido interpretativo como “escenas”; y la lectura que entiende la vida como teatro análogo a su comprensión como mascarada, como ficción que se des-enmascara (así interpreto la recurrencia del prefijo *des*—en todo el poemario).

<sup>126</sup> En un poemario anterior, *Al bello aparecer de este lucero* (1983), la imagen del telón también aparece asociada a lo que vela/esconde la nada, en el poema “Modelo”: “Sobre la otra cayó/la tapicería del telón y el telón/cayó sobre el telón: nada detrás de nada” (*Al bello aparecer...*, 98)

Primeramente, lo que muestra el cuerpo en tanto *telón* es el *velo* de la fantasía masculina: el “excitante pudor/de la pose en que un cuerpo/y la ansiedad del voyeur se responden”.

Luego, cuando el telón es descorrido emerge a la luz aquello que siempre se ha mantenido en lo oscuro, en la censura, la escena traumática que mira el sujeto voyeur: “lo que el cuerpo tiene de ciego y que se espesa/cuando se lo sorprende por el ojo de la cerradura”. Esa espesura que se textualiza en el poema de Lihn es la que me permite, en concordancia con la lectura final que hago de “A girl asleep”, postular una presencia clara de la noción psicoanalítica de la Cosa. Antes de proseguir con el poema, precisaré algunos atisbos que, paradójicamente, he logrado tener en torno a este concepto difuso, que se niega a la simbolización y, por ende, a un entendimiento racional. En efecto, la Cosa es el origen del cual nos separamos, al entrar en contacto con alguno de los cuatro *objetos a minúscula* tradicionales en el psicoanálisis (al recibir una mirada, al adosarnos a una voz, al defecar o al prendernos al seno materno), y que marca nuestro ingreso al mundo del lenguaje, lo Simbólico. La Cosa sería lo indiferenciado, lo previo, el desorden primordial, el caos que fluye.

Y en esta conexión con el imaginario que se ha construido para tratar de asirlo, vuelvo al poema de Lihn y a cómo, en esta lectura, interpreto la aparición de Cosa. Para ello, recordaré un elemento y agregaré otro hipograma que me permitirá complementar la lectura. El cuadro de Degas con el que se dialoga en el poema era, en sí misma, una obra trasgresora, pues la pose de la modelo no era la postura habitual. Es más, es evidente que el elemento corporal que está en un plano privilegiado es el trasero de la modelo, aunque difuminando (censurando) la hendidura que separa ambas nalgas. Este hecho podría haber pasado

desapercibido, y no ser posible de recuperar en el texto de Lihn, si no hubiese sido porque el tópico “Venus Anadiomena” no sólo resuena como un tema pictórico, sino también (y más fuertemente, para cualquier lector asiduo de poesía) como un texto poético del poeta francés Arthur Rimbaud, texto homónimo del tópico. Ese poema, en el que se describe a una mujer anciana saliendo de la bañera, mediatiza la lectura que hace Lihn del cuadro.

El poema de Rimbaud entrega toda una serie de elementos obscenos, irrepresentables desde la norma, y que permiten leer más profundamente el siguiente verso del poema de Lihn: luego de descorrer el telón del cuerpo pintado bellamente, aparece “lo que el cuerpo tiene de ciego y que se espesa”. Esa espesura sería la Cosa en tanto lo que no se puede representar, lo que no debería mostrarse, el cuerpo desollado que palpita (Zizek). Uniendo los poemas de Lihn y Rimbaud, la Cosa imposible de representar pero que palpita/se insinúa por todos los elementos que nuestra tradición cultural ha vedado del cuerpo, que no ha permitido simbolizar dentro de los códigos de lo visible; que ha, por ende, censurado: el ano (elemento central del poema de Rimbaud, y que, en la conexión intertextual, resuena en el cuadro de Degas y en el poema de Lihn), la suciedad (los pies que se lavan, el mal olor que expelen), la caducidad y putrefacción del cuerpo (en el poema de Rimbaud). En síntesis, la falsedad de cualquier fantasía y la necesidad de, al cuestionar y develar a la belleza (matriz de este poema), quedarnos frente a frente con el horror de lo feo y con la desmesura de lo que no se puede representar. O, si considero concretamente el final del poema, el texto de Lihn termina develando que, detrás de la idealización visual que debía ocupar el espacio (fantasmático) de la pintura (*La Mujer ideal, Venus*), se ocultaba la mujer empírica, la “burguesa que se lavaba groseramente los pies”. Este poema opera un “brutal[...]

intento[...] de “retorno a lo real” que despierta[...] al espectador (...) de su dulce sueño y le recuerda[...] que está percibiendo una ficción” (*Cómo leer a Lacan* 66). En este caso, la imagen que se destruye es, en términos psicoanalíticos, uno de los fantasmas que protege al sujeto masculino del encuentro con lo Real: la mujer hermosa, su belleza perfecta y distante, el tópicus de la *Venus anadiomena* que en este poema se desmantela llegando, incluso, a rozar lo abyecto.

Las dos escenas de lectura anteriores refuerzan la idea con la cual iniciamos este capítulo: la visión no es una facultad ingenua e inmediata, sino que está mediatizada por una red de discursos hegemónicos. Es rol del artista, y del poeta en este caso, desmantelar esas redes, mostrando su condición artificial y, por cierto, opresiva; en este caso, lo que se rebela es que la mujer ideal, aquella que llenaría el vacío del hombre, no existe como entidad de carne y hueso: es (sólo) una fantasía.

**Tercera escena de lectura:** “Isabel Rawsthorne” o el campo escópico de lo abyecto.

En el poema “Woman bathing on a shallow tub” es posible detectar ciertas marcas que evidencian una posición de enunciación agresiva hacia la figura femenina, específicamente en el momento final en que se le enrostra que la verdad tras su imagen es la realidad desidealizada de un rol social específico: “una burguesa que se lavaba groseramente los pies”. El tono enunciativo violento, empero, alcanza dimensiones mayores y más evidentes en el poema “Isabel Rawsthorne”, incluido en el poemario *A partir de Manhattan* (13-4). Si en el cierre de la lectura del poema “Woman bathing on a shallow tub” hablábamos de que el

sujeto poético comenzaba a rozar la abyección en el proceso de enfrentamiento/desmantelamiento de la ficción de la imagen de la mujer ideal, ahora, en este poema, el despertar del hechizo de la imagen (en tanto ficción y alienación), del fantasma visual, de esta instalación de un modo de ver prefijado, conduce a la configuración de un campo escópico en que lo visto es convertido en objeto abyecto<sup>127</sup> que, por cierto, hay que agredir.

El título del poema que abordaremos en esta sección alude a dos referencias específicas: el nombre de una de las principales modelos<sup>128</sup> del pintor británico Francis Bacon (1909-1992)<sup>129</sup> y, por otra parte, el título de una serie de cuadros en que Bacon representó a la mencionada mujer:

---

<sup>127</sup> Julia Kristeva entiende que la abyección está asociada a la agresividad, en tanto es “rebelión del ser contra aquello que lo amenaza” (7)

<sup>128</sup> Isabel Rawsthorne (1912-1992) fue una pintora, diseñadora y modelo norteamericana, quien se vinculó desde la amistad con artistas como André Derain, Jacob Epstein, Alberto Giacometti, Balthus, Eduardo Paolozzi, Pablo Picasso y Francis Bacon (con este último, mantendría una relación cercana, siendo modelo de muchos de sus cuadros y una de sus pocas amantes femeninas).

<sup>129</sup> Nacido en Irlanda, desarrolló su carrera en Inglaterra, país en el cual se afincó a partir de 1925. Su estilo es tildado por la crítica como expresionista. Sin embargo, lo más notorio de su representación es el tratamiento de los cuerpos humanos como si fueran carne o, más bien, tajadas de carne, cuerpos que se tratan como trozos de res en una carnicería.

ISABEL RAWSTHORNE<sup>130</sup>

Dios escupió y el hombre se hizo

El hombre eyaculó y el esqueleto cartilaginoso

de una mujer llamada Isabel Rawsthorne apareció en una calle del Soho

charcos de carne membranosa transparentándose en lechos clínicos.

Isabel Rawsthorne, esqueleto cartilaginoso de las calles del Soho

Una cara como un vómito

como una plasta que el ordeñador sanguinolento de lo real pisotea con sus patas

de vaca.

En el prado crece la hierba como los pendejos en el pubis de Isabel.

La hierba que crece en el pubis del prado

embetunada de semen

bajo esas dos figuras

---

<sup>130</sup> Aunque Isabel Rawsthorne fue la modelo de una serie de pinturas de Bacon, una primera operación de lectura me permitió rastrear el objeto mirado dentro de este campo escópico particular. La puesta en situación de la escena poetizada cuyas coordenadas se dan en el verso 3 (“de una mujer llamada Isabel Rawsthorne apareció en una calle del Soho”) permite postular como hipograma la pintura “Retrato de Isabel Rawsthorne en una calle del Soho” (1967). La pintura habría sido hecha a partir de dos fotografías de la modelo que el pintor encargó a un amigo fotógrafo. En dichas fotografías, Isabel Rawsthorne está de pie en una calle del barrio londinense, flanqueada por un automóvil. Bacon modifica la escena, transformando el vehículo en una especie de toro mecanizado, mientras la mujer lo observa, sosteniendo algo que, desde la lectura de algunos críticos, se asocia al capote de un torero. No obstante, lo que más me interesa para la lectura del poema de Lihn, tiene que ver con la forma de representación de la mujer, la cual participa del estilo característico de Bacon, esto es, la utilización de pinceladas libres que configuran una imagen de piel y carne fragmentadas, incluso rebanadas, desfiguradas y, por cierto, agredidas. Precisamente, esta estrategia representacional es la que me permite interpretar este poema como el momento en que la imagen femenina ya no es el objeto de deseo que se mantiene en la distancia, objeto de idealización, fantasma que protege del hueco de lo Real, sino que deviene en objeto de agresión.

charcos de carne membranosa transparentándose en lechos clínicos.

En el lecho nupcial -una mesa de operaciones-  
figuras que se entrelazan como bisturíes de carne  
La boca abre su corola dentada.

El rojo de la boca coronada de dientes  
el ano dentado de la boca como un birrete de obispo.

Pienso en Isabel Rawsthorne para exorcizar la asfixia  
de la que ella, en una calle del Soho, es un emblema aproximativo  
con su carne eyaculada por el pincel de Francis Bacon.

El poema está conformado por veinte versos, distribuidos desigualmente en siete estrofas. En la primera de ellas, se recurre a un cliché cultural, la creación del universo mediante un mandato lingüístico divino, el tópico *Fiat lux*, que se modifica mediante la alusión a una acción también oral, pero de muy distinto cariz valorativo. El acto que realiza la divinidad pierde su condición luminosa, racional, oficial, para devenir en acto de ofensa, de repugnancia<sup>131</sup>, en suma, de abyección: el escupir. Desde este punto de vista, la acción creativa se tiñe de desprecio y, por ende, lo creado será un objeto despreciable y abyecto: el hombre.

Este giro abyecto en el acto creador o génesis prosigue en el segundo verso.  
Es ahora el hombre quien adquiere la facultad creadora, aunque también desde un

---

<sup>131</sup> Matías Ayala repara en la construcción textual del asco en el poema “El vaciadero” (*A Partir de Manhattan*), y comenta la contraposición entre la atracción producida por objetos que se ciñen a los moldes de la belleza clásica, y la repulsión y generación de mecanismos de defensa ante los objetos que nos producen asco. (Ayala 9)

punto de vista abyecto: la voz poética menciona que este hombre crea mediante una eyaculación ajena a la unión sexual o amorosa, como si se tratase, igualmente, de una simple efusión de fluidos corporales que se debe expulsar del cuerpo, en este caso, por una necesidad de liberar la tensión orgásmica. Si recordamos que la diosa Afrodita nació del fluido seminal remanente de los testículos capados de Urano, es posible postular que este poema mantiene una filiación con “Woman bathing in a shallow tub”, en tanto deconstrucción y sátira del tópico de la Venus Anadiomena. Pues lo que se crea no es un cuerpo hermoso, sino un esqueleto cartilaginoso, un ente sin carne, sin solidez: una monstruosidad<sup>132</sup>.

La estrofa cierra con el verso charcos “de carne membranosa transparentándose en lechos clínicos”, descripción que, desde mi lectura, se refiere al escenario en el que se sitúa la protagonista del cuadro. Al observar la pintura de Bacon (fig. 10), apreciaremos que el verso lihneano se refiere a las pinceladas en forma de charco que salen de los pies de la figura central, y que al hablar de “lechos clínicos” alude a los tonos azules planos que caracterizan este tipo de sitios.

---

<sup>132</sup> La representación pictórica de Bacon se vincula con lo abyecto desde la concepción de Kristeva, en tanto las formas del pintor inglés se salen de la forma, de los bordes, se derraman y pierden identidad.

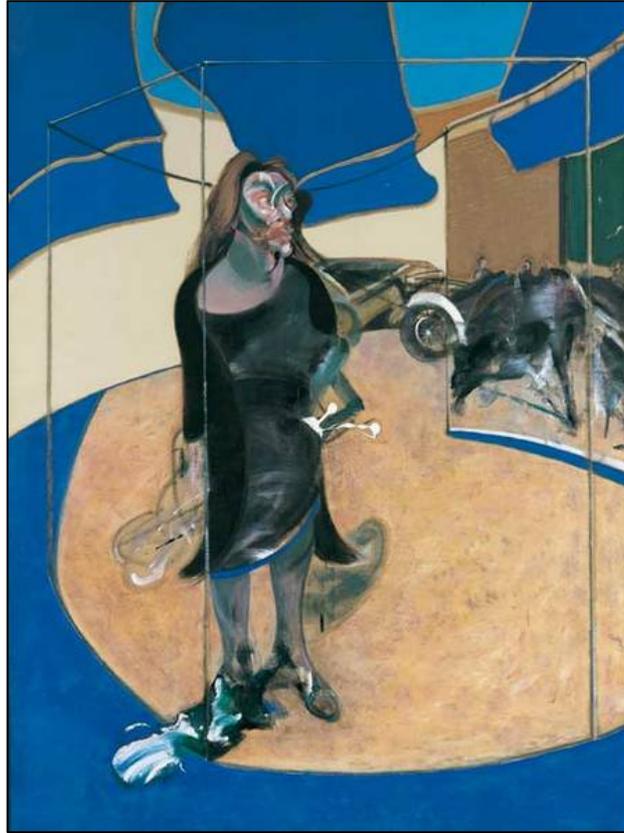


Fig. 10. Francis Bacon. "Portrait of Isabel Rawsthorne  
Standing in a Street in Soho", 1967.

La isotopía de lo abyecto que ya se había inaugurado en la primera estrofa mediante la influencia semántica que ejerce el verbo "escupir" sobre "eyacular", se acentúa en la siguiente estrofa, ahora incorporando objetos propiamente abyectos para textualizar dos aproximaciones comparativas a la descripción de la figura que la voz poética observa en este campo escópico. Estamos muy lejos de las formas idealizadas de la belleza femenina, ahora la cara de la mujer es comparada con dos secreciones corporales que naturalmente causan asco y repugnancia: el *vómito* y la *plasta*, nominación que, además, se asocia a los animales, aumentando el grado de

desprecio agresivo con el cual la voz poética se vincula o, más bien, violenta esta imagen femenina<sup>133</sup>.

Posteriormente, nos encontramos con un verso aislado que opera desde la misma estrategia retórica del símil, produciendo esta vez una comparación novedosa y disonante en la que se analoga un escenario natural con la zona púbica de la mujer protagonista del poema. En la primera parte del verso aprecio como alusión no explicitada el tópico del *locus amoenus*, en tanto la mención a las palabras *prado* y *hierba*, elementos convencionalmente asociados a este cliché cultural. Sin embargo, el segundo elemento de la comparación genera, nuevamente, una modificación del tópico idealizado, incorporando una parte del cuerpo que, por haber sido sistemáticamente censurada en las representaciones canónicas del cuerpo femenino, también se puede considerar abyecta: el pubis y sus vellos, los que la voz poética alude con un nombre despectivo, en coherencia con su posición enunciativa: *pendejos*.

---

<sup>133</sup> Milan Kundera dedica un capítulo de su libro de ensayos *Un encuentro* (2009) a la obra de Francis Bacon. Lo mencionamos en esta sección por su coincidencia de tono con el texto lihneano, pues ambos escritos comparten una lectura de la plástica baconiana que conecta con la violencia, concretamente, hacia un sujeto femenino. El escritor checo inicia su texto con una narración autobiográfica: una amiga lo fue a ver, llena de “un miedo que le removía las entrañas”, luego de ser interrogada por la policía acerca de su relación con el escritor, para decirle lo que debía contar sí él mismo era interrogado. El miedo de su amiga y la disonancia que instauraba en la imagen que se había formado de ella (una persona inteligente, impecablemente vestida, controladora de sus emociones) produjo en el narrador un deseo irrefrenable de violarla: “Quería ponerle brutalmente la mano en la cara y, al instante, tomarla entera, con todas sus contradicciones tan intolerablemente excitantes: con su vestido impecable y la rabia de sus entrañas, con su sensatez y su miedo, con su orgullo y su desgracia. Tenía la impresión de que todas esas contradicciones encerraban su esencia: ese tesoro, esa pepita de oro, ese diamante oculto en las profundidades. Quería posarla, en solo un segundo, tanto con su mierda como con su alma inefable. (...) No por desplazado e injustificable aquel deseo era menos real. No sabría negarlo –y, cuando miro los retratos-trípticos de Francis Bacon, es como si me acordara de aquello. La mirada del pintor se posa sobre el rostro como una mano brutal, intentando apoderarse de su esencia, de ese diamante oculto en las profundidades. Es cierto, no estamos seguros de que las profundidades encierren realmente algo –pero, sea como sea, en cada uno de nosotros insiste ese gesto brutal, ese movimiento de la mano que estruja el rostro del otro, con la esperanza de encontrar en él o detrás de él, algo que se oculta allí”. (25, el destacado es mío).

Pero a partir de la enunciación de estas dos palabras tabú, los *pendejos* y el *pubis*, empieza a producirse en el poema una especie de fuga de imágenes, algo así como la puesta en acción de una presentación con diapositivas a la que asiste la voz poética y en la que se alucinan otras representaciones visuales que, por lo demás, son perfectamente reconocibles en la imaginería baconiana. Al leer la quinta estrofa y el escenario que plantea surge la primera imagen: una escena nupcial que transcurre en un espacio inusitado, una mesa de operaciones, en el cual las figuras participantes, en su cópula, actúan como “bisturíes de carne”, formas fálicas y punzantes que se entrelazan cortándose, que se rozan agredándose, que se penetran violentando los límites corporales. Esta escena, ajena al hipograma que ha venido guiando la lectura de este campo escópico, evoca otra representación de la galería pictórica de Francis Bacon, casi un tópico en la estética del pintor inglés: la representación de la cópula sexual como imagen teñida de un gesto tenso que evoca la lucha o, más aún, la destrucción de una masa por otra para producir una fusión en que se pierdan los límites carnales de cada cuerpo. (fig. 11)

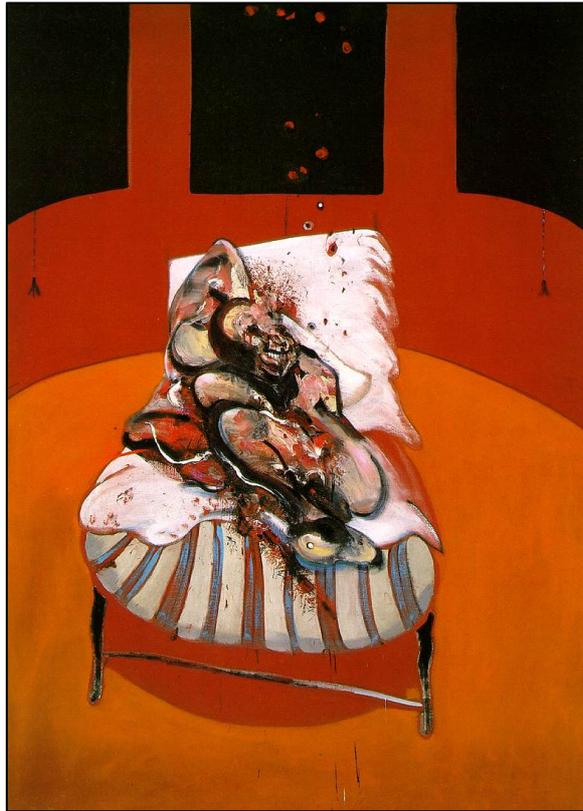


Fig. 11. Panel central de *Tres estudios para una Crucifixión*. 1962. Nueva York. Solomon R, Guggenheim Museum.

A partir del enigmático verso “la boca abre su corola dentada” surge en mi memoria una nueva imagen baconiana. La imagen comienza a hacerse más alucinada cuando, en el siguiente verso, esta boca-flor carnívora se vincula con un “ano dentado” cuyo extraño símil representacional es el “birrete de un obispo”. Tan inusitada y delirante comparación entre un adorno de la indumentaria de un representante de la iglesia con un órgano del cuerpo humano que, además, se alucina con dientes generó el recuerdo de un cuadro de Bacon, realizado en 1953, y su modelo intertextual, el “Retrato del Papa Inocencio X” que realizó Velásquez el año 1650. (figs. 12 y 13)



Fig. 12. Diego Velázquez. *Retrato del Papa Inocencio X*. (1650). Galleria Doria Pamphilj, Roma.

Fig. 13. Francis Bacon. *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (Estudio a partir del Retrato del Papa Inocencio X de Velázquez). (1953). Des Moines Art Center, (Des Moines, Iowa, EE.UU)

Del estudio de Bacon, me interesa rescatar varios elementos, que resuenan en mi escena de lectura del poema de Lihn. En primer lugar, la alusión del obispo puede enlazarse a la figura papal, en tanto la presencia del birrete. Luego, de manera más relevante, en el cuadro de Bacon la figura tiene la boca abierta, mostrando los dientes, en la gestualidad propia de un grito que, aunque no presente de manera explícita en el poema lihneano, puede considerarse una

sinécdoque de la angustia<sup>134</sup> que signa el estado de ánimo del hablante que en esta sección del poema pareciera haberse visto invadido por el imaginario angustioso, erótico y violento del pintor inglés.

La influencia de este imaginario en que los cuerpos se funden y gozan carnalmente desatados en su violencia parece haber influido la creación de la que es, según mi parecer, la metáfora más fascinante del poema: “el ano dentado de la boca”. Esta figura establece una analogía entre la boca dentada, imagen perfectamente asociable con un mundo de referencia de primer orden, y el ano dentado, imagen novedosa que reviste una amplitud de interpretaciones posibles. Aunque la forma de este órgano humano podría fácilmente permitir la elaboración de esta imagen, operando como una suerte de metáfora hiperbólica, opto por leer la asociación entre este orificio y los dientes en conexión con una imagen cultural de amplia raigambre y que, por cierto, ha sido rescatada en los análisis psicoanalíticos: me refiero a la *vagina dentata*.

En el inicio de su artículo “Horror and the monstrous-feminine”, Barbara Creed señala que, entre las concepciones más comunes de las culturas de todo el mundo en relación a lo monstruoso de la mujer, aparece la imagen de la *vagina dentata* (44). Para el antropólogo Verrier Elwin, esta representación sería un símbolo muy extendido del miedo neurótico a las relaciones sexuales (Elwin 439).

---

<sup>134</sup> Una lectura similar del cuadro de Bacon, en tanto representación de la angustia, es la escogida por Gonzalo Millán en su poema efrástico “Retrato del Papa Inocencio X según Velásquez por Francis Bacon” (*Gabinete de papel* 49): “Suponte que despiertas de una pesadilla/ vestido como un hombre con faldas./ Estás sentado con la boca abierta/ en el sillón del dentista;/ en el carro de una montaña rusa,/ estás aullando en una silla eléctrica./ Gritas con un largo grito sin grito,/ ¿de angustia, de dolor, de espanto?/ un grito que se escucha con la mirada” (49). Nota aparte: es interesante el hecho de que este hablante poético reconozca como primer elemento gatillador de la angustia el despertar de un mal sueño vestido “como un hombre con faldas”. La angustia en ciertos hablantes masculinos pareciera tener que ver con transformarse en un sujeto femenino, angustia que es representada por una sinestesia que resalta la Cosa innombrada que la origina (“un grito que se escucha con la mirada”).

Además, la *vagina dentata* se puede asociar a la angustia de castración del hombre lo que amplía la concepción freudiana, para quien la visión que el sujeto masculino tiene de los genitales femeninos causa la angustia de castración en tanto miedo a ser castrado, como supone lo fue la mujer. Como muestra Slavoj Žižek en una digresión en el fluir narrativo del documental *Pervert's Guide to Cinema*, la amenaza de sufrir el cercenamiento del órgano sexual masculino por la voracidad de esta vulva carnívora (sinécdoque de la amenaza para el sujeto masculino del misterio insondable que es la subjetividad femenina<sup>135</sup>), puede abordar al hombre de improviso en un lugar tan supuestamente anodino como un jardín, en la figura aparentemente inocente de un tulipán (Žižek bromea: las flores deberían estar prohibidas para los niños y niñas).

Sin embargo, en el poema "Isabel Rawsthorne", el orificio dentado no es el conducto del aparato reproductor femenino, sino la abertura posterior del tracto digestivo. Si la imagen cultural que se modifica en esta nueva imagen, la *vagina dentata*, alude al temor ante lo insondable de la subjetividad femenina; al miedo ante las relaciones sexuales, u opera como alerta a los hombres para no tener interludios carnales con ciertas mujeres interdictas, podríamos elucubrar que en el poema se estaría manifestando el miedo fascinante ante el ano como orificio que también puede ser penetrado en busca de satisfacción erótica. Quizás, se trate de la escenificación del miedo que actúa como mecanismo de fuga del deseo homosexual. Pero, de súbito, la voz poética retorna en la última estrofa a Isabel Rawsthorne, dejando de lado o, mejor, librándose de esas imágenes que, desde mi lectura, textualizaron la angustia real del sujeto poético. Es como si, al volver a la

---

<sup>135</sup> Žižek aprecia este dilema de la mujer insondable, del enigma que ella encarna para el hombre, en las películas del director estadounidense David Lynch.

imagen femenina, se estuviera escapando de las imágenes copulatorias y libidinalmente angustiantes que irrumpieron en las dos estrofas anteriores, como si se estuviera huyendo de ese goce trasgresor y perverso.

Hablábamos de la constitución de una subjetividad angustiosa. En esta estrofa se enuncia que pensar en esta imagen femenina pero ya no más desde una posición de idealización sino desde la pulsión activa de la agresión, es una forma de huir de la sensación de quedar sin aire, de muerte inminente propia de la angustia. Así, la agresión a la imagen femenina es una especie de violencia sustituta o desplazada que permite escamotear la angustia. El sujeto que entra en este campo escópico de la agresividad hacia la imagen femenina lo hace como un mecanismo de sustitución o, siguiendo a Magda Sepúlveda (*Ciudad quiltra* 156), en términos freudianos se estaría produciendo un proceso sintomático, en el sentido de elaboración de un síntoma para eludir la angustia. Al violentar la imagen que observa mediante la enunciación de palabras propias de la isotopía de la abyección, el hablante encuentra una forma de “exorcizar la asfixia”.

Vale decir, el sujeto poético se libera de la emoción que causa este síntoma de la falta de aire, la angustia. Pero, ¿ante qué se produce este estado afectivo? Quizás, en relación a ese “ano dentado de la boca” o, desde nuestro marco escópico de lectura, ante la fragmentación y, por ende, des-idealización de la fantasía de la imagen femenina. El sueño que se quiso mantener intacto en “A girl asleep” ahora ya no puede seguir, despertándose a la pesadilla de la angustia, de la castración.

Para complementar la lectura anterior, en el sentido de que la agresividad se ejecuta en un campo escópico donde lo mirado/agredido es una imagen femenina, traigo al diálogo algunas reflexiones de Jacques Lacan sobre la agresividad. En primera instancia, en “El estadio del espejo como formador de la

función del yo [je]” (*Escritos* 86-93) Lacan postula que la agresividad retorna cuando, en algún momento de la terapia psicoanalítica, se toca “cierto nivel de desintegración agresiva del individuo” (90). Además, en el escrito en que explícitamente aborda este asunto, “La agresividad en psicoanálisis” (*Escritos* 94-116), Lacan evidencia que esta suele manifestarse en la práctica psicoanalítica mediante imágenes de “castración, de eviración, de mutilación, de desmembramiento, de dislocación, de destripamiento, de devoración, de reventamiento del cuerpo” (97). En este campo semántico es pertinente situar la representación del cuerpo de Isabel Rawsthorne, tanto en su primera referencia (la pintura de Bacon), como en el poema de Lihn.

El sujeto poético escoge situarse en este campo escópico en el que la imagen mirada/agredida verbalmente, según la representación baconiana, sirve de emblema. ¿A qué? A la agresividad desatada hacia la imagen que, anteriormente, se resguardaba en su estatuto de objeto de deseo. Ahora, la destrucción de la imagen ideal femenina requiere este gesto de violencia en que lo otrora idealizado o, siguiendo a Kristeva, lo que antes era considerado como *objeto a minúscula* pasa a ser *no-objeto*, cuerpo abyecto al que la voz poética masculina se enfrenta como ante un extraño que amenaza la realidad e integridad del sujeto<sup>136</sup>. Slavoj Žizek plantea algo muy similar en su explicación de la figura de la *femme fatale*, la que

---

<sup>136</sup> Esta línea de lectura entra en intersección con el cuestionamiento al realismo que elabora la crítica holandesa Mieke Bal en su artículo “His master’s eye”. Criticando lecturas patriarcales del cuadro *Olympia* (1863) del pintor impresionista francés Édouard Manet, Bal llega a la conclusión que este cuadro generó problemas a este tipo de críticos debido a su individualización, lo que impedía leerlo exclusivamente como una representación realista de un cuerpo femenino ofrecido al espectador. Es más, cuando el espectador masculino de este cuadro debe enfrentarse con la mirada de la mujer (una mirada incómodamente frontal), Bal habla también en términos de ansiedad ante lo que, según los críticos a los que enfrenta, “is not evidently feminine” (esto es, una mirada activa, y no la furtiva o, como en el poema “A girl asleep”, aquella tan pasiva que sólo se puede intuir tras los párpados cerrados de la durmiente). Cuestionar la identidad femenina de esta mirada

funciona como la <<transgresión inherente>> del universo simbólico patriarcal, como la fantasía masoquista-paranoica *masculina* de la mujer explotadora y sexualmente insaciable que a un tiempo nos domina y disfruta en su sufrimiento, y nos obliga de este modo a tomarla violentamente y abusar de ella. (La fantasía de la mujer todopoderosa cuya atracción irresistible supone una amenaza no solo para la dominación masculina, sino para la identidad misma del sujeto masculino, es la <<fantasía fundamental>> contra la que se define y sobre la que se sostiene la identidad simbólica masculina.)” (“Lynch...” 151)

Así, ya no es posible retomar la posición de mirada del deseante reverente que se guardaba de hacer ningún ruido para que la fantasía no se desvaneciera. El sujeto poético lihneano ha adoptado una posición de mirada desde la cual la imagen idealizada es vista al sesgo, revelando su condición de carne que caduca, de materia amorfa y repulsiva; o de figura que, en tanto plantea una amenaza a la identidad simbólica masculina, hay que humillar y agredir<sup>137</sup>. Siguiendo a Severo Sarduy, me permito agregar a esta interpretación la noción de anamorfosis<sup>138</sup>. Los tres poemas recorridos en mi lectura, en tanto su condición de campos escópicos,

---

no tiene que ver con una puesta en duda de la condición genérica de la mujer representada, sino con cómo esa mirada activa pone en cuestionamiento las parcelas sexogenéricas y, de manera más específica, claudica uno de los privilegios del espectador-masculino-ideal de la tradición del desnudo femenino occidental: al observar, poseer: “The doubt cast by critics on her sexuality is displaced from the doubt that they, the viewers, can own it.” (396)

<sup>137</sup> En este sentido leo los distintos recursos retóricos que despliega el poema de Lihn, estructurados en las ya mencionadas isotopías.

<sup>138</sup> La lectura de la anamorfosis como uno de los tres mecanismos de la simulación aparece en el libro de ensayos homónimo, publicado en 1982. En esta tesis, he consultado la versión que aparece en la *Obra Completa* de Severo Sarduy, tomo II. (1263-1344)

ejecutan un movimiento del sujeto que transita desde aquel que observa a la mujer situándose en un punto de visión único y privilegiado desde el que se considera (¿inconscientemente?) a la imagen femenina<sup>139</sup> como la fantasía que vela el vacío de lo Real; hasta la posición de un sujeto angustiado por la fragmentación, enfrentado a la imagen en ruinas la cual, sea por voluntad o por obligación, ahora ve anamórficamente, como cuerpo tajado y agredido, como materialidad abyecta que colinda con el cadáver, metonimia de la muerte de la fantasía la cual abandona al sujeto dejándolo en la intemperie, frente a la angustia de la castración que solo constata la evidencia de la falta. La imagen femenina se revela, así, como mera apariencia, como “fetichismo<sup>140</sup> que encubre un defecto” (Sarduy 1267), el de la carencia primordial.

Hemos elaborado un trayecto interpretativo de estos poemas en que se ha determinado cómo se estructuran textualmente sus campos escópicos y cómo se produce un proceso de paulatino cuestionamiento de la imagen femenina, pasando de una posición de enunciación que busca resguardarla en su estatuto de objeto de deseo (“A Girl Asleep”), hasta el momento en que el hablante deconstruye

---

<sup>139</sup> En este punto de mi reflexión surge la remembranza de otro texto sarduyano, “Encuentro con las divinidades coléricas y detentoras del saber” (OO.CC I, 47-8), en el cual el poeta cubano piensa acerca de la representación dual, maniquea, de la diosa femenina en la iconografía india: por un lado, Kali, la diosa despiadada y devoradora; por otro, Parvati, la versión dulce, apacible, sosegada y virginal. Para Sarduy, tal dualismo representativo tendría que ver con que el hacedor de imágenes, paradigmáticamente, es un hombre y sólo podría enfrentarse a la alteridad desde posicionamientos extremos (antípodas, en el decir de Sarduy). Por cierto, aprecio mucho de esto en los poemas comentados de Enrique Lihn: primero, la imagen de la mujer ideal (la doncella dormida); luego, la degradación del tópico de la diosa y la agresión a la imagen del cuerpo femenino, como defensa ante su condición temible.

<sup>140</sup> La relación entre mujer y fetiche es establecida desde las reflexiones freudianas acerca de este fenómeno de la sexualidad humana. En su ensayo de 1927, el psicoanalista austríaco precisa que el fetiche es el sustituto del falo, pero de uno en particular, aquel que tuvo gran significación en la infancia del sujeto masculino (en este ensayo, Freud argumenta basándose en casos clínicos de pacientes hombres): “Para decirlo con mayor claridad: el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre) en que el varoncito ha creído y al que no quiere renunciar —sabemos por qué—” (*El fetichismo* 148).

(reiteración del prefijo “des”) la imagen idealizada (tópico de la Venus Anadiomena) evidenciándola en su condición retórica/falsa (“Woman Bathing in a Shallow Tub”); para llegar, finalmente, al momento en que la imagen se violenta, mediante la repetición de palabras propias del campo semántico de la agresión (“Isabel Rawsthorne”). Sin embargo, este trayecto de cuestionamiento de la forma de representar visualmente lo femenino posee baches, ruidos, grietas que impiden apreciarlo completamente como gesto crítico. Por el contrario, existen muchas marcas textuales que, más que deconstrucción crítica, permiten postular la presencia de un gesto reproductivo, leyendo estos indicios con lentes propios de la teoría de género. De hecho, los poemas que hemos comentado en esta sección articulan hablantes que reproducen circuitos escópicos convencionales, en los que el hombre es el sujeto de la visión y la mujer es el objeto mirado que contiene el *objeto a minúscula*, aquello que es más que ella misma, aquello que sosiega el apetito de mirar del hombre.

En estos poemas, las figuras femeninas sólo son vistas en dos facetas: idealizada, como mujer/niña dormida; des-idealizada o, incluso, abyecta, en las representaciones de la burguesa y de la mujer “pedazo de carne”. Además, son opciones representacionales que comparten el rasgo de la pasividad: primero, la mujer que duerme; después, una mujer que es figoneada/husmeada/sorprendida mientras se baña, violada en su intimidad y, más encima, denostada; finalmente, como un trozo de carne que se llena de ignominia, cuya gestación es exclusivamente masculina (Dios y el pintor), y que, finalmente, solo opera como emblema, como sustituto de la angustia del sujeto poético. Incluso, podría leer este trayecto de la imagen femenina en Lihn aplicando las categorías propuestas por Laura Mulvey en su célebre estudio “Visual pleasure and narrative cinema” (1975).

Esta crítica plantea que ante la angustia de castración que genera en el hombre el descubrimiento de que la mujer carece de pene, el inconsciente masculino tiene dos alternativas:

preoccupation with the re-enactment of the original trauma  
(investigating the woman, demystifying her mystery),  
counterbalanced by the devaluation, punishment  
or saving of the guilty object (...); or else complete disavowal of  
castration by the substitution of a fetish object or turning the  
represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring  
rather than dangerous (840).

Así, los poemas de Lihn estudiados en esta sección del capítulo operan un trayecto desde la constitución de la figura femenina en fetiche (especialmente, eso que en ella es *más que ella misma*, su mirada que nunca se entrega permaneciendo escudada tras los párpados cerrados, fuera del campo representacional o dirigida en un sentido ajeno al de los ojos del espectador), hasta la posición sádica en que la mujer debe ser castigada, violentamente, para poder escapar de la angustia<sup>141</sup>.

La pulsión escópica que se ha hecho texto en los poemas de Enrique Lihn que hemos transitado en este capítulo delinea campos escópicos que, en su especificidad, poseen rasgos similares. “Nada que ver en la mirada” instaló la

---

<sup>141</sup> En este punto viene a la memoria un fragmento del ensayo de Freud sobre el fetichismo, aquel en el cual el psicoanalista menciona la bi-escindida actitud del fetichista, desmintiendo la castración y aseverándola (como en el caso de la perversión masculina de cortar las trenzas de una mujer). Ante esta oscilación, Freud reconoce dos actitudes emocionales que se pueden aplicar al sujeto poético que enfrenta las imágenes femeninas en los poemas de Enrique Lihn que hemos estudiado en este capítulo: “La ternura y la hostilidad en el tratamiento del fetiche, que respectivamente corren en igual sentido que la desmentida y la admisión de la castración, se mezclan en diferentes casos en proporciones desiguales, de suerte que una u otra se dan a conocer con mayor nitidez.” (*El fetichismo* 152)

condición *voyeur* que signa a cualquier sujeto urbano contemporáneo, pone en evidencia que siempre hay puntos ciegos (escotomas) en nuestro mirar lo que, en este caso, se concreta en la imposibilidad de ver despojados de nuestras fantasías. El voyeur salió a la intemperie y se convirtió en espectador de desfiles de sujetos travestis, evidenciando que la posición voyeur se puede ejercer como modalidad del control y del dominio (actitud que obtuvo su punto culminante en la soberbia explicativa del deseo travesti que se arrogó la voz poética de “Efémera Vulgata”). Pero, inserto en un campo escópico, lo que es equivalente a decir *en un circuito deseante*, hubo puntos de fuga en el control, irrupciones incontenibles del goce. A fuerza de mirar, el sujeto poético voyeur de los poemas “Apología y condenación de las Ramblas” y “Efémera Vulgata” se olvidó que también puede ser objeto de miradas. Y, precisamente, su mirada se le devolvió: el deseo negado, el deseo que mira “con el ojo del culo”. El cuerpo aparece en el campo escópico, no es un punto de mirada abstracto que flota como un testigo es, más bien, protagonista, porque ve desde su deseo, con su cuerpo, con el deseo que se manifiesta como lapsus, el “ojo del culo”. La mirada no es neutra, se desidealiza, se ensucia, se mancha con el culo.

Finalmente, hemos considerado problemática la propuesta deconstructiva lihneana que, siguiendo la lectura crítica canónica, deberíamos encontrar unívocamente en los poemas cuyo objeto de deseo es la imagen femenina. Aunque podemos aferrarnos a comprender estos poemas exclusivamente como textualizaciones paródicas de formas de ver hegemónicas, me parece que las marcas de la enunciación irónica no son suficientes para dominar el universo

interpretativo, lo que me conmina a plantear otra lectura<sup>142</sup>: estos campos escópicos permanecen en las coordenadas del régimen de visualidad dominante, aquel que asume que el sujeto de la visión es esencialmente masculino y voyeur. En estos poemas, el voyeurismo no es una posición de mirada trasgresora; antes bien, como señala Mieke Bal, es un “asymmetrical mode that has for too long been hegemonic” (400), un modelo visual que ha reducido el mirar a un ejercicio de poder o “to an absolute subject-object relation, wherein the viewer/receiver has total power and the object of the look does not even participate in the communication.” (383)

Aunque estos sujetos y voces poéticas pretendieron poner en evidencia las posiciones de ver impuestas por los regímenes escópicos hegemónicos, el “ojo” vigilante que se aprendió dolorosamente en la infancia siguió con su mirar de párpado perennemente abierto, mirando desde el “padre lenguaje” y sus moldes (ver los travestis en tanto copia de la mujer; ver a la mujer como imagen pasiva, oscilando entre la idealización y el repudio), y añorando con llanto quejumbroso de infante (“Efímera vulgata”) a la madre perdida, el *efímero deseo de todos*<sup>143</sup>.

Cerramos este capítulo con una vuelta que grafica que, aunque sí haya operado el gesto de poner en evidencia las constricciones que subsumen cualquier campo escópico, estos poemas plantean la imposibilidad de deslastrarse totalmente de las maneras con las cuales hemos aprendido a ver. Consideremos nuevamente “El ojo” y su hipograma, el Silabario Matte. La primera página de este

---

<sup>142</sup> Óscar Galindo aprecia esta misma idea en términos más generales. El crítico ve que en los poemas de Lihn se provoca “una tensión neurótica entre lo que quiere ser rechazado -la poesía tradicional, los proyectos emancipadores, el sujeto unívoco, la originalidad, el amor- y su persistencia bajo nuevas formas degradadas, permitiendo que su poesía siga siendo un alegato amoroso, personal, crítico, testimonial, ideológico, lírico.” (225)

<sup>143</sup> Este enunciado pretende ser otra interpretación del título “Efímera Vulgata”, posible y plausible dentro de la nota psicoanalítica que hemos adoptado en esta lectura.

libro de enseñanza de la lectoescritura, con el cual aprendieron los rudimentos del idioma muchas generaciones de chilenos y chilenas, no solamente contenía la efigie de ese órgano ocular de pupila fija que asemeja al ojo temible de una vigilancia que no duerme. Debajo de él aparecía otro dibujo (fig. 14) que, por su posición con respecto a la figura del ojo, pareciera sufrir el control de esta mirada: la representación de una mamá que lleva a sus hijos, un niño y una niña, de la mano. El “Nombre del Padre/No del Padre” que se instauró al aprender el lenguaje marcará, en su vigilancia sempiterna, la imposibilidad de retornar al espacio de lo pre-simbólico en el que, tal vez, sí estuvo la plenitud (aunque ya sepamos que esa es otra construcción, otra *falsedad*).

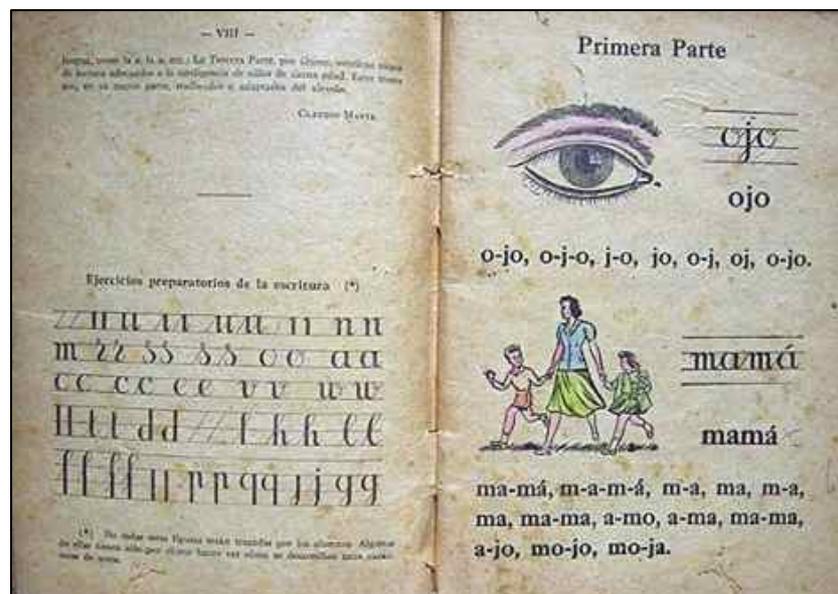


Fig. 14. *Silabario Matte*. (página IX)

Detrás de un muro blanco la variedad del arco iris.

(...)

Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido.

(“Las promesas de la música”, fragmentos, Alejandra Pizarnik)

***Un color que precede a toda luz: Desvanecimiento de la imagen en Severo Sarduy.***

A principios del siglo veinte, las distintas manifestaciones artísticas que fueron etiquetadas como *vanguardias* desafiaron las convenciones estéticas y, especialmente, los lineamientos estipulados por la visualidad convencional y hegemónica. Es la época en que Pablo Picasso, por ejemplo, cuestiona la ilusión mimética como uno de los fines últimos del arte visual, mediante la creación de “Naturaleza muerta con esterilla de silla” (1912), una pintura que, según los críticos, fue la primera manifestación del *collage* en las artes plásticas. Además, es el tiempo en que el relativamente reciente arte de la fotografía<sup>144</sup> no solamente cambia el sentido y función de la pintura, sino que, incluso, propicia que varios artistas postulen una *Nueva Visión*, la cual no tendría el peligro de que el ojo estableciera relaciones e interpretaciones influidas por lo que la mente ya conoce, pues contaría con la cámara fotográfica que “reproduce una imagen puramente

---

<sup>144</sup> Susan Sontag fija el año 1839 como el inicio de la conformación del inventario de imágenes captadas/creadas por el arte de la fotografía.

óptica, [lo que la convierte] en el instrumento más fiable para inaugurar la primera fase de una visión objetiva” (Lazslo Moholy-Nagy, citado por Klaus Honnef, 628).

Pero hubo otros gestos que es posible catalogar como más extremos en su desafío a las directrices del mirar. En 1918, el pintor ruso Kazimir Malevich (1879-1935) crea el cuadro “Blanco sobre blanco” (fig. 15):

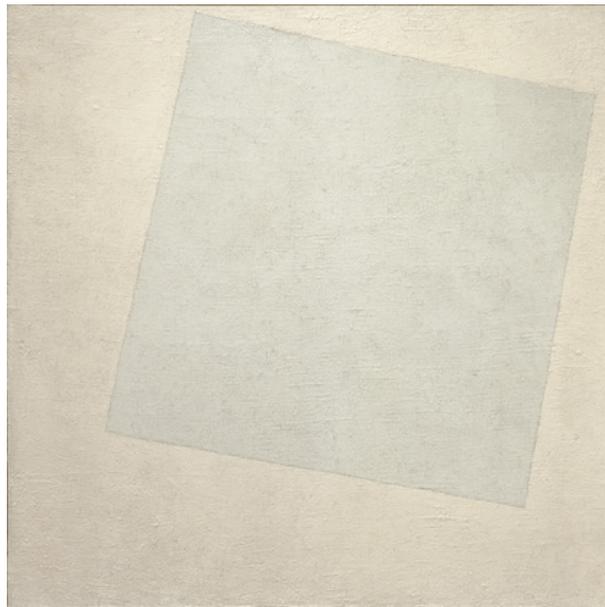


Fig. 15. Kasimir Malevich, *Blanco sobre blanco* (1918).  
Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York.

La radicalidad de esta acción pictórica consiste en plasmar dos cuadrados blancos uno dentro del otro, lo que evidencia opciones estéticas por lo abstracto, la no referencia y la geometría plana como sistema convencional que escamotea cualquier ilusión de perspectiva<sup>145</sup>. Sin embargo, “Blanco sobre blanco” también pone en discusión la visibilidad misma de lo pintado: al tener un asunto y una materialidad tan elusivos, el color blanco, Malevich operaría una “reducción y

---

<sup>145</sup> En su ensayo “Por un arte urbano” (*Obra completa II*, 1183-85), Severo Sarduy menciona esta pintura de Malevich como ejemplo de una de las tres posibilidades para una pintura realmente urbana, la que, para el cubano, posee como característica básica el evidenciarse en tanto código retórico.

adelgazamiento de lo que hay para ver” (Hernández Navarro 24), en tanto el color de la figura es el propio de aquel elemento de la obra plástica que la tradición pictórica occidental había procurado obturar: el lienzo.

Otros comentarios acerca de esta obra de Malevich permiten agregar una connotación del blanco que posee larga raigambre en nuestra tradición simbólica. Algunos críticos reparan en que, para el suprematista ruso, la elección del blanco sería signo de un momento culminante de su búsqueda estética, en tanto expresión máxima de ascetismo que roza la nada. Desde la simbología<sup>146</sup>, la vinculación del blanco con la nada considera este último término en su dualidad. Por una parte, la nada de la muerte como contraria a la vida, la palidez de los vampiros y los espectros, la tonalidad del sudario; o como neutralidad y pasividad (Chevalier 190-1). Pero en un sentido radicalmente opuesto, el blanco también se vincula con la nada en tanto absoluto y potencialidad.

Este último sentido puede encontrarse en otro texto producido en los inicios del siglo XX. En 1912, el pintor abstracto y teórico del arte ruso Wassily Kandinski (1866-1944) publica su libro *De lo espiritual en el arte*, en el cual sienta las bases para la pintura abstracta futura, poniendo especial énfasis en las propiedades emocionales que genera cada color. En cuanto al blanco, Kandinsky señala que simboliza un mundo en el que ha desaparecido la cualidad del color en tanto materialidad, un mundo inalcanzable del que “sólo nos llega un gran silencio que representado materialmente semeja un muro frío e infranqueable, indestructible e infinito.” (40) Sin embargo, tal silencio es considerado

---

<sup>146</sup> En la entrada correspondiente a este color en su *Diccionario de los Símbolos*, Jean Chevalier precisa que los elementos inaugurales de la simbólica del blanco surgen en la observación empírica del ciclo astronómico diario. En ambos extremos del mismo, aparece el blanco, uno luminoso (el del alba) y otro mate (el del momento en que el sol cae). (189-190)

positivamente por Kandinsky, en tanto “no es un silencio muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades” (41), asociando dicha potencialidad a la nada previa a cualquier inicio o nacimiento.

El gesto artístico de Malevich y la reflexión teórica de Kandinsky comparten el foco en el blanco, y nos permiten plantearnos algunas interrogantes: ¿cómo mirar aquello que siempre se ha buscado dejar en lo invisible? ¿es posible ver de manera concreta detrás o más allá de la potencialidad del blanco? ¿qué implica para un sujeto enfrentar la nada, intentando ver lo que se (le) ha ocultado detrás de las formas? Estas preguntas inician el recorrido de este capítulo para configurar los campos escópicos escenificados en poemas del poeta, novelista, ensayista y pintor cubano Severo Sarduy (1937-1993).

Comenzar la reflexión sobre los campos escópicos en la poesía de Sarduy considerando la presencia de lo blanco en el arte de vanguardia se sostiene en varios puntos de la poética sarduyana. En su primer libro de ensayos, *Escrito sobre un cuerpo* (1968)<sup>147</sup>, Severo Sarduy pone de realce una de las posibles significaciones del color blanco en un artículo sobre obras del artista Larry Bell<sup>148</sup>. Para Sarduy, el blanco es considerado el color por antonomasia de la página y, metonímicamente, de cualquier soporte artístico, en tanto cuerpo<sup>149</sup>. La obliteración de soporte y materiales en nuestra cultura sería un síntoma más, según Sarduy, de cómo nuestra “civilización –y sobre todo el pensamiento

---

<sup>147</sup> Texto publicado en Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. En esta tesis, todas las obras de Severo Sarduy mencionadas y/o analizadas han sido consultadas en la versión que aparece en su *Obra Completa* I y II (Madrid: Siglo XXI, 1999).

<sup>148</sup> Artista y escultor estadounidense, nacido en 1939. Las obras comentadas por Sarduy, sus “Cubos”, están hechos de vidrio u otros materiales transparentes, que polemizan acerca de la división entre obra de arte, espectador y entorno.

<sup>149</sup> Esta lectura se conecta con la que hicimos del cuadro de Malevich.

cristiano—ha destinado el cuerpo al olvido, al sacrificio.” (1186)<sup>150</sup>. Luego agrega que “la tela considerada como soporte material, cuerpo del cuadro, y en escultura la armazón, deben de borrarse para lograr una ilusión de espacio, un *logos* original que, no perteneciendo al objeto, lo organizaría desde lejos” (1186)

Cuando, leyendo a Bell, Sarduy realza el blanco interpreta este rasgo como la puesta en evidencia del carácter ficticio de toda obra de arte, gesto propio del arte contemporáneo que, en la senda del barroco según Sarduy<sup>151</sup>, enfatiza que toda creación artística es una red de entramados retóricos, un cuerpo. (O.C. 1186). En este sentido, el blanco es el *más acá* de cualquier creación artística, el *más allá* de cualquier imagen, lo que permanece debajo de ella y, al mismo tiempo, lo único que realmente es cuando se disipa la ilusión. En palabras de Sarduy, el blanco es lo único que queda cuando “levanta[mos] (...) el espesor ínfimo de la imagen, [cuando] la coraza protectora se resquebraja” y cae, dejando de escudarnos de “la obscenidad viscosa de la muerte” (OO.CC 1334).

En su producción poética, una de las primeras elaboraciones textuales que tienen al blanco como protagonista es el poema “Sevillanas”, publicado en la primera sección del libro *Big Bang* (1974)<sup>152</sup>.

---

<sup>150</sup> Esta polémica afirmación de Sarduy no tiene que ver, a mi juicio, con la obliteración de las representaciones del cuerpo sino con la borradura a la que se destinó por mucho tiempo el aspecto material o *corporal*: la tela en la pintura y la armazón en la escultura (como menciona el mismo Sarduy), la densidad de los pigmentos con los que se pinta o, incluso, las marcas del pincel.

<sup>151</sup> Para Sarduy, el lenguaje barroco es “vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería” (OO.CC 1221)

<sup>152</sup> Este libro inaugura las exploraciones semióticas de Sarduy en cuanto a las posibilidades de la página y la distribución de las palabras. La sección “Mood indigo” está conformada, de hecho, exclusivamente por poemas de tipo caligramático, en los cuales Sarduy experimenta con la diagramación y distintas tipografías.

*Sevillanas*

EN EL ESPACIO DE LO BLANCO, donde las sombras se anulan,  
la luz va royendo los bordes, plegando los colores, destruyendo las formas,  
EN EL ESPACIO DE LO BLANCO, pasando del otro lado de la  
banda, irrumpiendo en el ámbito sin límites (sin sombras)

esfera

rectángulo amarillo, manchas verdes

triángulo, convergencia del iris

piezas cuyo mármol es apenas visible

se dibujan,

son ganados, otra vez por la luz, descompuestos, expulsados de la  
página,

figura desunida, apagada, que

EN EL ESPACIO DE LO BLANCO, un instante después va insi-  
nuando sus formas, creando las franjas de color, definiendo sus bordes,  
apareciendo ya a medida en que la excesiva luz se retira:

una cabeza,

un cuadrado azafrán, óvalos azules y verdes,

un prisma,

un cuerpo segmentado.

Blanco.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Todos los poemas de Sarduy trabajados en esta tesis serán transcritos a partir de la versión de su *Obra Completa*, editada por Gustavo Guerrero y François Wahl (139).

El poema se articula en torno a la anáfora de la frase “EN EL ESPACIO DE LO BLANCO” como recurso retórico principal, lo que además se realza mediante el uso de mayúsculas en la extensión total de la frase. Este doble hincapié textual permite postular la centralidad del blanco como tema del poema. En la lectura que propongo, el blanco trasciende la connotación de “soporte artístico” para devenir en un más allá de la visualidad convencional, aquel espacio allende los regímenes escópicos que las voces poéticas sarduyanas enfrentan/desean en los poemas que conforman el corpus de este capítulo. En “Sevillanas”, lo blanco es un espacio que se anhela e invoca<sup>154</sup> pues en él las formas y sus separaciones se anulan y son “ganad[a]s, otra vez por la luz”, desapareciendo los límites y recuperándose lo indiferenciado. Sin embargo, como buen anhelo o, más precisamente, como buen deseo escópico, alcanzar el objeto se torna cada vez más dificultoso hasta caer en la conciencia de que su consumación es, por definición, imposible. Rosalind Krauss nos recuerda que el sujeto de deseo es el “sujeto de la frustración y el anhelo” (*El inconsciente óptico* 86).

Antes de proseguir, detengámonos en la conformación del poema. En su diagramación representa el proceso que se inicia en el anhelo de ver lo blanco (con lo paradójico que esto es, en tanto entraña una necesaria ceguera), la sensación de que se estaba a punto de consumir el deseo, y la posterior frustración que hace retornar al espacio de lo simbólico, de la pantalla cultural. “Sevillanas” puede ser dividido en dos secciones de nueve versos, con una tercera compuesta solamente por el verso final. Las dos secciones mayores presentan ciertas simetrías en su forma, las que aprecio, por ejemplo, en el conjunto de cuatro versos breves en que

---

<sup>154</sup> Leo de esta manera la reiteración anafórica y la utilización de mayúsculas.

son descritas las figuras vistas<sup>155</sup> en cada sección. Sin embargo, la simetría no es completa, sino que más bien se aprecia una especie de distorsión o deformación, lo que me hace pensar en esos espejos que alteran la figura de lo que se refleja en ellos. En la primera sección, las formas situadas en el “ESPACIO DE LO BLANCO” son las que, en la segunda parte, asumirán una forma más nítida y precisa, dentro de las convenciones de la visualidad. Pero, al ganar precisión e identidad visual deberán perder aquello que se anhelaba al invocar al “ESPACIO DE LO BLANCO”: la indiferenciación de las formas y lo ilimitado.

Al inicio de la primera sección del poema (vv. 1-4), la voz poética impersonal precisa la identidad de ese espacio de lo blanco al asociarlo con aquel en el cual no hay sombra (“donde las sombras se anulan”), lo que entendemos como la inexistencia de dualidades, o de anverso y reverso. Por ende, en ese lugar no existirían elementos discretos ni separados, razón por la cual se ejecuta una cancelación de los límites (“la luz va royendo los bordes”) y de los colores (la imagen “plegando los colores” tiene que ver con la vuelta a fusionarse de las partes del prisma, ya no facetadas ni divididas).

Luego de la segunda anáfora (verso tercero), se enfatiza que ese espacio se encuentra del otro lado, y que se trata del ámbito de lo ilimitado en el cual irrumpen una serie de formas geométricas (esfera, rectángulo, triángulo), formas imprecisas (manchas) o colores que se fusionan en la luz (“convergencia del iris”). La posición de la voz poética implica un lugar de mirada anamórfico, en el cual las separaciones figurativas se desdibujan y “son ganad[a]s otra vez por la luz”. Interpretamos esta imagen como la pérdida de composición que permitiría el abandono del espacio de la representación, o el arribo a ese más allá de lo

---

<sup>155</sup>Versos 5 a 8 (primera sección) y 15 a 18 (segunda sección).

Imaginario y de lo Simbólico que lo codifica: el *otro lado* equivaldría a *otra realidad*.

De hecho, ese “otro lado” se precisa aún más al considerar que se lo caracteriza como un más allá de la “banda”. Si atribuimos la carga semántica de “intervalo” a esta palabra, esto es, como distancia que media entre dos momentos o puntos, ese espacio que media recuerda la línea divisoria del significante y significado en la ya clásica teorización del signo lingüístico presentada por Ferdinand de Saussure. Desde este marco de lectura, pasar “del otro lado de la banda” puede interpretarse como ir más allá de la significación o de lo que está contenido dentro del Simbólico. Ir hacia el ámbito en que las particularidades que identifican lo diferenciado se esfuman dejando sólo las formas básicas (“esfera/rectángulo amarillo”) que, a su vez, también se funden y confunden en lo difuso de lo que aún no se separa (“convergencia del iris”). Julia Kristeva hablaría de lo pre-simbólico; Jacques Lacan, de lo Real.

La voz poética de “Sevillanas” participa en un campo escópico impersonalizado, en donde se mira el proceso de desmaterialización de las formas, anuladas o absorbidas en el “ámbito sin límites” de lo blanco: “expulsadas de la página”, frase que refuerza la interpretación de que esta sección del poema se sitúa fuera de la simbolización o en el espacio de lo pre-simbólico. No obstante, la “desunión” de lo figurativo no se logra aprehender, lo que se textualiza en el suspenso que queda posterior al “que” del verso 11<sup>156</sup>. La voz debe retornar a la

---

<sup>156</sup> En su ensayo “Barroco y Neobarroco” (OCCC. 1385-1404), Sarduy considera este sentido de imposibilidad representacional como un rasgo esencial de los dos períodos del Barroco, pues en la realidad siempre hay algo que se le escamotea, algo que se torna opaco y “le niega su imagen.” (1403). Esta misma imposibilidad se textualiza en el poema que estamos comentando mediante la frase incompleta mencionada y la opción diagramática (en el sentido de “diagramar” y de “representar visualmente”) por dejar espacios en

mirada que delinea límites, aquella que ve lo que se le ha enseñado a mirar: lo figurativo.

El poema concluye con la palabra “blanco” aislada y escrita en minúsculas, a diferencia de la manera como aparecía en la anáfora eje de este poema. Además, al no estar sucedida por un punto, su alcance semántico se expande hacia el amplio espacio vacío, *en blanco*, que queda en la página. Entre las múltiples interpretaciones posibles para este verso abierto, repararemos en que las minúsculas hablan en una suerte de tono menor, que leemos como *nostalgia*, *derrota*, o, al menos, *expectación*, considerando el amplio espacio en blanco que queda en la página.<sup>157</sup> El tono *derrota* se refuerza si consideramos que el poema “se queda en blanco”, la voz poética no pudo decir, no pudo saltar a ese “ESPACIO DE LO BLANCO” que se anunció en todo el poema.

En un escrito de carácter autobiográfico, Severo Sarduy igualaba la creación escritural con la pintura gracias al producto que se obtiene al final del proceso de escritura: una imagen o, más específicamente, un color o, incluso, “la incandescencia de una franja del prisma” (“Cromoterapia” 34), algo que apenas reverbera y que está más allá de los contornos y las formas. Precisamente, es esa intuición de algo que está más allá de lo limitado, de los moldes del Imaginario y del Simbólico, lo que siempre tentará la poesía de Severo Sarduy que consideraremos en este capítulo<sup>158</sup>. Los poemas que transitaremos a continuación

---

blanco en la página que soporta el poema, haciendo que el soporte pase a formar parte del sentido del texto poético.

<sup>157</sup> Otra posibilidad de lectura, si consideramos a Sarduy dentro de los poetas de la sospecha en cuanto a las posibilidades del lenguaje para decir el mundo, asocia el blanco a la frase coloquial “Quedarse en blanco”. Así, el poema *se queda en blanco* porque la voz poética no pudo operar, mediante la textualización poética, el salto hacia el ESPACIO DE LO BLANCO que se anunció/anheló durante todo el poema.

<sup>158</sup> Jacques-Alain Miller señala que, en la escritura lacaniana, el Imaginario post-simbólico es distinto a aquel que surge cuando aún no se ha introducido la noción de Simbólico.

se vinculan con “Sevillanas” pues comparten una misma intención: alcanzar el más allá de lo figurativo, tentando e intentando la muerte de la imagen.

En este capítulo veremos cómo Severo Sarduy ejecuta su particular cuestionamiento al predominio de lo figurativo<sup>159</sup> mediante el gesto del borrón, la ignorancia o el olvido de estas representaciones imaginarias, irguiendo en el lugar vacante a otro tipo de imágenes pictóricas: las de la pintura abstracta, en general; las del expresionismo abstracto, particularmente. Es decir, obras de pintores que van liberando a la pintura del corsé de la imagen figurativa humana, dejando sin límites al trazo y, en especial, al color. Sarduy se despoja de la carga crítica hacia los moldes de la representación figurativa<sup>160</sup>, que apreciamos en Lihn, pasando a un diálogo<sup>161</sup> con la abstracción que, de manera general, suele tomar la forma de una enunciación elegíaca, de canto de alabanza en el momento final<sup>162</sup>. Este es,

---

Mientras el Imaginario clásico se refiere a imágenes que se podían ver, luego de la introducción del reino de la cultura y el lenguaje, el elemento más importante de lo Imaginario pasa a ser lo que no se puede ver (Miller habla del *falo femenino*). Así, la imagen operaría como una “pantalla a lo que no se puede ver” (Miller 20). Por lo tanto, querer descorrer el velo es peligroso porque el velo no sólo cubre la nada, sino que “hace existir lo que no se puede ver (...) Y de manera tal que ya con esa función del velo se introduce la pantalla, esta pantalla que convierte la nada en ser” (21-22)

<sup>159</sup> En términos generales, la posición de lectura que he escogido coincide con la del crítico literario venezolano Gustavo Guerrero, especialista en la obra sarduyana, quien polemiza con lecturas que, ante el “brillo de una poética barroca o, mejor, neobarroca” (“La religión del vacío” 1693), descuidan el rasgo definitorio del neobarroco sarduyano: su “pulsión de desmitificación” (1693).

<sup>160</sup> Sin embargo, en otros espacios de su producción textual, Sarduy sí ataca directamente la pintura figurativa: “El acto de pintar, asumido hoy, en Occidente, no puede prescindir de un interlocutor anterior y autoritario: la historia de la figuración” (1314). La pintura abstracta, estilo que prefiere Sarduy y más cercano al de los tres pintores que consideraremos en este capítulo, enfrentaría la figuración anulando su discurso.

<sup>161</sup> El poeta y crítico Andrés Sánchez Robayna señala que el diálogo interartístico es uno de los rasgos esenciales de la poética sarduyana, convirtiéndose en un verdadero generador de su escritura. Para Sánchez Robayna, este impulso introduce a Sarduy en una tradición integrada por los grandes contribuyentes a la relación entre la poesía y la pintura (según el crítico, Apollinaire, Schwitters, Char, Brossa y Haroldo de Campos). (*El ideograma y el deseo*, 1555).

<sup>162</sup> Explícitamente, dentro de mi corpus este es el caso de la serie poemática “Páginas en blanco (Franz Kline)” y el poema “Rothko”. El crítico literario chileno Cedomil Goic presenta el artículo sobre “*Alturas de Macchu Picchu: La torre y el abismo*” (1971) los elementos formales que caracterizan este género lírico: “consideraciones sobre la muerte,

precisamente, un primer rasgo del campo escópico propio de estos poemas: la posición de alabanza y la oscilación entre la pulsión escópica enfocada en un cuadro, y la presencia permanente de la muerte, la cual entenderé como el fenecer de la imagen para arribar al vacío previo a la instauración de un nuevo Simbólico que interprete lo Imaginario.

Este capítulo se articulará a partir del trazado de los campos escópicos que se escenifican en los poemas dedicados a tres pintores. La relevancia de estos referentes visuales para Sarduy queda de manifiesto en diversos escritos del poeta cubano. De entre ellos, quizás el más emblemático sea una cronología autobiográfica que escribe el año 1975, donde Sarduy realiza como uno de los hechos centrales de su vida el encuentro con dos artistas que guardaban, entre sí, más de una coincidencia: dos pintores, dos artistas norteamericanos, dos de los máximos exponentes del expresionismo abstracto: Franz Kline y Mark Rothko. Las tres escenas de lectura que prosiguen recorrerán los campos escópicos que se articulan en poemas dedicados a estos dos pintores y al italiano Giorgio Morandi.

---

lamentación y consolación" (155), a lo que agrega la presencia de panegíricos (sin precisar en cuál de las secciones) y por la lamentación como actitud dominante. Desde esta teorización, considero estos poemas de Severo Sarduy como *elegías* no desde un punto de vista estrictamente formal, sino en cuanto a la presencia del tema de la muerte y por los momentos en que se asume un tono de alabanza hacia las obras pictóricas y/o los artistas que movilizan el decir poético.

### **Escena Kline: Mirar la danza de negro sobre blanco**

Imaginemos un recuerdo común, una remembranza que puede ser propiedad intangible de la memoria de cualquiera. Una hoja blanca, casi tan grande como nuestro tronco de niño o niña de tres años; lápices de distintos colores y materialidades; un lugar familiar, una mesa a nuestro alcance o, simplemente, la lisura del piso. Elementos compenetrados perfectamente para contener una única acción posible, una de las favoritas del mundo infantil: rayonear y rayonear, sin concierto ni arreglo, por el sólo afán de hacerlo e imaginar, mientras lo haces, todas las historias posibles, todas las imágenes pensables, toda la alegría de un niño o niña dibujando de esa manera esencial, parecida al juego, similar a la danza.

Esta forma de expresión artística propia de la vida infantil mantuvo mucho de su gestualidad entre los pintores norteamericanos que conformaron lo que el crítico de arte Robert Coates en 1946 llamó “expresionismo abstracto”<sup>163</sup>. Franz Kline pertenece a esta filiación estética y, precisamente, fascinó a Severo Sarduy por la danza<sup>164</sup> de negro sobre blanco que caracterizó buena parte de su estilo

---

<sup>163</sup> Brevemente, este estilo artístico, también conocido como “pintura de tipo norteamericano”, suele caracterizarse como el estilo pictórico predominante entre los años finales del 40 y la década del 50 del siglo XX, coincidente con el poderío alcanzado por EE.UU en dicho tiempo (no olvidemos que Europa se encontraba devastada luego de las dos guerras mundiales). En términos propiamente estéticos, los críticos coinciden en que esta abstracción se diferencia de los estilos anteriores en lo que atañe a las dimensiones del lienzo, generándose pinturas diez o doce veces más grandes que el tamaño convencional, lo que desechó la “pintura de caballete” y obligó a la colocación del lienzo en el piso, generándose una técnica pictórica que involucraba mucho más el componente corporal-gestual del ejercicio de pintar. Pintores como el mismo Franz Kline y Jackson Pollock pintaban de una manera bastante similar a la danza, relevando la importancia de la pintura como proceso, como gestualidad. El nombre que se dio a esta forma de pintar: “Action Painting”. Otros rasgos característicos de estos pintores es el abandono de la función representativo/mimética de la pintura, la cobertura total de la tela evitando cualquier foco compositivo, y la utilización de nuevos materiales, que incluía pinturas industriales (seguramente, motivado por la extensión de los lienzos).

<sup>164</sup> Para Sarduy, la danza es atributo esencial de la divinidad (“No hay dios que no sea bailarín” OO.CC 1816) y el modelo que guía a su escritura: “Mi <<ideal del yo>> es un

pictórico. Tan grande fue este gusto que, como Sarduy mismo declara (O.C I, 8), quiso reproducir la manera creadora del pintor en la que sería su primera novela, *Gestos* (1963). Además, creó varios poemas en que rinde homenaje y/o dialoga con la obra pictórica del estadounidense. En esta sección interpretaremos los que, a mi juicio, son los más importantes en tanto condensan el decir sarduyano hacia este pintor: los textos de la serie “Páginas en Blanco (Cuadros de Franz Kline)”. Se trata de un conjunto de seis poemas escritos en la década del sesenta publicados por primera vez en el número 23 de la revista francesa *Tel Quel* el año 1965<sup>165</sup>. Posteriormente, formarían parte del libro *Big Bang* (1974). Este conjunto textual se caracteriza por la escenificación de un diálogo visual con cuadros específicos del pintor estadounidense, articulándose un campo escópico<sup>166</sup> que procederemos a recorrer interpretativamente, de manera detenida para poder evidenciar textualmente mi propio recorrido escópico.

El transcurrir de la mirada que se hace texto en esta serie de poemas puede asemejarse al recorrido hecho en la sala de un museo o a la lectura/observación de un libro con láminas o ilustraciones, pues entraña un tránsito óptico que se va devanando paso a paso, como si se tratara de un relato visual, una especie de narrativa en formato poesía<sup>167</sup>. En cuanto a las peculiaridades de los objetos que gatillan el deseo escópico, se trata de representaciones pictóricas que se escinden

---

bailarín, Nureyev, una escritura corporal rápida y eficaz como un ideograma, el cuerpo en la majestad pura del signo, trazado en el aire.” (OO.CC 1814)

<sup>165</sup> Este dato de origen es aportado por Gustavo Guerrero en su ensayo “La religión del vacío” (1690).

<sup>166</sup> Para Gustavo Guerrero, en el ensayo ya referenciado, los poemas de “Páginas en blanco” serían aproximaciones descriptivas a la desnudez de la tela en la pintura de Kline, en las cuales se pueden reconocer temáticas como el Otro, el blanco y la vacuidad (Guerrero 1691). Destaca, además, el carácter despojado del estilo de estos poemas, alejado de la prosa fastuosa y exuberante de las novelas de Sarduy.

<sup>167</sup> Este hecho se complementa si consideramos que los poemas están enumerados del I al VI.

de dos elementos centrales del régimen perspectivista: la figuración y, de manera ligada, la representación de imágenes reconocibles desde el paradigma mimético. El recorrido analítico textual que iniciaremos a continuación nos permitirá determinar la manera en que se mira, aunque ya podemos anticipar una elucubración: la mirada de este campo escópico buscara salirse de las formas de ver normativas.

El primer poema inaugura el acto de mirada de un sujeto poético que, inicialmente, no se preocupa de entregar huellas de su lugar de enunciación. Además, marca otra tendencia retórica, la presencia de un epígrafe que da señas del cuadro de Franz Kline que se está viendo/leyendo/deseando en el poema. En este caso, el epígrafe corresponde al cuadro “wax wing”<sup>168</sup> (fig. 16) y su mención inaugura el proceso (imaginado) de mirada en su textualización poética:



Fig. 16. Franz Kline, *Wax wing* (1961). Colección privada.

---

<sup>168</sup> Dos traducciones posibles de este enunciado son “ala de cera” o “ala de enfado”. Si unimos las dos palabras, la palabra “waxwing” nombra un tipo de ave pequeña.

No hay silencio  
 sino cuando el Otro  
 habla  
 (Blanco no:  
 colores que se escapan  
 por los bordes).  
 Ahora  
 que el poema está escrito.  
 La página vacía.

En los versos iniciales<sup>169</sup> se produce una paradoja entre el silencio y el Otro, pues lo primero sólo deviene en la medida en que esa otredad produce lenguaje. Para articular una interpretación que resuelva la paradoja, considero que la instauración del silencio puede tener que ver, por un lado, con el acto de imposibilidad de decir poéticamente, como se muestra con la nueva paradoja articulada en los versos finales: “Ahora/que el poema está escrito. La página vacía”. Es decir, el poema hablaría de la imposibilidad de la escritura poética y del quedarse en un silencio derrotado.

Sin embargo, las personas no sólo hacen silencio cuando han enmudecido o no han encontrado las palabras precisas, sino también cuando escuchan de manera atenta y recogida. Leyendo el poema desde esta conciencia, la voz poética (aún no podemos hablar de un sujeto textual) decide no emitir sonido alguno para abrirse a la escucha del habla del Otro. Esta última figura es menos asible y más

---

<sup>169</sup> Las coordenadas que establecimos para leer el poema son las siguientes: dividirlo en tres secciones, la primera y la tercera uniéndose como hilo principal de la enunciación y diferenciadas de la sección central, enmarcada entre paréntesis (vv. 5-7). Incluso, como plantearemos más adelante, este paréntesis puede evidenciar tanto la irrupción de una nueva voz como la posibilidad de comenzar a articular la identidad de un sujeto de enunciación vacilante.

proliferante en cuanto a su interpretación: por una parte, para el saber popular el Otro con mayúscula sería cualquier entidad que represente lo misterioso<sup>170</sup>; por otra, es posible asociarla con la teoría psicoanalítica lacaniana<sup>171</sup>, y su entendimiento del *Otro* como el orden de lo Simbólico, el ámbito del lenguaje, la ley y la cultura, así como de cualquier discurso al cual el sujeto se sume como otro eslabón.

Podríamos entender que el silencio producido por el Otro demuestra la condición coercitiva de lo simbólico, pues estaría enmudeciendo a la voz poética: la página quedó vacía. Si traigo al diálogo un poema temprano que Sarduy dedicó a Kline<sup>172</sup>, una lectura posible entiende que la página está vacía porque no pudo trasladar al espacio poético la emoción generada por los cuadros ni pudo imitarlos; o, más concretamente, no pudo constituirse en el homenaje elegíaco adecuado ante la muerte de este pintor.

Si dejamos la consideración negativa del silencio como prohibición e imposibilidad, abriéndolo mediante la asociación con la plenitud del vacío, de lo que está más allá de cualquier significante, el poema se reconoce como insuficiente pues no habla con la voz del Otro que sí logra rescatar del silencio. Haciendo la analogía con la imagen pictórica articulada en “wax wing”, el poema sólo es un conjunto de rayones y tachaduras.

La sección que se encuentra entre paréntesis constituye un momento de aparte en el poema, un instante en que la voz poética desdobra su decir y su reflexión escópica en relación al cuadro que contiene el objeto de deseo que se le

---

<sup>170</sup> Llámese *dios*, la *divinidad* o lexemas similares.

<sup>171</sup> Severo Sarduy conoció de primera fuente esta teoría, la cual, además, es una de sus referencias constantes en sus producciones textuales.

<sup>172</sup> El poema en cuestión está incluido en el libro *Poemas bizantinos*. Me interesa resaltar los siguientes versos: Quise escribir un artículo y no pude,/un poema y me salió cojo./Franz Kline:” (*Obra completa* 119)

escamotea. Así como no se logra el silencio, la voz poética reconoce que tampoco puede asir ese color que, desde un punto de vista asociable a la interpretación que hemos dado del silencio como potencialidad, es el no-color que suma la totalidad de los colores,<sup>173</sup> pero para lo cual se carece de las capacidades de mirada y de representación que permitan poseerlos: “colores que se escapan/por los bordes”, colores que se van más allá de los límites del pensamiento, parafraseando al mismo Sarduy en una sección de su ensayo *Nueva inestabilidad*<sup>174</sup> (OO.CC 1345-75).

Por lo tanto, en este primer poema la página quedó vacía, lo que equivale a mudez e insignificancia. En el marco de la lectura escópica que estamos transitando, en el siguiente poema la voz poética, que ya inició un enfrentamiento deseante con el primer cuadro de Franz Kline, ahora encontrará en otro lienzo la presencia titilante del *objeto a minúscula* que causa el deseo en la pulsión escópica, la Mirada:

## II

### *shenandoah wall*

La pared cruje.

Grieta en lo blanco.

Allá va, desunido,

---

<sup>173</sup> Y, como lo propusimos en la lectura de “Sevillanas”, el blanco se enfrenta como inalcanzable, impenetrable.

<sup>174</sup> La cita completa es la siguiente: “Sino un neobarroco del estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que, quizás, vuelve a cerrarse sobre sí mismo” (1375)

el cuarto.  
Detrás del tragaluz  
un rostro, otro,  
mirándose,  
mirándonos.



Fig. 17. Franz Kline, *Shenandoah Wall* (1961). Colección privada.

El epígrafe mencionado o, en otros términos, el objeto que media el deseo escópico en este poema es el cuadro “Shenandoah Wall” (fig. 17), el que se escinde de uno de los elementos idiosincrásicos del arte de Franz Kline, la utilización de pintura de color negro, aunque sí mantiene los trazos lineales característicos, tan similares a los garabatos o a los dibujos infantiles iniciales (en este caso, se pueden asemejar a palitroques, antecedentes de la futura inmersión en la grafía comunicativa). Interpreto este cambio en la tendencia monocroma del estilo kleiniano como un primer indicio de la importancia de la noción de quiebre en el poema. De hecho, el texto se inicia con un crujido que anuncia una ruptura: “La

pared cruje/Grieta en el blanco”. Así, del vacío de la página que no ha logrado la semiosis se pasa a una superficie asociable a la página o al lienzo<sup>175</sup>, que suena rompiendo el silencio. Dialogando con el cuadro, se puede aportar que la grieta que se abre en la pared/página/lienzo es de color rojo. Dentro de las múltiples asociaciones simbólicas de este color, en esta lectura vincularemos este cromatismo a la sangre, como si se hubiese producido una herida en el soporte/página/lienzo. Esta alusión permite traer al recuerdo la definición que Sarduy hace de la escritura como un proceso que se inscribe sobre un cuerpo y que, en este poema, implica, pensando en la sangre, un cierto nivel de agresión que se manifiesta en una escisión que desarticula las coordenadas que daban contención y estructura (“Allá va, desunido,/el cuarto.”).

Lo interesante de este proceso de ruptura es la emergencia por vez primera de un *otro*, representado en un rostro que se mira y nos mira: “Detrás del tragaluz/un rostro, otro,/mirándose/mirándonos”. Este elemento enigmático asociado a un rostro produce una escisión de la mirada. La diferencia de esta mirada con la del sujeto de enunciación es radical: no sólo mira sino que *se mira*. Es decir, es una mirada cuyo campo de visión es más amplio, más poderoso. Desde el marco interpretativo con el que estamos accediendo a estos poemas, ese lugar que me mira desde un lugar en el que yo nunca me podré mirar, ese lugar *otro* es la Mirada lacaniana, el *objeto a minúscula* de la pulsión escópica.

Lo que se sale de lo común, según la interpretación de Slavoj Žižek, es que la Mirada, en tanto *objeto a minúscula*, nunca se subjetiviza. Sin embargo, en el poema de Sarduy esto sí ocurre. Una posible interpretación de este desacuerdo surge

---

<sup>175</sup> La pared, en tanto sus cualidades de lisura y su color convencional, el blanco, se convierte en metáfora cognitiva articulada con página y lienzo.

también en un escrito del pensador esloveno, quien precisa que en la psicosis la Mirada sí se hace cuerpo: “What happens in psychosis is that this empty point in the other, in what we see and/or hear, is actualized; becomes part of the effective reality: in psychosis, (...) we effectively know that we are being observed all the time” (“I hear you...”, 91). Aunque sin la carga paranoide que apreciamos en la cita de Žižek, esta actualización ocurre en el poema de Sarduy como el anuncio de que comienza un proceso de desmembramiento del sujeto, de alienación voluntaria que permitirá la liberación de los marcos, especialmente aquellos que encuadran la forma de ver.

El poema que sigue se inaugura, precisamente, con la constatación de la escisión:

### III

*étude pour crow dancer*

Un cubo despegado.

Pegada la oreja a la pared.

Oye.

Algo va a romperse. Algo

crece.

Lo que en el muro

Hierve.



Fig. 18. Franz Kline, *Etude pour crow dancer*. (1961). Sin datos de colección

El objeto mirado (fig. 18) que marca el acto escópico de este poema retorna a la monocromía blanco-negro y su figura semeja una cruz (un grupo central, grueso, de trazos unificados verticales, atravesado por otro grupo de trazos gruesos horizontales), con algunas líneas que sugieren movimiento y, desde el título, aparece la tendencia de encontrar la forma de una bailarina. Esta referencia puede vincularse doblemente con el poema: por una parte, el danzar alude a una música, a esa que la voz poética (se) invita a escuchar pegando la oreja a la pared; por otra, implica el movimiento de eclosión de eso que comienza a crecer, a hervir y agitarse anunciando una ruptura inminente<sup>176</sup>. Pero, nuevamente, volvemos a la cualidad esencial del *objeto a minúscula*: la indefinición.<sup>177</sup> Ese “algo” se asocia en el poema con tres acciones, dos que serán causa de otra: *crece* y *hierve*, actos de una fuerza

<sup>176</sup> Desde el punto de vista formal, la disposición de los versos 3-5-7, integrados sólo por una palabra, un verbo (oye, crece, hierve), significa la presencia de un importante espacio en blanco, refuerzo formal/visual/auditivo a la atención expectante con la cual la voz poética/lector atiende lo inminente.

<sup>177</sup> En el poema existen tres alusiones a lo indefinido: el adjetivo “algo” y el pronombre “lo”.

térmica, bullente, poderosa; y *va a romperse*: la pared/página/soporte; esto es, el límite.

IV

*harley red*

El sueño no:

la pérdida.

El blanco roedor,

que ciega.

Pierdo pie. Todo es compuerta.

Mira:

El muro sangra.

El epígrafe de este poema (fig. 19) implica que el nuevo objeto visto en este campo escópico es una pintura cuyo centro focal es el color rojo, vinculado explícitamente con la sangre: “Mira:/el muro sangra”:



Fig. 19. Franz Kline. *Harley red*. (1959-60). Colección privada.

Elaborando una lectura que mantenga el hilo de continuidad entre los poemas de esta serie, podemos afirmar que la sangre que emana del centro del lienzo no solamente fluye, sino que hierve (poema III) como si fuera sangre quemante, lava que calcina el límite y convierte el objeto mirado en una compuerta. Sin embargo, para poder acceder a cualquier espacio o dimensión en un más allá del cuadro o en su interior, la voz poética debe enfrentar que el desmoronamiento no es un proceso imaginario sino que se actualiza e implica necesariamente el desajuste del sujeto: “Pierdo pie. Todo es compuerta.” Es decir, para que se pueda pasar a otro espacio, para poder mirar de manera *otra* o devenir a una realidad distinta no hay posibilidad de soslayar la inestabilidad e, incluso, la

destrucción. Si se “pierde pie” es porque “el blanco roedor” ha carcomido los moldes de la mirada produciendo el desmoronamiento de los fundamentos que nos permitían enmarcar, controlar, *mirar* el mundo, pero también tener una realidad.

Sin embargo, el sentido negativo de la pérdida se ve medido cuando, posterior a la aserción del desmoronamiento del piso/fundamento, aparece la frase “Todo es compuerta”. La voz ya no habla de grieta o de un espacio mínimo a través del cual el acceso se torna francamente imposible; al contrario, ahora sí se permite imaginar una vía de conexión con el otro lado. De hecho, el cierre del poema pareciera implicar el surgimiento de una nueva mirada, aquella que sí es capaz de ver más allá de las imágenes figurativas, más allá de lo que se nos ha dado para ver y conocer: “Mira:/el muro sangra.” El poema que sigue en la serie hablará de la puerta y el desmoronamiento necesario si se quiere acometer el paso:

V

*zinc door*

Abierta no,

entrejunta.

Esa ranura mira.

Detrás de lo blanco,

blanco.

Ahora el silencio.

Las paredes se cuarteán.

El cuarto va desmoronado,

navega. Y ese brillo.

La puerta transparente.



Fig. 20. Franz Kline. *Zinc door*. (1951). Colección privada.

A diferencia de los referentes pictóricos anteriores, el poema V presenta el epígrafe/cuadro más claramente reconocible dentro de las coordenadas convencionales del mirar y, además, constituye un modelo tanto para la interpretación como para la misma textualización de los poemas de la serie: aparece el cubo fragmentado, la grieta y la puerta.

El primer verso de “V” establece una relación mucho más descriptiva<sup>178</sup> con el cuadro ya que, en clara respuesta al poema anterior, se enuncia una aclaración mediada por el lienzo kliniano: La puerta no está abierta sino “entrejunta”, matizando la potencialidad del ingreso al otro lado, ese espacio donde vuelve a aparecer la *Mirada*, aquella que en el poema II habíamos interpretado como la Mirada del otro, la mirada de ese *algo* que está al otro lado; en síntesis, el objeto de deseo central de este campo escópico. Sin embargo, esta vez la Mirada está situada en un objeto, en la *ranura*, lo que recuerda aquella lata que miraba al joven Lacan en la famosa escena que él mismo narra como apólogo de la función de la Mirada. La ranura mira al sujeto poético desde un punto en que este nunca podrá mirar(se), y lo hace ser parte del cuadro, participante de estas pinturas que ha mirado atravesado por el deseo y que, a su vez, lo han mirado a él. Entiendo este mirar no a la manera de una persecución paranoide, sino como la aceptación de la limitación de la mirada que se abre a desear la Mirada.

Objeto de deseo evanescente e inalcanzable por excelencia, la voz poética insiste en que detrás del blanco (de la puerta del cuadro), hay más blanco, lo que podría ser entendido como clausura de la posibilidad de haber visto y retenido la Mirada como *objeto a minúscula*, salvaguardándose el circuito del deseo. No obstante, la interpretación que nos parece más plausible es que lo blanco sea la marca de que ya no hay nada que ver desde las coordenadas de mirada en las que se mueve (o movía) la voz poética: cuando el *percipiens* es atrapado por la Mirada y, en sí mismo, se convierte en *cuadro*, su realidad se desestabiliza haciendo

---

<sup>178</sup> En este momento, la voz poética sarduyana se queda retenida en una forma de lectura *frontal*, pues no evita la necesidad de describir. Dentro de las coordenadas de lectura que estamos siguiendo en esta tesis, el afán descriptivo-ecfrástico que aún permanece en sectores de esta serie de poemas es parte de los resabios del mirar geometral y de su pulsión de control y dominio.

temblar sus cimientos, lo que en el poema se representa mediante las metáforas de las paredes cuarteadas y el cuarto desmoronado. Una frase de Joan Copjec, en su interpretación de la esquizia entre visión y Mirada en Lacan, se amolda perfectamente a la lectura del poema de Sarduy que proponemos: “Cuando aparece la mirada, la visión es aniquilada” (Copjec 271).

Sin embargo, la voz sarduyana no enfrenta el desmembramiento de la realidad con angustia sino, más bien, con fascinación ante el silencio y un brillo inefable (en tanto no recibe adjetivaciones ni atributos<sup>179</sup>). El blanco es acompañado del silencio en un presente que sirve como preludio de una revelación, del pasaje. Jean Chevalier recuerda que “según las tradiciones hubo un silencio antes de la creación; habrá silencio al final de los tiempos. El silencio envuelve los grandes acontecimientos” (947): el tránsito hacia el otro lado, cuando los límites ya se han desvanecido adquiriendo las cualidades de lo líquido, lo amorfo, lo no contenido, lo ilimitado: “El cuarto desmoronado,/navega.”

La aparición del brillo que se ve detrás de la puerta transparente en los versos finales marca el instante de desvanecimiento de las imágenes y sus figuraciones, quedando sólo una luz inmarcesible, un brillo que aún no está subsumido a lo Simbólico: lo inefable o, en términos lacanianos, lo *Real*. Eso sí, hay que recabar en un detalle: no se concluye con la puerta abierta, lo que permitiría deducir el paso, sino con una puerta transparente, lo que tal vez esté implicando

---

<sup>179</sup> Gracias a Roland Barthes, puedo entender el proceso de adjetivación como uno de dominación. Al referirse a las relaciones humanas, el pensador francés sostuvo que aquellas que se adjetivan entran en el reino de la imagen, la dominación y la muerte: “Tolera mal toda *imagen* de sí mismo, sufre si es nombrado. Considera que la perfección de una relación humana depende de esa vacancia de la imagen: abolir entre los dos, entre el uno y el otro, *los adjetivos*; una relación que se adjetiva está del lado de la imagen, del lado de la dominación y de la muerte” ((*Roland Barthes* 4)

un freno o, incluso, la emergencia de una protección. Entonces, el poema sí seguiría dentro de la lógica del deseo y, más específicamente, del campo escópico en el cual, por definición, el *objeto a minúscula* es aún más inasible: veo (creo ver) la Mirada en el más allá de la superficie transparente, mas no puedo acceder a ella y, mucho menos, poseerla. Como en el cuadro de Kline, la Mirada estará siempre más arriba o más allá, siempre diferida, alejada, inalcanzable en tanto paradigma del objeto de deseo.

La serie concluye con un poema que, a diferencia de los anteriores, es una versión de un escrito anterior de Sarduy<sup>180</sup>:

VI

*black and white.*

La raya negra y el battello  
 el monte siamo tutti  
 el barco blanco sobre el agua blanca  
 y la fijeza  
 de los pájaros sobre la Salute.  
 Pase,  
 il fait beau del otro lado  
 del otro lado, digo  
 del río.

Estamos todos.

---

<sup>180</sup> Dicho poema se llama "Franz Kline el desayuno", publicado en el libro *Poemas bizantinos* del año 1961<sup>180</sup> (O. C. 20)



Fig. 21. Franz Kline. *Black and white*. (1951). Colección privada.

En este último poema, la relación que se establece con la pintura (fig. 21) es de diálogo recíproco que opera en vaivén: el poema es una lectura interpretativa del cuadro, la pintura es una ilustración de la escena configurada en el poema. Manteniendo el mismo carácter descriptivo que se había instalado en el poema anterior<sup>181</sup>, este texto completa la breve isotopía de la navegación que se anunció en el poema V, mediante la presencia de la “embarcación” llamada primero “battello” y después “barco”; y del “río”. Si se toma el sexto verso como una invitación al tránsito, la isotopía de la navegación en tanto viaje aparece

---

<sup>181</sup>Por ejemplo, el primer verso enuncia la presencia de una raya negra vertical sobre el lienzo y la de un “battello”, palabra italiana que significa “barco”.

naturalmente mediatizada en nuestra cultura como metáfora de la muerte. En relación a la imagen del río y del barco dentro del sistema iconográfico de la muerte, el mismo Sarduy precisa en su texto autobiográfico *El Cristo de la Rue Jacob*: “Nuestra iconografía de la vida, como es de sobre conocido, es vasta, prolífica, variopinta. La de la muerte, o la del Tránsito, se agota, como puede verse, en una sola imagen.” (O.C, 81).

Retomando la invitación a “pasar”, esta se tiñe de seducción hacia el sujeto a quien va dirigida cuando, en el verso 7, se precisa que, del otro lado (¿de la página? ¿de la pared? ¿de la vida?), hay *buen tiempo*<sup>182</sup>. Se entiende que haya que tentar el paso, pues lo que implica este tránsito es dejar un estado, romper con él; en suma, morir. Ese espacio que se abre más allá es aquel para el que aún no existen imágenes, aquel al cual sólo puedo acceder/crear mediante el desmoronamiento voluntario de la pantalla (*screen*), de los discursos que conforman mis regímenes escópicos: un espacio vacío.

Siguiendo la definición que Slavoj Zizek entrega de la pulsión de muerte, en este poema esta no tiene que ver con el principio del Nirvana, en tanto escape del ciclo de generación y corrupción, sino que lo que “strives to annihilate is not this biological cycle of generation and corruption, but rather the symbolic order, the order of the symbolic pact that regulates social exchange and sustains debts, honors, obligations.” (“No sexual relationship” 229). La muerte es transformación: ruptura con un simbólico que estructura nuestra experiencia visual<sup>183</sup>, quiebre con

---

<sup>182</sup> Así traduzco la expresión francesa *il fait beau*.

<sup>183</sup> La vinculación entre simbólico y visualidad se hace extrapolando la definición que da Slavoj Zizek de este orden lacaniano: “¿Cómo está compuesto entonces este orden simbólico? Cuando hablamos (o escuchamos, para el caso es lo mismo), no estamos meramente interactuando con otros; nuestra actividad discursiva está fundada en nuestra aceptación y subordinación a una compleja red de reglas y presuposiciones.” (*Cómo leer a Lacan*, 19)

la pantalla de visualidad, rasgaduras y destrucciones que podrían devenir en la acción necesaria para que se instaure un nuevo orden visual que ya no tenga a la imagen como su centro, como condición de mirada que fija una lectura.

La estrategia sarduyana para despegar(se) de la pantalla consiste en develar aquella verdad que calla toda imagen, siguiendo la teoría escópica de Lacan. En el decir de Norman Bryson, la pantalla proyecta una sombra de muerte<sup>184</sup> (92); en la línea de continuidad que Sarduy establece con la lectura lacaniana del cuadro “Los embajadores” de Holbein, la muerte es caracterizada como: “Un testigo perenne y delatado/depuesto ya el disfraz y la ceguera/simulada, se entrega” (*Obra completa* 219) La revelación es doble: toda imagen es un velo que esconde a/protege de la muerte, la evidencia insoportable de que todo es superficie, y la ceguera falsa como la autonegativa a mirar lo que, no obstante, se sabe de sobra: no hay nada más que la muerte.

La serie “Páginas en blanco (cuadros de Franz Kline)” articula la narrativa del viaje que emprende el hablante hacia la muerte que, como hemos presentado en esta lectura, consiste en el fenecer progresivo de la imagen, aquella que ya había sido puesta en jaque o, más bien, tarjada por los pintores expresionistas abstractos. Tal gesto no es baladí. Convencionalmente, la tachadura era una forma de trazo estrechamente asociada a la frustración ante el fracaso de la reproducción mimética; en la pintura de Klein, empero, pasa a ser la única posibilidad del trazo o, para no ser tan absolutos, el gesto principal. Nuestra lectura: todo intento artístico que se asuma como indefectiblemente condenado a lo fallado y trunco puede encontrar una nueva posibilidad en la utilización estética de los gestos de la derrota representativa.

---

<sup>184</sup> En el texto original: “The screen cast a shadow *of death* [sic]” (98).

La imagen que fenece en el trayecto escópico que constituyen estos poemas es aquella que ha sido legitimada dentro de la ficción escópica dominante, aquellas representaciones visuales que conforman lo <<dado-a-ver>> de que habla Kaja Silverman. La apertura del lienzo/cuadro mediante la figuración de la puerta, remanente del régimen visual privilegiado, connota la apertura del espacio de la pantalla para que ingresen otras posibles escenificaciones, otras fantasías, otras mediaciones imaginarias entre el sujeto y lo inasimilable.

Sin embargo, “Páginas en blanco: Franz Kline” acomete la apuesta riesgosa de borrar o tarjar lo <<dado-a-ver>>, y busca la ejecución de un campo escópico que se enfrenta, atraviesa y busca lo que está detrás del fantasma. Por lo tanto, se trata de un campo escópico que enfrenta, sin lentes protectores, el puntiforme y evanescente objeto que está más allá, el *objeto a minúscula*. De esta manera, la voz poética confronta aquello para lo cual no hay pantalla ni <<dado-a-ver>>; en suma, para lo que no habría, en el momento del despojamiento de los velos imaginarios, régimen escópico. Lo enfrentado es aquello para lo cual no hay nombre, palabra o pacto simbólico: lo *Real*, siguiendo la nomenclatura lacaniana<sup>185</sup>. La serie de Sarduy llega a enfrentar lo inefable de un modo similar a lo ocurrido, según lo presenta Slavoj Žižek, en las escenas finales de la película *Stromboli* de Roberto Rossellini (*Goza tu síntoma* 62). Enfrentarse con lo Real significa una especie de suicidio simbólico, previo a la asunción (posible) de una nueva palabra, de un nuevo rol simbólico.<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> Así, podemos complementar retroactivamente la lectura del poema “Sevillanas”. El “blanco” que no se puede alcanzar, el ingreso fallido al “ESPACIO DE LO BLANCO” es la textualización de la imposibilidad de capturar lo Real en la trampa de la red de significantes (*El sublime objeto de la ideología* 292).

<sup>186</sup> Una cita de este texto de Žižek me permite proyectar una lectura en la cual se exploren las vinculaciones de Sarduy con la tradición mística, tomando en cuenta su declarado y evidente interés en la obra y vida de San Juan de la Cruz: Este “abismo de la libertad

Considerando la posición difuminada e imprecisa del sujeto poético de la serie “Páginas en blanco”, el momento final de muerte de la imagen, de enfrentamiento con las ficciones escópicas también acarrearía el eclipse temporal del sujeto, pues si se aniquilan las imágenes que dieron consistencia a nuestra vinculación con la realidad, aquellas construcciones imaginarias y/o retóricas que, sin embargo, determinaron el surgimiento del *yo* (recordando la interpretación lacaniana del estadio del espejo) y que nos dieron consistencia, perdemos al mismo tiempo el soporte y la existencia:

El sujeto puede enfrentar este núcleo éxtimo sólo al precio de su *aphanisis* temporal. Esto es lo que designa la fórmula lacaniana del fantasma (S barrado losange *a*): la autoborradura del sujeto frente a este cuerpo extraño (creencia, deseo, proposición) que forma la médula de su ser. (*Goza tu síntoma* 196)

El poema <sup>187</sup> en que Severo Sarduy textualiza poéticamente el enfrentamiento/encuentro con el núcleo del deseo, con el más allá de la imagen figurativa, está dedicado a su pintor predilecto, aquel que no dudó en calificar como un verdadero dios<sup>188</sup>: Mark Rothko.

---

abstracta (...) sólo tiene lugar en la máxima intimidad de lo que algunos llaman la “experiencia mística”. (*Goza tu síntoma*, 62)

<sup>187</sup> En este caso, estamos ante un soneto publicado en el libro *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985), poemario que rescata formas tradicionales de la poesía como el ya citado tipo de poema y la décima.

<sup>188</sup> En la entrada correspondiente al año 1972 de su *Cronología personal*, Sarduy elabora una imagen sobrecogedora de dicha veneración: “En París, retrospectiva de Mark Rothko. Cuando era niño quise mirar detrás del espejo para ver si allí, haciéndome musarañas y pintándome mono, había otro niño. Quise mirar detrás de los cuadros de Rothko para saber si allí estaba Dios” (O.C I, 9)

**Escena Rothko: La fascinación escópica del *más allá*, lo Real.**

Antes de entrar en la escena escópica *Rothko*, me permito la intromisión de un recuerdo personal. En el Museo Tate Modern de la ciudad de Londres existe un piso enteramente dedicado a las exploraciones plásticas modernas que enfrentaron la necesidad de transformar la visión y la representación visual ante fenómenos como la desolación bélica y una violencia que hacía cuestionar el mismo impulso artístico (en una de las paredes de este piso se lee la versión inglesa de la estremecedora frase de Adorno: “to write poetry after Auschwitz is barbaric”, *escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie*); o ante la necesidad de explorar la relación del ser humano con lo excesivo, lo informe, lo que rebasa o trasciende su entendimiento: lo sublime, en una palabra. La amplia galería hace convivir obras de Bacon, Turner, Dubuffet, Kandinsky, Motherwell, Giacometti, entre muchos otros y otras. Sin embargo, el diseño curatorial de la muestra estipuló que uno de estos artistas contara con el privilegio de tener una sala exclusiva para exhibir las pinturas de su autoría que posee el museo, quizás por tratarse de uno de los que llevó la exploración del límite visual hasta las últimas consecuencias, tanto en lo que atañe a la obra en sí misma como a su propia existencia. Recuerdo haber pensado en otra razón cuando me dispuse a entrar a aquel salón: el efecto estético peculiar que estos cuadros producen obligó tal decisión espacial, pues el poder que de ellos emana debe estar contenido en una atmósfera especial: la contemplativa. Al ingresar a dicha sala, las luces tenues generan un efecto casi mágico de recogimiento, distinto a las demás dependencias del museo en las que bullen las conversaciones, los clicks fotográficos y las risas de los chicos y chicas que copian en hojas de cartulina los íconos del arte

contemporáneo. En esta sala, el inusitado silencio se torna en asombro callado apenas los ojos se encuentran frente a frente con alguno de los nueve murales que cuelgan de sus paredes. Su nombre común, "Seagram's Murals"; su autor, el pintor expresionista abstracto de origen ruso Mark Rothko. El mismo pintor que, muchos años atrás, Severo Sarduy no dudó en calificar como un verdadero dios.

¿Qué vio Sarduy en Rothko que lo llevó a profesar una admiración tan rotunda, casi una suerte de devoción? Arriesgamos dos conjeturas: la primera, Rothko es un ejemplo radicalmente ilustrador de lo que para Sarduy es la única trasgresión del pensamiento realmente intolerable para la burguesía: el pensamiento que se piensa a sí mismo, rebelión materializada según el cubano en prácticas escriturales que no son transitivas sino que generan un objeto textual que se sostiene en sí mismo. Sarduy pone como caso ejemplar la novela *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima que alcanza "la mayor amplitud del barroco (...) precisamente porque está liberada de todo lastre transitivo, de ese *sobre* (...) que es el prejuicio de la información, de su moral" (O.C. 1230). Aprecio esta misma intransitividad, este pintar *algo* y no *sobre algo* en las pinturas del expresionismo abstracto y, muy particularmente, en las de Rothko.

Pero también podemos leer la devoción que Sarduy sintió hacia Rothko en estrecho vínculo con la sensación que se tiene al mirar sus cuadros. Cuando la persona que mira ha logrado deslastrarse de la necesidad de reconocer en lo visto alguna representación (idealmente, de la figura humana) o la transmisión de algún asunto, y entra en contacto visual con esta pintura de manera desprejuiciada, es invadido por la sensación de que se está mirando no sólo más allá, sino que, francamente, lo que se ve produce una suerte de hipnosis propiciada por el más allá, por un *algo* informe e indefinido que fascina, seduce y hace sentir como si una

fuerza nos quisiera arrastrar y a la que, paradójicamente, no queremos oponer resistencia. El soneto que analizaremos a continuación muestra el enfrentamiento seducido con ese *más allá*. Su nombre, simplemente, "Rothko":

ROTHKO

*A Andrés Sánchez Robayna*

No los colores, ni la forma pura.

Memoria de la tinta. Sedimento

que decanta la luz de su pigmento,

más allá de la tela y su armadura.

Las líneas no, sin sombra ni textura,

ni la breve ilusión del movimiento;

nada más que el silencio: el sentimiento

de estar en su presencia. La Pintura

en franjas paralelas cuya bruma

cruza la tela intacta, aunque teñida

de cinabrio, de vino que se esfuma;

púrpura, bermellón, anaranjada...

El rojo de su sangre derramada

selló su exploración. También su vida.

A diferencia de lo que comentamos con "Páginas en blanco", este poema no elabora un campo escópico en que lo mirado corresponda a pinturas específicas,

sino que constituye en su objeto la práctica pictórica de un artista. No obstante, es posible postular un corte en la producción rothkiana con la que dialoga el poema, al considerar las referencias entregadas en los dos tercetos. Estos nos permiten fijar que lo mirado en el mundo de referencia interno del poema son aquellos cuadros en los que Mark Rothko pintó “franjas paralelas” en la gama cromática del rojo (púrpura, bermellón, anaranjada, vino, cinabrio).



Fig. 22. Mark Rothko. *Naranja, rojo y amarillo*. 1961

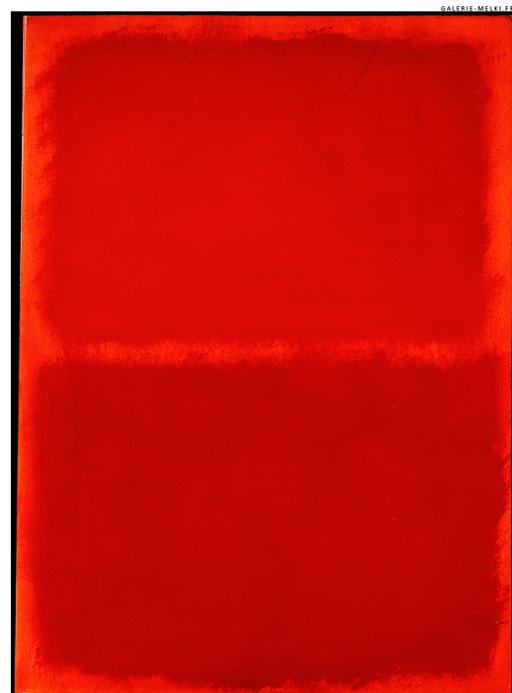


Fig. 23. Rothko. *Naranja, rojo, naranja*,  
1961-1962

Esta atribución de identidad de lo mirado en este campo escópico nos pone ahora en la posición de considerar al sujeto que mira en/enuncia el poema. Pero la tarea no se hace más fácil, pues el poema “Rothko” se caracteriza, durante todo su transcurrir, por una suerte de indeterminación enunciativa. Quizás la única marca que permita hacer una atribución a una subjetividad productora del discurso se

encuentre en sus paratextos. Por su parte, el título, “Rothko”, nos remite al pintor estadounidense de origen ruso quien, como ya señalamos, Sarduy declaró en muchas ocasiones como su predilecto. Así, la intención de esta enunciación podría tener que ver con este gusto privilegiado y, por ende, podemos generar una hipótesis de lectura en la cual la voz poética enunciará desde un tono de alabanza<sup>189</sup>.

Sin embargo, la posibilidad de conectar el sujeto-autor con la voz poética de este poema se ve imposibilitada durante el devenir textual del poema en sí mismo, pues el *yo* no se nombra ni da rastros de su constitución como sujeto, mostrándose más bien como la acción de una mirada impersonal y reflexiva. Así, a pesar de los paratextos, no podemos hablar ni de una posición de enunciación ni de mirada explícitas. Martina Bortignon, en la esclarecedora lectura de los principales teóricos de la enunciación que elabora en su tesis doctoral *Marginalidad y enunciación: poesía chilena 1983-2009*, me permite entender que la circunscripción de este poema a los usos de la tercera persona borra el “fenómeno de la enunciación (el acto de decir)” instalándonos exclusivamente “dentro de las fronteras del enunciado, de la representación.” (60-1). Sin embargo, en el mundo de referencia interno del poema tampoco logramos determinar explícitamente una constitución subjetiva, pues el sujeto del enunciado también está silenciado.

Al estar borradas las marcas de ambas instancias de la subjetividad, el foco retorna a la enunciación y surge la pregunta: ¿por qué este sujeto del decir opta por retirarse y, además, no construir un sujeto en el mundo interno del poema? ¿por qué este sujeto busca borrar su subjetividad en tanto esta se puede entender

---

<sup>189</sup> En segundo lugar, el epígrafe nos puede dar señas de la posición de enunciación, en tanto se hace explícito el alocutario del poema, una persona concreta y, para más señas, amigo del poeta.

como la “instauration de una perspectiva en el discurso que necesariamente se organiza alrededor del “yo” enunciativo”? (Bortignon 66) Interrogantes como estas solo podrán resolverse luego de que el poema sea transitado interpretativamente.

Desde su primer verso el poema se estructura a partir de negaciones: “No los colores, ni la forma pura.” Aquí, la voz poética<sup>190</sup> utiliza la negación como la estrategia retórica que le permite atisbar aproximativamente la práctica del pintor ruso aunque, siguiendo a Julia Kristeva, no con el afán de definir y subsumir en una articulación simbólico-lingüística. Antes bien, el uso de lo negativo en este poema se vincula con la concepción que Kristeva toma de Hegel; la negatividad vista como “diferencia absoluta, sin ninguna relación con otra cosa” (56). La negatividad determina que, según la voz/mirada del poema, la pintura rothkiana elabora su semiosis textual empleando estrategias contrarias (*diferencia absoluta*) a las de la pintura mimética-figurativa: sin color, forma, líneas, sombra, textura ni ilusión o movimiento, aspectos que claramente definen el arte representacional predominante en el régimen escópico occidental. Por otra parte, si la estrategia retórica empleada es la negación esto se debe a que la voz poética no puede aseverar en tanto no tiene marcos claros desde los cuales decir aquello para lo cual pareciera no haber Simbólico, por lo que solamente puede precisar lo que no es.

De esta manera, la voz/mirada poética ve en el ejemplo de Rothko una práctica pictórica que va más allá de la armadura de la imagen y de la tela misma, buscando captar algo que está más allá (“Memoria de la tinta”), ese algo que solo se puede intuir: “nada más que el silencio: el sentimiento/de estar en su presencia. La Pintura”. El encabalgamiento “el sentimiento/de estar en su presencia” y la

---

<sup>190</sup> Utilizo la denominación *voz poética* en tanto no hay evidencias de constitución de un sujeto en el enunciado que poetice o construya un yo textual.

utilización de mayúscula para nominar el arte pictórico (“La Pintura”) propicia la interpretación de que el sujeto que mira intuye en los cuadros de Rothko la presencia de la pintura *par excellence*, la esencia de la misma. Sin embargo, me parece mucho más productivo mantener la ambigüedad en cuanto a la identidad de ese algo intuido pues en tanto “no-identificado” se mantiene más inasible y, por ende, aún más dentro del circuito de la pulsión escópica, marco desde el cual estamos realizando la praxis de lectura de estos textos.

Retomando los versos 3 y 4 del primer cuarteto, “Memoria de la tinta. Sedimento/que decanta la luz de su pigmento”, podemos postular que la voz poética mira en Rothko el sedimento o huella que queda de un pigmento inaprehensible, pero del cual permanece la marca, la luz. Sin embargo, ese remanente de lo inasible que faculta la intuición es percibido, precisamente, en un más allá, por fuera o por dentro, pero de seguro sin la limitación de “la tela y su armadura” lo que, en mi marco de lectura, se puede concebir como la pantalla de lo <<dato-a-ver>>. Sin la circunscripción de la imagen, de lo que culturalmente se nos ha enseñado a mirar, no se puede ver sino intuir. Críticos de arte como la norteamericana Rosalind Krauss (a quien retornaré más adelante) y el español José Miguel Hernández-Navarro han analizado un régimen escópico que, en el arte contemporáneo, marcha en paralelo al dominante (*régimen de luz*<sup>191</sup>, según Hernández-Navarro), uno que asume la insuficiencia de la visión poniendo “en evidencia precisamente el punto ciego de la mirada, el escotoma surgido de la constatación de la intraducibilidad de lo visible” (*El archivo escotómico* 120).

---

<sup>191</sup> De acuerdo a mi lectura, este régimen escópico es análogo al *régimen perspectivista* tipificado por Jay, tanto por ser el régimen dominante como por concebirse como la forma de ver capaz de conocer y aprehender de manera directa lo visto, situándose en un punto de vista absoluto para el cual no hay obstáculos.

En el poema de Sarduy, este régimen escópico alternativo se textualiza en una mirada impersonal que va construyendo lo mirado no sólo por medio de la ya mencionada retórica de la negatividad, sino también a través de una isotopía semántica de lo leve o apenas perceptible, conformada por palabras como *bruma*, *intacta*, *esfuma*. Es decir, aquello que está más allá de “la tela y su armadura” o, en mi lectura, lo que se ubica allende los regímenes escópicos dominantes no se percibe inaccesible del todo, sino como posible de alcanzar en tanto deja rastros que permiten la intuición. Sin embargo, considerando las mismas cualidades de vaguedad e inasibilidad de lo mirado, la voz poética evidencia de manera implícita el reconocimiento de que su mirada ve de manera desenfocada ese *algo* y tiene límites para acceder. Esta es otra forma de evidenciar el cuestionamiento a los poderes absolutos que el régimen escópico perspectivista ha atribuido a la vista como medio de acceso y control de la realidad. En cambio, la voz poética de “Rothko” textualiza un campo escópico en el que la acción de mirar se concibe abiertamente como precaria y limitada.

Quizás por esto dicha intuición no concluye en la percepción definitiva, como tampoco se pudo entrar al otro lado del cuadro/ventana en la serie “Páginas en blanco: Franz Kline”. El final del poema “Rothko” también está signado por lo imposible y, más aún, por lo definitivo, en tanto finaliza con una referencia de primer orden: el suicidio del pintor ruso, acaecido el 25 de febrero de 1970, en su estudio de la ciudad de New York<sup>192</sup>.

---

<sup>192</sup> Este hecho es recordado por Sarduy en su escrito “Cromoterapia” (O.C. 34-6). El poeta cubano lee el acto final de Rothko como el paso ulterior de su exploración estética: “De cuantas explicaciones se han dado al suicidio de Mark Rothko hay una sola que nunca he encontrado en sus numerosas, y con frecuencia deplorables, biografías: su investigación del rojo llegó a tal profundidad, a tal diálogo, que tuvo que derramar el modelo –y el origen—de todo posible rojo: la sangre humana.” (36)

Retomando la problemática del sujeto borroneado en este poema, siguiendo a la lingüista francesa Catherine Kerbrat-Orecchioni, si en un discurso se puede tratar “de identificar y de describir *las huellas del acto en el producto* [sic]” (41), la opción por la borradura subjetiva, marcada en la impersonalidad gramatical, nos dice mucho de este sujeto de enunciación<sup>193</sup> en tanto uno que quiere desnudarse de identificaciones y determinaciones para intentar mirar de manera inocente, nueva, expectante ante la inminencia de un *algo* que se intuye en el más allá de las imágenes visuales catalogadas.

Por otra parte, la constitución de un campo escópico en el cual lo mirado no corresponde a imágenes figurativas tiene que ver con un proceso en que el sujeto se enfrenta a la disolución, tanto de aquellas imágenes identificatorias como de las fantasías que nos proporcionan las coordenadas de nuestro deseo. El sujeto que mira en este campo escópico no se sitúa ante el cuadro como lo haría frente a un espejo que le devuelve la imagen de su *yo-ideal* o ante una pantalla en la cual se proyecten las fantasías fundantes. El *yo* no se enuncia pues, precisamente, se está en un proceso de abandono del *yo* (el Imaginario); pero también, el sujeto poético no se nombra ni dice “yo” porque está dejando de ser el sujeto que era, mero ocupante de un molde en la cadena simbólica. El sujeto que mira y se mira mirar en estos campos escópicos no quiere quedarse en la conciencia de la disyunción, sino que radicalmente busca la disolución <sup>194</sup> o, en términos lacanianos, el enfrentamiento con el agujero de lo Real.

---

<sup>193</sup> De hecho, según la académica argentina Laura Scarano, más que *quién habla* en la escritura importa el *lugar desde donde se habla*, entendiendo por *lugar* “la huella de un cruce de convenciones sociales y discursivas explicitadas como tales.” (Scarano 15-6)

<sup>194</sup> En un ensayo, Sarduy dice: “en el Tíbet, junto al techo azul y nevado del mundo, el sujeto que escribe, escrutador de la tinta y el vacío, sólo pretende borrarse, desaparecer en la noche de las enormes letras, llegar a través de la paciente escritura a esa disolución del yo que es uno de los posibles rostros del budismo” (O.C. 50)

Desde otra posición de enunciación, en su ensayo del año 1972 “*El Barroco y el Neobarroco*” (O.C. 1385-1404), Sarduy vindica el neobarroco como “reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el *logos* no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia” (1694). Y, precisamente, lo que persigue a tientas la voz/mirada poética de este poema es situarse en un campo escópico en que lo mirado es un objeto que, al invitar a la contemplación, opera una suerte de dilución de la pantalla cultural que conduce al encuentro con la falta primordial, con el vacío.<sup>195</sup>

En un célebre artículo titulado “Antivision”, la crítica norteamericana Rosalind Krauss pone de relieve un hecho que entra en crisis en los poemas de Sarduy que estamos considerando y, de manera especial, en el texto “Rothko”. Desde su pulsión convencional hacia la mimesis y producción de imágenes representativas, el arte se constituye en uno de los medios de apropiación y dominio de las cosas:

Contained in the visual metaphor –the grounding of art in the  
fundamental properties of vision –is the commitment to  
productiveness and to mastery, to the acquisitiveness and  
accomplishment of sight, to its usefulness, its prowess, its  
determined busy-ness” (“Antivision”, 149)

---

<sup>195</sup> El crítico Gustavo Guerrero puntualiza que en poemas como “Páginas en blanco”, tempranos dentro de la producción escritural sarduyana, ya aparece un tema que, si bien descuidado por la crítica, es central en la poética de Sarduy. Cito a Guerrero: “Me refiero a la intuición fundamental de *una presencia del vacío* que orienta el pensamiento y la escritura del cubano, y que acabará representando, para él, toda una concepción del mundo, el comienzo y el fin de la más alta experiencia de lo real.” (1691, mi énfasis.)

Tanto en el tejido del poema como en la referencia extratextual con la cual dialoga, el gesto sarduyano entraría dentro de una corriente paralela, una que Krauss enfatiza desde la exploración pionera de Georges Bataille. En términos de la académica estadounidense, se trata de la “negativa a representar”, a generar desfiguración más que figuración. Krauss interpreta este gesto de no-representar la figura humana como uno de tipo sádico o, al menos, autodestructivo. No representar miméticamente y, en cambio, optar por lo informe sería una forma de disolución del sujeto, tal como se evidencia en el poema de Sarduy que acabamos de transitar.

Sin embargo, en el poema de Sarduy, la voz poética sigue en el discurso. Cuando se siente la presencia del silencio, en lugar de callar, retorna al lenguaje. Sólo ha podido representar el afuera, aquello para lo cual no hay palabra, pues “el afuera es realmente el afuera, el no-saber y lo indeterminado” (Bürger 339) y hacerlo presente en el tejido del poema es imposible. Pero, quizás también, improcedente, innecesario y evitado. Desde la noción de pulsión como un campo escópico que rige nuestra interpretación de este poema, la vuelta al lenguaje implica la opción de la voz poética por evitar el acceso total al *objeto a minúscula*. Toda pulsión, como recuerda Joan Copjec, no se encuentra con la *inhibición* como con una enemiga que obstaculiza el contacto con el objeto del deseo sino, más bien, es

parte de la *actividad* propia de la pulsión misma. He aquí la paradoja completa de la pulsión de muerte: aunque el *hito o meta instintual (Ziel)* de la pulsión es la muerte, la *actividad propia y positiva* de la pulsión es inhibir la consecución de su fin; la pulsión, como tal, es *ziegelhemnt*, es decir que es inhibida, o sublimada, y “la satisfacción

de la pulsión a través de la inhibición de su objetivo” es la definición misma de sublimación. (Copjec 54)

El movimiento de hacer poemas que persigan el *objeto a minúscula* de manera incesante, la deriva metonímica que va en persecución de ese *algo* que se intuye y que se sigue para siempre en su escape, proseguirá. Pues, como alecciona la biografía del pintor admirado así como el poema elegíaco creado por Sarduy, llegar al término de la exploración y quedar en un “estado de inanimación o inercia” (Copjec 59), de culminación de la pulsión artística (sea pintura, sea escritura) sólo intensifica la vida al vivirla en todo instante como culminación de ese instante. La vida, la creación artística, vivida como instancia acosada y acuciada de muerte, hace más intensa la vida.

### **Escena Morandi: El temblor de las imágenes.**

La última escena de lectura de este capítulo considerará el soneto “Morandi”, publicado como “Rothko” en el poemario *Un testigo fugaz y disfrazado* (1992). Antes de pasar al trayecto interpretativo de este campo escópico, consideramos necesario hacer un excursus en torno al pintor y al estilo que lo hizo famoso. El poema de Sarduy dialoga con la obra pictórica del italiano Giorgio Morandi (1890-1964), y, en específico, con sus cuadros más representativos: las *naturalezas muertas*. Monótonos en el tema, pero llenos de rigor y discreción, cuadros en los que Sarduy encontró remanso ante la decepción que le causaba la pintura más contemporánea, como le confiesa a Julio Ortega en una entrevista (O.C.

1825), estas obras suelen reiterar obsesivamente la presencia de objetos domésticos del todo cotidianos: botellas, jarrones, quizás algunas tazas.

La *naturaleza muerta*, género pictórico en el cual se insertan las pinturas de Morandi, ha gozado un destino paradójico en la historia de la pintura de Occidente. Explicamos la paradoja: por un lado, es uno de los géneros que más fácilmente asociamos a las convenciones del arte pictórico (incluso, es uno de los ejercicios predilectos de cualquier escuela en que se enseñe la práctica tradicional del pintar); por otro, es uno de los géneros pictóricos que peor suerte ha corrido entre la crítica, la que lo considera un género menor, pues en él no se desarrollarían asuntos de real alcance o trascendencia (como sí lo haría la pintura de temática histórica). El origen de este motivo no está del todo claro pero, aunque algunos autores atribuyen su surgimiento en los mosaicos que decoraban las villas romanas de la Antigüedad, la mayoría de los estudiosos fijan sus primeras manifestaciones en el siglo XVII, época en que la representación de objetos cotidianos pasó a ser un tema en sí mismo y ya no mero decorado o acompañamiento de figuras humanas.

Pero más allá de la mención a los rasgos característicos de estas representaciones en que lo nimio se convierte en protagonista, me interesa recuperar el término original que se le atribuyó a esta forma de pintar en tanto posee reverberaciones en el poema que analizaremos en esta escena. El año 1650 se inventó el término holandés "*still even*", el que varios años después se traduciría al alemán y al inglés como "*still life*" que, de haberse traducido de manera cercana en las lenguas romances hubiese derivado, en nuestra lengua, en la terminología "vida quieta" o, incluso, "todavía vivo en su inmovilidad". Sin embargo, la historia fue otra: quizás por su posición de privilegio en el ámbito artístico en los siglos posteriores al XVII, la expresión francesa "*nature morte*" fue la hegemónica y la

que, hasta el día de hoy, impera en nuestro ámbito cultural. La referencia al periplo del nombre de este género pictórico no es antojadiza; la convocamos en tanto las pinturas del italiano Giorgio Morandi se condicen mucho más con el término “vida quieta” que con el de “naturaleza muerta”.



Fig. 24. Giorgio Morandi. *Naturaleza muerta* (1948-1949). Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

Y, como veremos, este sentido de cosas vivas, de quietud bullente de existencia, es rescatado por Severo Sarduy en el poema en que textualiza una mirada que establece una relación escópica con los cuadros del pintor italiano. Entremos, a continuación, en la escena escópica en que la pintura de Morandi es el objeto de deseo de la voz sarduyana:

MORANDI

Una lámpara. Un vaso. Una botella.

Sin más utilidad ni pertenencia

que estar ahí, que dar a la consciencia

un soporte casual. Mas no la huella

del hombre que la enciende o que los usa

para beber: todo ha sido blanqueado

o cubierto de cal y nada acusa

abandono, descuido ni cuidado.

Sólo la luz es familiar y escueta,

el relieve eficaz; la sombra neta

se alarga en el mantel. El día quedo

sigue el paso del tiempo con su vaga

irrealidad. La tarde ya se apaga.

Los objetos se abrazan: tienen miedo.

Esta lectura propone que el soneto “Morandi”<sup>196</sup> habla de las imágenes que, aunque todavía reconocibles, no han sido plasmadas con un afán de apropiación, sino persiguiendo la esencia de lo abstracto, de aquello que genera que cada cosa sea sin atributo, funcionalidad ni utilidad para el ser humano. Este poema instala una mirada que establece una relación escópica contenida y despersonalizada, pues no busca en lo mirado identificaciones imaginarias. Más bien, al mirar esos objetos que, en el decir del poema, no poseen trazas de lo humano o, según nuestra interpretación, no son sustitutos de lo humano, se estaría generando o alcanzando una mirada realmente abierta a *mirar al otro* y ya no solamente a encontrar reflejos del *yo*.

“Morandi” comparte con “Rothko” la ausencia de marcas explícitas que permitan fijar una posición de enunciación y tampoco posee una clara configuración de un *yo* en el mundo del enunciado. Sin embargo, a diferencia del primer poema, este soneto puede catalogarse como un texto altamente ecfrástico<sup>197</sup> en el cual la mirada poética parte por una enumeración de objetos

---

<sup>196</sup> El poema dialoga/homenajea al pintor italiano Giorgio Morandi (1890-1964), quien se destacó por el estudio, casi obsesivo y repetitivo, de naturalezas muertas, a las que se abocó como forma de explorar la esencia de los objetos cotidianos. Dice Karen Wilkin: “he remained committed to exploring a deliberately limited territory, in a nearly obsessive investigation of perception that produced images at once remarkable for their repetitiveness and for their subtle variation. But for all the conscious narrowing of his field of inquiry, for all the rigorousness of his self-imposed restrictions, he had no single way of making a picture. It often seems as though he were testing the limits of representation, now vigorously modeling and separating forms and setting alike into broad, uninflected passages of paint. It even appears that each new picture, each new set of visual phenomena, no matter how familiar, elicits from him a different touch, a different way of orchestrating color. In fact, the more closely we look at Morandi's art, the more images we examine, the more individual each picture seems.” (45)

<sup>197</sup> El tropo *ecphrasis* es un vocablo griego que deriva de *ecphrazo*, que significa “exponer con detalles mediante palabras”. Como tropo, consiste en la descripción, mediante palabras escritas y de la manera más viva posible, de un objeto plástico. Aunque, desde un punto de vista, se puede ver la écfrasis como una forma de mimesis, el teórico francés Michael Riffaterre propone entenderla como la articulación de una interpretación (así, el objeto plástico no es descrito para evocarlo, sino que, más bien, es sustituido por un texto interpretativo, que tiene que ver más con el sistema del poeta). En el ámbito crítico

que, en el plano gramatical, está constituida por tres frases separadas por punto, lo que refuerza la condición escueta y tajante de este universo poético. Como ya anunciamos en la introducción de esta escena, la mirada se focaliza en tres objetos domésticos y cotidianos, propios del registro representacional idiosincrático del pintor italiano.

Sin embargo, la voz poética valora estas cosas de una manera especial, en tanto resalta en ellos su condición de objetos *per se*, entes cuya funcionalidad o utilidad deja de importar, a favor del mero *estar ahí*, en un presente absoluto, como verdaderos protagonistas, como seres más que entes: como *vidas quietas*. De hecho, el encabalgamiento que vincula el final del primer cuarteto (“Mas no la huella”) con el inicio del segundo precisa que estas imágenes están por sí mismas, por el mero hecho de hacerlo, sin ningún afán de apropiación o de representación del ser humano que los habría utilizado. La dignidad de estas imágenes no tiene que ver con su condición de *ser-para* sino con su estado de *cosa-en-sí*, un estado que se asegura por la huella del blanco o por la cobertura de cal que los limpia de cualquier elemento (humano) externo<sup>198</sup>. Gustavo Guerrero, en su texto “La Religión del Vacío” (*Obra completa 1689-1703*), señala que en Sarduy la carga simbólica del color blanco no se vincula a la nada sino a la “vacuidad del Tao, pieza central del pensamiento chino, [que] constituye un elemento integrador y activo,

---

hispanoamericano, la poeta y académica María Inés Zaldívar, en su estudio sobre poemas de Ana Rossetti y Gonzalo Millán, establece la vinculación entre el gesto ecfrástico y el deseo, más concretamente, erótico. Zaldívar establece que tanto el écfrasis como lo erótico comparten la existencia de un objeto deseado que se quiere poseer, pero siempre precariamente. En el caso del écfrasis, porque el objeto que se intenta representar y, por ende, asir, está configurado “por un sistema de signos de naturaleza diferente” (Zaldívar 23).

<sup>198</sup> La crítica Karen Wilkin se expresa de manera muy similar en relación a la obra de Morandi: “(...) many objects were brushed with flat white or grayish paint, to destroy reflections and anything accidental, as though the painter were striving to distance himself from the particulars of his circumscribed subjects in order to render them as abstract geometric archetypes.” (50)

forma primordial del origen y de la plenitud” (1695). Es decir, el proceso de blanqueamiento al que han sido sometidos los objetos opera una vuelta al momento de lo intacto (“nada acusa/abandono, descuido ni cuidado), del origen y, por cierto, de la plenitud de su condición de cosas en sí mismas.

Blanqueados gracias a la cal: dos textos de la obra visual “El lamento de las imágenes” (2002) del artista chileno Alfredo Jaar, asocian esta sustancia a la desaparición de las imágenes; por una parte, pues su excesiva blancura propicia la ceguera al reflejar sin atenuantes el resplandor del sol; por otra, porque una mina de este mineral se habría convertido en el sepelio eterno de una de las mayores colecciones de fotografía histórica del mundo. La cal en “Morandi” también enceguece y cubre de una pátina fúnebre las imágenes, aunque se trata de una desaparición que no entraña la carga negativa de la intervención de Jaar: las imágenes deben desaparecer porque así es menester que ocurra con los regímenes escópicos que limitan nuestras posibilidades visuales.

Sin embargo, en el inicio del primer terceto encontramos un remanente del régimen escópico que se está tratando de abandonar, “Sólo la luz es familiar y escueta”. Es decir, algo queda de las coordenadas escópicas convencionales; aún estamos en el ámbito de lo visible en tanto representación de formas reconocibles, de figuras para las cuales hay directrices representacionales. En términos de Kaja Silverman, permanecemos ante <<lo-dado-a-ver>>.

Pero el avance del tiempo, de ese flujo temporal que irremediamente huye hacia el final<sup>199</sup> en el último terceto (“sigue el paso del tiempo con su vaga/irrealidad), conduce al momento en que la luz comienza a desvanecerse, a

---

<sup>199</sup>Este verso nos permite vincular el poema “Morandi” con el tópico barroco del *tempus fugit*.

dar paso a la noche como momento sin luminarias ni iluminaciones, pero también como instante previo a cualquier mirada que, al ver, controla; anterior a cualquier afán represor/representacional: “la tarde ya se apaga./Los objetos se abrazan: tienen miedo”. Abierto en su sentido final, este temor puede leerse como reacción ante la disolución, ante la pérdida de la imagen y, por ende, de la existencia en la luz.<sup>200</sup>

La disolución de la imagen que no se pudo alcanzar en el poema “Sevillanas” pareciera ser el estímulo dual que enfrentan las imágenes en “Morandi”: amenaza de disolución, promesa de disolución. Miedo o seducción, en los campos escópicos que hemos transitado, la presencia de un más allá de lo figurativo moviliza la construcción retórica de estos poemas configurando campos escópicos en que lo deseado no tiene que ver con imágenes que pacifiquen la escisión sino, por el contrario, con aquello a lo que sólo se podría acceder asumiendo los escotomas de la mirada y la condición ficticia de cualquier imagen.

En el epílogo de este capítulo queremos convocar un último poema<sup>201</sup> que, aunque difiere de los poemas centrales que hemos transitado pues no cuenta con un objeto del arte pictórico como su objeto de deseo, sí puede ser considerado dentro de las especificidades de los campos escópicos que hemos trazado en estas escenas de lectura, pues instala una reflexión acerca de un campo escópico post-imagen. Su título, “Palabras del Buda en Sarnath<sup>202</sup>” (*Obra completa*. I, 241):

---

<sup>200</sup> En uno de los fragmentos de su texto “Estampidos de la vacuidad” (O.C. 105-112), Sarduy menciona los objetos plasmados por el pintor italiano, reconociendo en ellos la marca de lo no manifiesto, de aquello que viene de la noche (lugar de los dioses, según el cubano) y que se deja ver por un momento en nuestra esencia (la mirada, según Sarduy).

<sup>201</sup> De hecho, siguiendo la edición de su *Obra Completa*, este poema sería el último de la producción sarduyana, fechado en el año 1991.

<sup>202</sup> El título apela a la ciudad en la cual se originó el budismo.

No hay nada permanente ni veraz,  
ni ajeno al deterioro y la vejez.  
Se disuelve lo que es en lo que no es,  
y en el iris todo lo que verás.

El sujeto no es uno; sino un haz  
de fragmentos dispersos que a su vez  
-sin origen, textura o nitidez-  
se dividen en otros. No es falaz

la noción de sujeto: es un matiz  
de un color que precede a toda luz,  
el rostro en el reverso de un tapiz  
que aparece un instante a contraluz.  
O el timbre inolvidable de una voz.  
Pero nunca el encuentro de los dos.

Como se hizo recurrente en los poemas que hemos comentado, las estrategias retóricas utilizadas en este texto tienen que ver con la opción enunciativa por una voz poética indeterminada y, especialmente, por la instalación explícita de la negatividad en el enunciado. Esta vez, la voz poética inicia su poetizar con un verso que se inserta perfectamente dentro del tópico barroco del *tempus fugit*: “no hay nada permanente ni veraz”. En la negatividad resaltan dos certezas tajantes; por un lado, todo se disuelve y vuelve al espacio de lo

indiferenciado en donde cualquier diferencia es cancelada (“Se disuelve lo que es en lo que no es,”); por otro, la gran conclusión a la cual nos ha llevado el transitar por estos campos escópicos que no temen enfrentar el *más allá* de la imagen y perder la consistencia simbólica (“Lacan con Ojos bien cerrados”, 63): la mirada tiene límites, lo que se expresa en la sinécdoque “y en el iris todo lo que verás.”

La segunda estrofa permite encontrar en un texto sarduyano la concreción de una concepción de sujeto a la cual hemos arribado luego de la lectura de los poemas abordados en este capítulo: el sujeto no es unitario sino un haz de fragmentos cuya única característica positiva es la facultad de dividirse en otros tantos. Además, como se enuncia en los dos tercetos, la noción de sujeto no constituye una concepción “falaz” sino que corresponde al remanente de algo que emergió o existió en un momento anterior, en la precedencia de cualquier percepción o régimen escópico: el color inasible que precedió a la luz. Desde el marco de interpretación escópica, eso indeterminado “que aparece un instante a contraluz” cuando se lo mira de soslayo, sería aquello que se debió perder para que el sujeto adviniera como tal. De esta manera, el gesto que implica refutar la noción unitaria del sujeto se vincula con los límites de la mirada y del conocer, pero también con la constitución de un sujeto de la carencia y del deseo que está permanentemente buscando aquel *color que precede a toda luz*, aquello que se debió perder para devenir sujeto, ese *timbre inolvidable* que se cree volver a escuchar que, aunque nunca se reencontrará, permanentemente movilizará la búsqueda: el *objeto a minúscula*.

## Conclusiones

"La visibilidad es una trampa."

Michel Foucault, *Vigilar y castigar*.

En el documental *Guía perversa para cinéfilos* (2006), la directora Sophie Finnes escoge una opción retórica para su narración cinematográfica que visibiliza uno de los rasgos esenciales de la pulsión escópica teorizada por Jacques Lacan: el narrador y guionista del film, el filósofo y psicoanalista esloveno Slavoj Žižek, explica su particular teoría acerca del cine como arte perverso<sup>203</sup> no desde la habitual voz en off o en la posición de un individuo que mira la pantalla e interpreta el discurso fílmico arrellanado en un asiento, sino que él mismo "entra" en las escenas. Este recurso evidencia que, dentro de un campo escópico, el sujeto está conminado a olvidar una (supuesta) posición de mirada dominante y abarcadora para asumir que, en tanto sujeto deseante, al mirar la película se está mirando a sí mismo como parte de la escena o, en términos lacanianos, como parte del cuadro. Este mismo posicionamiento subjetivo es el que, según mi lectura, han adoptado los distintos sujetos o voces poéticas líricas o sarduyanas quienes, al ser parte de campos escópicos, se asumen/deben asumirse como partícipes del cuadro, ejerciendo una mirada encarnada que se reconoce situada e inserta dentro de una imagen, desnudándose de las pretensiones de dominio de la mirada neutral, aséptica y monocular que pretende/pretendió instalar el régimen escópico perspectivista.

---

<sup>203</sup> Brevemente: el cine no nos da nuestros deseos sino que, más radicalmente, nos enseña cómo desear.

El trayecto de lectura que transitamos en los capítulos anteriores estuvo abocado desde el inicio en ir más allá de un marco de lectura vinculado a la écfrasis (en su concepción contemporánea de descripción o interpretación de un referente del arte pictórico por parte de un texto poético), buscando rutas de lectura más escabrosas y enrevesadas, al considerar cada poema como un escenario en el cual se representa un campo escópico cuya particularidad tiene que ver con la puesta en evidencia de la mecánica del deseo presente en el mirar y de las maneras por medio de las cuales se ejecuta el acto de ver y la reflexión sobre el mismo. En ambos poetas, los textos que conformaron el corpus de esta investigación evidenciaron posiciones críticas hacia los regímenes escópicos convencionales, desarmándolos (Lihn) o situándose en posicionamientos nuevos propiciados por cierto arte que, al momento de su emergencia en la escena pictórica occidental, exigió nuevas formas de mirar (Sarduy).

Los poemas de Enrique Lihn y Severo Sarduy que fueron leídos en esta tesis han sido interpretados en tanto textualizaciones críticas de los procesos de mirada que en ellos se escenifican. Estos campos escópicos, en la terminología lacaniana que ha guiado esta investigación, permitieron diseñar un trayecto de lectura del que surgieron dos tesis centrales. La primera concibió que estos poemas enfrentan de manera crítica las formas de ver hegemónicas, aquellas que en la terminología de Martin Jay conforman el régimen escópico perspectivista. Es interesante constatar, retornando a las fuentes lacanianas en las que se han nutrido los estudios visuales, que podríamos hablar lisa y llanamente de un cuestionamiento a la mirada geometral, aquella que se cimenta en la ilusión del control de un sujeto que pretendía ocupar una posición de mirada neutral y descorporizada. Los cuestionamientos ejecutados en estos campos escópico-poéticos consideran las

posiciones que asume el sujeto que mira, las formas que se deben adoptar al mirar, y la imposición de lo mirado.

En el caso de Enrique Lihn, apreciamos la recurrencia del *voyeur* como representación paradigmática del sujeto que mira en los escenarios contemporáneos. En el poema “Nada que ver en la mirada”, el *voyeur* es representado como un sujeto inserto en un campo escópico donde no hay diálogo ni posibilidad de que la mirada transite hacia el otro, sino que se queda limitada a la proyección de sus fantasmas en la superficie alterna. No se trata de la complicidad mirón/mirado que se representa en otras textualidades, como en la novela de José Donoso *El obscuro pájaro de la noche*<sup>204</sup>. El *voyeur* lihneano, en su *verse mirar*, se revela como mirón que, aunque conozca teóricamente los límites de su mirar, aún persiste en su afán dominador (rasgo que surge en los poemas en que lo mirado son los sujetos travestis). Así, el *voyeur* de Lihn no solamente es el sujeto deseante, sino que mantiene ciertos rasgos propios de la pretensión de mirada geometral. El mirón lihneano es un *voyeur* más acorde al sentido de Susan Sontag, el único que “ha dominado la situación” (*Sobre la fotografía* 25).<sup>205</sup> Es un *voyeur* que no se permite una mirada cómplice, sino que desmantela la imagen, denuncia la impostura travesti y, con ella, la de cualquier praxis fundamentada en

---

<sup>204</sup> “Sépalo. Porque cuando él hacía el amor con la Violeta o con la Rosa o con la Hortensia o con la Lila bajo el beneplácito de mi mirada, yo no sólo estaba animándolo y poseyendo a través de él a la mujer que él poseía, sino que mi potencia lo penetraba a él, yo penetraba al macho viril, lo hacía mi maricón, obligándolo a aullar de placer en el abrazo de mi mirada aunque él creyera que su placer era otro, castigaba a mi patrón transformándolo en humillado, mi desprecio crecía y lo desfiguraba, don Jerónimo ya no podía prescindir de ser el maricón de mi mirada que lo iba envileciendo hasta que nada salvo mi penetración lo dejaba satisfecho” (Donoso 237-38). En este fragmento, el mirón imagina y siente goce, aunque se mantiene en la concepción dominadora del *voyeurismo*, esta vez como mirada que humilla y lleva al mirado a someterse (en la imaginación del mirón) a un goce pasivo, casi masoquista.

<sup>205</sup> Para la escritora estadounidense, la instalación del *voyeurismo* como relación visual característica de finales del siglo XX (y, podemos extender, de nuestra época) debe mucho a la masificación de la práctica fotográfica: “hacer fotografías ha implantado en la relación con el mundo un *voyeurismo* crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos”. (26)

el imaginario. Estableciendo una analogía con el ensayo *La cámara lúcida* de Roland Barthes, los sujetos poéticos lihneanos tienden a circunscribirse al *studium* y rehúyen el enfrentamiento con el *punctum*, con el lugar evanescente de amenaza que pulsa detrás de cualquier imagen. Pero queda aparte tanto del voyeur de Donoso como del de Sontag, pues ni logra gozar mediante la identificación con el acto sexual concreto que ejecuta lo mirado, pero tampoco consigue dominar del todo la situación.

Los sujetos lihneanos se vinculan en la pretensión de poseer, en la voluntad de enfrentar la imagen como si se tratase de un objeto que se puede controlar mediante la mirada y el intelecto (en el caso de los travestis mirados/husmeados en el poema “Efímera Vulgata” mediante la explicación como facultad racional que permite controlar). La textualización de la mirada en los poemas que conforman nuestro corpus oscila entre la autoaceptación de las limitaciones que condicionan su alcance, la precariedad de sus potenciales signada especialmente por su interferencia inevitable (la memoria cultural, la identidad nacional), y el afán por seguir ejerciendo una posición de mirada dominadora, gesto que leo en el ya referido aleccionamiento al travesti sobre la naturaleza de su deseo, pero también en la opción agresiva hacia la imagen femenina (no saciaste mi deseo, por eso, te lleno de abyección).

Sin embargo, cuando estos sujetos lihneanos reflexionan sobre su ejercicio visual (dicho de otra manera, *cuando se miran mirar*) emerge lo propiamente incontrolable en la pulsión escópica: no solo *miro* y *me miro mirar*, sino que también, y sin que pueda evitarlo, *soy mirado*. Tanto el sujeto poético de “Isabel Rawsthorne” como el de “Apología y condenación de las Ramblas” y, especialmente, “Efímera Vulgata” son *mirados* por el *objeto a minúscula*, por el

señuelo del deseo que adopta la forma alucinada de un *ano dentado* (“Isabel Rawsthorne”), emblema de la angustia (de castración); o la textualización significativa del ojo del culo (“Apología y condenación de las Ramblas”).

En Severo Sarduy, la configuración subjetiva adopta la forma más lejana a la pretensiones de dominación propias del régimen escópico perspectivista: no hay forma que fije una constitución subjetiva. Prácticamente, los poemas de Sarduy que conformaron nuestro corpus nunca textualizan el *yo*: no hay hablantes, sólo *voces*. El sujeto de Sarduy prefiere borrarse porque reconoce de sobra el poder de control y el afán de posesión que puede tener la mirada. Es más, en uno de los ensayos que integran su libro *La simulación* (“El pincel púrpura”), Sarduy no duda en asociarla al amo en una relación sadomasoquista quien con su mirada, al modo de un pene agresivo, penetra, viola y posee: “El amo, pues, unta a la víctima con su mirada conminatoria y excesiva, la embadurna con ella, la somete gracias al privilegio, o a la autoridad puramente contractual que le arroga el abuso de la mirada, ese objeto parcial” (O.C 1338). El sujeto se elide y se transmuta en voz como rasgo propio del barroco, según el mismo Sarduy: “[E]n el barroco el sujeto se elide completamente en beneficio de la proliferación” (1835). No proliferación de palabras sino de la reverberación de sentidos de las barras danzantes de Kline, del color de Rothko. Sin decir *yo* pues la relación con los objetos vistos no es de pantalla que refleja la imagen propia o las fantasías fundantes del *yo* (como sí ocurre en los poemas de Lihn), sino de diálogo que alaba y venera, que se deja seducir por una imagen que, al no ser figurativa, se plantea como radicalmente *otra*, evitándose la tentación de ver la imagen como espacio de identificaciones narcisísticas.

Severo Sarduy construye campos escópicos en los cuales es posible reconocer opciones por formas que se escinden de la posición de mirada dominadora, activando un deseo que no teme enfrentar aquello para lo cual parecen no haber estrategias de control. Las pinturas de Giorgio Morandi, Franz Kline y, sobre todo, Mark Rothko son renuentes a los regímenes de sentido transitivos<sup>206</sup> y desde esta posición las enfrenta el sujeto-voz escópico-a de cada poema. Incluso, la opción retórica por la posición de alabanza demuestra esta alternativa: quien alaba establece con lo alabado una posición de inferioridad, lo que leo en este caso como la negativa a buscar explicar y controlar, ya sea por el ejercicio de mirada o por su textualización poética.

Los poemas de Sarduy que hemos comentado<sup>207</sup> devienen juegos barrocos en los que se derrocha y, a pesar de que se llega a la derrota semiótica (no se pudo pasar al otro lado, no se logró ser aprehendido por ese algo que mira, no se pudo captar ese color que precede a toda luz), resta el placer, queda el circuito del deseo intacto, en su metonimia sin fin. La opción sarduyana por un régimen escópico barroco también se demuestra en el diálogo con obras pictóricas que tientan la paradójica representación de lo irrepresentable, rasgo que Martin Jay no dudó en asociar con el barroco y su permanencia en nuestros días en que el arte, según el teórico norteamericano, opta más por lo sublime que por lo bello. Los poemas de Sarduy son enfrentamientos fascinados con la Mirada que desestabiliza la realidad y sus cimientos<sup>208</sup>, aniquilando la visión (Copjec 271), y con los cuadros de pintores que se atreven, en la negativa a representar figurativamente, a tentar la

---

<sup>206</sup> Considero el sentido de *transitivo* que entrega el *Diccionario de la Real Academia Española* (RAE): adj. p. us. Que pasa y se transfiere de uno a otro.

<sup>207</sup> Por su extensión esto es más notorio en los poemas "Sevillanas" y, especialmente, "Páginas en blanco: Franz Kline".

<sup>208</sup> En especial esto se aprecia en el análisis que presentamos de la serie poemática "Páginas en blanco: cuadros de Franz Kline".

representación imposible de aquello que “lay beyond conscious control and threatened individual autonomy” (*The sublime* 14-5), de aquello que tiene que ver con la experiencia de enfrentar el límite, algo que “we do not have the capacity to understand or control –something excessive” (16). En síntesis, con lo sublime en tanto lo ilimitado que excita y agita, la experiencia estética por la cual se representa la imposibilidad de acceder a la Cosa, quedándose en el fracaso representacional<sup>209</sup> que sólo logró presentirla<sup>210</sup>: el *que* mudo del poema “Sevillanas”; la *puerta transparente* que sólo dejaba intuir *ese brillo* del poema “V” de “Páginas en Blanco”; el *sentimiento de estar en su presencia* del poema “Rothko”.

Por otra parte, es posible ampliar la reflexión con respecto a la relación entre los campos escópicos configurados en estos poemas con los regímenes escópicos teorizados por Martin Jay. Siguiendo la elaboración propuesta por el profesor de historia del arte y crítico español Miguel Ángel Hernández Navarro, los campos escópicos textualizados en los poemas que he transitado en esta tesis evidencian dos movimientos propios del arte contemporáneo. Aunque ambas autorías no escojan exclusivamente estímulos visuales contemporáneos en los poemas que conforman nuestro corpus (de hecho, el hablante/mirón de “A girl asleep” mira/desea una imagen femenina representada por un pintor holandés del siglo XVII), la lectura de la imagen y el posicionamiento de mirada que escenifican es la que consideramos actual. Por una parte, postulamos que Enrique Lihn textualiza poéticamente el campo escópico de lo obsceno e, incluso, de lo abyecto, al escoger como objetos que gatillen la reflexión escópica imágenes que comparten

---

<sup>209</sup> El fracaso representacional, entendido en el circuito barroco del juego, se muestra en la estrategia retórica de las negaciones, recurrentes en los poemas de Sarduy que trabajamos en esta tesis. Entiendo las negaciones, en esta vinculación con la categoría estética de lo sublime, como consecuencia de la desmesura que se enfrenta, la que por definición no puede encasillarse.

<sup>210</sup> Agradezco al profesor Roberto Hozven por permitirme utilizar en este escrito su definición y reflexión acerca de lo sublime como categoría estética vinculable a conceptos psicoanalíticos.

la representación de lo vetusto, lo impúdico, lo carnal agresivo y el trastrocamiento de las convenciones visuales genéricas (ciertos cuadros de Edgar Degas y Francis Bacon, y las fotografías sobre travestis del fotógrafo chileno Luis Poirot). Los poemas de Severo Sarduy, por su parte, articulan campos escópicos en que lo mirado comparte su condición de arte que se despoja de la imagen figurativa y tiende hacia una simplificación que roza, peligrosa y fascinantemente, lo blanco, el silencio, lo irrepresentable (Giorgio Morandi, Franz Kline y Mark Rothko); es decir, con lo antvisual, categoría que elabora la crítica del arte norteamericana Rosalind Krauss.

#### *Del desmantelamiento a la muerte de la imagen*

En estrecho vínculo con la tesis anterior, la segunda postura central que ha guiado esta investigación postula que en estos poemas de Lihn y Sarduy se produce una paulatina muerte de la imagen, metáfora de la concepción psicoanalítica de que cualquier representación visual asociada a la fantasía esconde/vela el agujero primordial. Como señala el escritor inglés John Berger, hay que entender la representación de imágenes no solamente como re-presentaciones de objetos, sino en tanto “encarna[ciones] [de] un modo de ver.” (*Formas de ver* 15) El repertorio de imágenes que entraron en escena en los poemas de nuestro corpus permiten configurar, en cada poeta, cuáles son los condicionamientos de su mirada y cuáles son los enfrentamientos, reproducciones o críticas que se hicieron a los regímenes escópicos (en particular, a aquel que se ha llamado *perspectivista cartesiano* o, simplemente, a la *mirada geométral* lacaniana).

Enrique Lihn aborda la imagen femenina en los tres poemas que analizamos en este trabajo desde una posición crítica ante la naturalización de cierta representación femenina dentro de la pantalla cultural; específicamente, la imagen femenina idealizada. Lihn enfrenta la imagen como soporte fantasmático, las convenciones representacionales figurativas de la mujer que permiten hacerla deseable para que la libido fluya. Este cuestionamiento opera dentro de la lógica del atravesamiento del fantasma. Primero, "A girl asleep" estructura un campo escópico que cuenta con la fórmula fantasmática convencional (la mujer dormida), reproduciendo el posicionamiento del sujeto masculino ante la imagen femenina idealizada, complementándose su representación canónica mediante el vínculo intertextual que se establece en el poema con la figura de la "bella durmiente". Luego, en "Woman bathing on a shallow tub" apreciamos la deconstrucción del tópico de la *Venus anadiomena*, revelando lo que hay detrás del fantasma, el horror de lo real que, en este caso, toma la figura de una burguesa desagradable; momento en que el hablante lihneano atraviesa el fantasma de la mujer completa (casi como si fuera un significante fálico) y la revela como ficción que encubre lo abyecto. Finalmente, en "Isabel Rawsthorne", la imagen femenina es agredida, etapa del mancillamiento de la "carne" imaginaria, la agresión al fantasma de la mujer. Este gesto puede leerse no sólo como el momento de ataque final a la imagen prefijada de la mujer como forma de violentar el archivo de imágenes <<dadas-a-ver>> por el régimen escópico dominante, sino también como el momento de entrada en crisis del sujeto. El ataque agresivo y consecuente destrucción de estas imágenes muestra un afán por traspasar el fantasma y revelar el vacío que las fundamenta, la nada que buscan enmascarar. Pero al quedar ante la nada en tanto vacío, en tanto término de la ilusión que permitía apaciguar la

angustia de la falta, los ojos desenmascarados lloran porque “el hombre es aquel a quien le falta una imagen” (Quignard).

Los textos poéticos de Enrique Lihn, especialmente los que consideran la imagen femenina representada pictóricamente, ponen en entredicho la imagen al sacarla de su

detención (...) [que] contrarresta, al fijarla, la angustia de castración, y exorcisa [sic] simultáneamente la angustia originaria que Freud (...) localiza en el origen mismo del dolor de la *separación* materna; pero con ello el sujeto tiene que ajustarse, en su existencia misma, a la necesidad de no perder de vista ni de *hacerse perder de vista por* el objeto que la sostiene con su propia presencia. (Assoun 63)

Al haber puesto en cuestionamiento la imagen fetiche del cuerpo femenino, los hablantes poéticos lihneanos deben enfrentar la angustia del vacío y la nada, de la emergencia de deseos reprimidos que amenazan con engullir la solidez del sujeto, su falo (leo de esta manera la imagen polisémica del *ano dentado* presente en el poema “Isabel Rawsthorne”).

Por otra parte, en esta misma serie de poemas sobre la imagen femenina reconozco un gesto de enfrentamiento con los agentes de la mirada eurocéntrica. Me explico: en su estudio sobre la obra de Eugenio Téletz, Lihn reconoce en varias pinturas de este artista una “burla crítica a la mirada de los europeos” (s/p), específicamente en su enfrentamiento visual al subcontinente sudamericano. La mirada europea es acusada por Lihn, vía Téletz, por su “ridícula autosuficiencia” (s/p). Por lo tanto, es posible elucubrar que el gesto de desmantelamiento de la imagen es, en paralelo, un ataque violento hacia las imaginerías de la pintura de la

cultura hegemónica (europea y estadounidense), aquella que en ciertos poemas<sup>211</sup> apreció de manera anhelante, siempre separado de ella por galerías infranqueables, pero de la que, como se demuestra en los poemas que trabajamos en esta investigación, ya comenzaba a cansarse o, al menos, a considerar de manera crítica. Sin embargo, en un gesto similar a muchos momentos de contradicción en la poesía de Lihn, este posicionamiento crítico ante la imposición de ciertas imágenes por parte de la tradición eurocéntrica entra en disonancia cuando consideramos el recorrido interpretativo del poema “Efémera Vulgata”, en tanto la pluralidad de voces presente en dicho texto parece compartir (y preferir) una misma posición de mirada/enunciación que se atribuye el derecho de aleccionar al sujeto mirado con respecto a su propio deseo, cosificándolo y cancelando la pluralidad de su deseo en la horma del estereotipo (brevemente, el travesti sólo desea ser mujer). En síntesis, se cuestionan los moldes visuales que diseñan la fantasía femenina (la mujer ideal), mientras se reproducen entendimientos limitados y estereotipados de los sujetos travestis. Incluso, como ya mencionamos en el capítulo dedicado al enfrentamiento poético/escópico de la imagen femenina, es posible postular que la liberación de esta fantasía masculina de la mujer dormida no fue tal.

En el caso de Severo Sarduy, las imágenes plásticas que lo seducen son, en su no-figuración, análogas de la definición que Octavio Paz entrega de la imagen poética en el capítulo homónimo del libro *El arco y la lira* (98-113). Aunque definida en términos de imagen verbal, considero uno de los atributos señalados por Paz como intrínseco de las plasmaciones visuales de Giorgio Morandi, Franz

---

<sup>211</sup> Por ejemplo, “Muchacha florentina”, poema que forma parte del poemario *Poesía de paso* (1966).

Kline y, sobre todo, Mark Rothko. Enuncia Paz, “la imagen dice lo invisible” (106). Y, precisamente, es eso inasible para la condición humana en tanto mirada, eso que es y no es, aquello que sólo puede decirse aproximativamente mediante el recurso de la negación, es el “más allá” que tienta el decir poético de las voces sarduyanas. Aunque siempre sabiendo que “el sentido de la imagen (...) es la imagen misma: no se puede decir (...) con palabras” (109-10). Y, más allá de ella, amenazando seductoramente, se abre la puerta de lo Real.

En Sarduy, la imagen en tanto representación figurativa que faculta el gesto identificatorio y el narcisismo, desaparece del todo. Una posible explicación: el apercibimiento sarduyano del lado negativo del barroco: el ser humano como “ser-máscara”, “como algo falseado (...), un ser para la mentira, en lugar del ser para la muerte de los filósofos” (1836). Matar la imagen, la máscara, para reconciliar al ser humano con su senda verdadera: la muerte.

Finalmente, es posible considerar el enfrentamiento con las imágenes de ambos poetas en una suerte de trayecto. Los hablantes y voces poéticas de Lihn enfrentan el Imaginario (específicamente, las construcciones imaginarias de género femenino) desmantelando su ficción y desnudando la estructura simbólica oculta que regula su funcionamiento, aunque sea difícil para estos hablantes despegarse totalmente de los condicionamientos visuales. Un elemento que permite aseverar la fijación de estos sujetos poéticos en moldes de visualidad, en este caso ligados a la imposición de lo simbólico, como comentamos en el poema “El ojo”, es que el enfrentamiento deseante con la mirada se hace textualizando un relato en el que la voz poética siempre trata de enmarcar la escena o, como vimos con los poemas en que postulamos un proceso de descrédito/deconstrucción/agresión de la imagen femenina, someterla y

controlarla. Retomando una conclusión que elaboré en otro texto sobre el poema "A girl asleep": el poeta que aprecia críticamente la mirada, los moldes de visualidad, los regímenes escópicos y, por cierto, la imagen siempre se va a quedar en la posición del que analiza, del que ronda desde una externalidad fija, la de aquel que no puede abismarse en la imagen.

Los poemas de Sarduy, por su parte, ya pasaron la etapa de crítica de la imagen (figurativa) y ahora se enfrenta la Mirada como manifestación o remanente de aquello que escapa a la mediación simbólica: lo Real. Así, las voces poéticas sarduyanas buscan, precisamente, abismarse en lo mirado, en imágenes que poseen para las voces poéticas una densidad atrayente, profundidad que los envía a un estado de arrobamiento en que la comunicación se hace dificultosa, lo que se manifiesta en el persistente recurso a la negatividad y a lo indeterminado. En Sarduy no se muestra superioridad de la palabra por sobre el acercamiento visual al mundo. Más bien, se opta por un decir que se reconoce aproximativo, que dialoga y se fascina, más que describe y explica.

En resumen, el abordaje crítico de la imagen por parte de Enrique Lihn pasó por atacar las restricciones que se nos imponen al mirar, por dismantelar aspectos de lo dado a ver del régimen escópico perspectivista, y con evidenciar que la posición de privilegio en el mirar se asocia al voyeur, lo que se tiñe de búsqueda precaria de dominio y con la imposibilidad de verdadera relación intersubjetiva. En Severo Sarduy, la crítica no dismantela ni agrade las imágenes figurativas, sino que escoge otro archivo, otros objetos visuales, yendo más allá de lo identificatorio, figurativo y mimético.

*La mirada que no pacifica: elementos comunes en la praxis escópica de Enrique Lihn y Severo Sarduy.*

Jacques-Alain Miller asevera que la tesis fundamental de Jacques Lacan sobre el campo escópico "y sobre la prevalencia del campo escópico, es que en este campo no se percibe, no se siente, no se ve, no se experimenta la pérdida del objeto "a". Es el campo que podría permitir olvidar la castración, y es también un campo desangustiante, pacificador." (27) Sin embargo, Lihn y Sarduy comparten la representación de campos escópicos en los cuales se genera un cuestionamiento del efecto desangustiante o pacificador de la pintura (Lacan), casi como si, por el contrario, buscaran evidenciar(se) la castración. Sus estrategias retóricas son similares en tanto ponen en cuestión la imagen y se enfrentan a la pantalla en tanto superficie que debe ser corrida como un cortinaje que revela la ficción (Lihn); o que opta por contener imágenes que, en sí mismas, la rompen o desean rasgada para poder acceder al *otro lado* (Sarduy). Pienso en un cuadro del artista italiano Lucio Fontana (1899-1968), *Concetto spaziale 'Attesa'* (Concepto espacial 'Espera') de 1960:



Fig. 25. Lucio Fontana. *Concetto spaziale 'Attesa'*. (1960). Tate Modern, Londres.

Es, simplemente, un lienzo rasgado. Pero lo que seduce es ese más allá, lo que anhelamos encontrar detrás de la tela. Y aunque sepamos que no hay una profundidad vedada pero real, nos compele, nos invita, nos seduce esta ilusión que nos mantiene atrapados. *Concetto spaziale 'Attesa'* es la versión contemporánea del velo pintado por Parrhasios, la simplificación del *trompe-l'oeil*, el gesto conceptual que significa nuestro enfrentamiento con el cuadro y las imágenes: la espera de que algo ocurra o se manifieste. Pero, por otro lado, la rasgadura de la tela se convierte en metonimia de la escisión de la pantalla, la muestra no sólo vacía sino rota, dejando pasar aquel real traumático que seduce y aterra: lo inasible, lo sublime.

En ambos poetas leo el reconocimiento (más o menos problemático) de que el sujeto que mira no está situado en un punto geométral abarcador, no es ese “ser puntiforme”<sup>212</sup> que posee lo representado y capta el objeto desde una exterioridad dominante y controladora. Antes bien, son sujetos que se encuentran ante lo mirado como actores, partícipes de escenas que los contienen, interpelan, mortifican y llevan, incluso, al enfrentamiento inesperado con el deseo. De cierta forma, es posible afirmar que los sujetos o voces poéticas configuradas por Enrique Lihn y Severo Sarduy no escogen los objetos mirados, los cuadros que gatillan el impulso poético. Más bien, son estos y no otros cuadros u otras imágenes porque cada sujeto, cada autoría ya era parte del cuadro.

---

<sup>212</sup> Así llama Lacan al sujeto de la mirada geométral, aquel que es cuestionado por el psicoanalista: “No soy simplemente ese ser puntiforme que determina su ubicación en el punto geométral desde donde se capta la perspectiva. En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro” (*Seminario 11* 103)

## Bibliografía

### Bibliografía de Enrique Lihn y Severo Sarduy

#### Enrique Lihn:

##### 1) Textos del autor:

Lihn, Enrique. *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ediciones Ganymedes, 1979.

----- *Al bello aparecer de este lucero*. Santiago de Chile: LOM, 1997.

----- *Álbum de toda especie de poemas*. Barcelona, España: Lumen, 1989.

----- *Antología al azar*. Lima: Ed. Ruray, 1981.

----- *Diario de muerte*. Textos reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adriana Valdés. Tercera Edición. Santiago: Universitaria, 1998.

----- *El circo en llamas*. Edición de Germán Marín. Santiago: LOM Ediciones, 1996

----- *El Paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Ed. Talleres Gráficos de Ediciones Minga, 1983.

----- *El Paseo Ahumada*. Edición de Alejandro Zambra. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003

----- *Escrito en Cuba*. México D.F.: Ediciones Era, 1969.

----- *Estación de los desamparados*. México D.F.: Ed. Premiá Editora, 1982.

----- *La aparición de la Virgen*. Santiago: Ed. Cuadernos de Libre (E) Lección, 1987.

----- *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago de Chile: Universitaria, 1969.

----- *La pieza oscura*. Santiago de Chile: Universitaria, 1963.

----- *Mester de juglaría*. Madrid: Ed. Hiperión, 1987.

- *Nada se escurre*. Santiago de Chile: Ed. Talleres Gráficos Casa del Nacional del Niño, 1949
- *París, situación irregular*. Santiago de Chile: Ediciones Aconcagua, 1977.
- *Pena de Extrañamiento*. Santiago: Sinfronteras, 1986.
- *Poemas de este tiempo y de otro*. Santiago de Chile: Ediciones Renovación, 1955.
- *Poesía de paso*. La Habana: Casa de las Américas, 1966.
- *Porque escribí*. Antología Poética. Santiago: FCE, 1996
- *Textos sobre arte*. Recopilación, edición y anotaciones de Adriana Valdés y Ana María Risco. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- *Una nota estridente(1968-1972)*. Edición, epílogo y notas de Matías Ayala. Santiago de Chile: Ed. Ediciones Universidad Diego Portales, 2005.

2) Sobre Enrique Lihn y visualidad:

Ayala, Matías. "El mendigo, el travesti, la televisión. Teatralidad urbana y

espectáculo en la poesía de Enrique Lihn." *Revista Chilena de*

*Literatura*. Noviembre 2012, Número 82, (33 – 53)

----- "Mirada, viaje y memoria en Enrique Lihn". *Taller de Letras*. 2008. N° 42 (9-21).

Espinoza Navarrete, Cristhian B. "La línea esquizo: París situación irregular y El Paseo Ahumada de Enrique Lihn". *Acta lit*. [online]. 2005, n.30 [citado 2014-05-24], pp. 19-34 . Disponible en:

<[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482005000100003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482005000100003&lng=es&nrm=iso)>.

Foxley, Carmen. *Enrique Lihn : escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Universitaria, 1995.

Galindo V. Oscar. "Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn". *Estud. filol.*, 2002, no.37, p.225-240.

Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago, Chile Atelier 1990.

Lihn, Enrique. *Derechos de autor (FOT)*

----- *Eugenio Téllez, descubridor de invenciones (FOT)*

----- *Textos sobre arte*. Recopilación, edición y anotaciones: Adriana Valdés y Ana María Risco. Santiago, Chile : Eds. Universidad Diego Portales, 2008..

Medrano Pizarro, Juan. "'El resplandor del polo de Manhattan": fantasma y ciudad En *Pena de extrañamiento de Enrique Lihn*". *Revista de Crítica Latinoamericana*. (Año XXVII, Nº 53. Lima-Hanover, 1er. Semestre del 2001)

Noguerol, Francisca et al. *Enrique Lihn: Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005. (179-187)

Risco, Ana María. *Crítica situada : la escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales / Chile : Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría de las Artes*, 2004.

----- *Imagen Fantasma. Visualidad e historia en las obras de Enrique Lihn y Eugenio Dittborn*. Tesis de Universidad de Chile, Santiago, 2009

Sarmiento, Óscar D. *El otro Lihn: En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*. New York: University Press of America, 2001

Valdés, Adriana. *Enrique Lihn : vistas parciales*. Santiago, Chile : Palinodia, 2008..

Zapata Gacitúa, Juan. *La imaginación en su escritura crítico-reflexiva*. Curicó:

Editorial La Noria, 1994.

### **Severo Sarduy**<sup>213</sup>

#### 1) Libros de poesía

Sarduy, Severo. *Flamenco*. Stuttgart: Manus Presse, 1970.

----- *Mood Indigo*. Stuttgart: Manus Presse, 1970.

----- *Overdose*. Las Palmas, Mallorca: Inventarios Provisionales, 1972.

----- *Big-Bang*. Barcelona: Tusquets, 1974.

----- *Un testigo fugaz y disfrazado*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1985.

----- *Un testigo perenne y delatado precedido de Un testigo fugaz y  
disfrazado*. Madrid: 1993

#### 2) Libros de ensayo

Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

----- *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

----- *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.

----- *El Cristo de la Rue Jacob*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.

----- *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura  
Económica, 1987.

#### 3) Recopilaciones

Sarduy, Severo. *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François

Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.

---

<sup>213</sup> Esta bibliografía reproduce el listado presentado por Gustavo Guerrero en la edición de la *Obra Completa* del escritor cubano. En esta tesis, todos los textos citados pertenecen a este volumen compilatorio.

#### 4) Sobre Severo Sarduy y visualidad

Ancet, Jacques. "La transparence". *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999. 1571- 1581.

De los Ríos, Valeria. "La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy". *Alpha* [online]. 2006, n.23 [citado 2011-05-19], pp. 247-258 .

Guerrero, Gustavo. "La religión del vacío". *Obra completa*. Tomo II. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, 1999. 1689-1703.

Pérez, Rolando. *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts*. West Lafayette: Purdue University Press, 2012.

Sánchez Robayna, Andrés. "El ideograma y el deseo (la poesía de Severo Sarduy)". *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999. 1551-1570.

Ulloa, Justo C. "Severo Sarduy: Pintura y literatura." *Hispanamérica*, Año 14, No. 41 (Aug., 1985), pp. 85-94.

Ulloa, Leonor A. y Justo C. "La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy." *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999. 1626-1643.

Vardero, Alejandro. *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar del barroco al Kitsch en la narrativa y el cine posmoderno*. Madrid: Pliegos, 1996.

### **Bibliografía teórica**

#### **1) Textos sobre psicoanálisis y visualidad**

Assoun, Paul- Laurent. *Lecciones psicoanalíticas sobre la Mirada y la Voz*. s/trad.

- Primera reimpression. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- Bal, Mieke. "His Master's Eye". *Modernity and the Hegemony of Vision*. David Michael Levin, editor. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Berger, John. *El sentido de la vista*. Versión española de Pilar Vásquez Alvarez. Madrid: ----- . *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- Bryson, Norman. "The Gaze in the Expanded Field". *Vision and Visuality*. Edited by Hal Foster. New York: The New Press, 1988. pp. 87-113.
- Chadhuri, Shohini. *Feminist film theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London: Routledge, 2006.
- Chemama, Roland et al. *Diccionario del psicoanálisis*. Trad. Teodoro Pablo Lecman. Buenos Aires: Amorrortu ediciones, 2002.
- Copjec, Joan. *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. Trad. Teresa Armijo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2006.
- Creed, Barbara. "Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection". *Screen* (1986) 27 (1): 44-71. doi: 10.1093/screen/27.1.44
- Firat, Begüm O. "Mujeres con peluca: Sobre la visualidad y la identidad". Trad. Yaiza Hernández. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005. 187-196.
- Foster, Hal. *El Retorno de lo Real: La vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.
- Freud, Sigmund. "La cabeza de la Medusa". Obras completas. Volumen XVIII (1920-22). Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Trad. José L. Etcheverry. 2ª edición, 3ª reimpression. Buenos Aires: Amorrortu

Ediciones, 1992. (270-1)

-----“Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente”. *Obras completas. Volumen XII (1911-1913)*. Comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Trad. José L. Etcheverry. 1ª edición, 3ª reimpresión. Buenos Aires: Amorrurtu Ediciones, 1991. (1-76)

Hernández Navarro, Miguel Ángel. *El archivo escotómico de la Modernidad [Pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Colección de Arte Público & Fotografía. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.

Hozven, Roberto. “Escópico: Campo, función, pulsión”. Fichas comentadas. Material no publicado. s/fecha.

*Imágenes y miradas*. Buenos Aires: Escuela de la Orientación Lacaniana, 1994.

Jay, Martin. *Downcast eyes : the denigration of vision in twentieth-century french Thought*. Berkeley, Calif. University of California Press 1993.

----- “Regímenes escópicos de la modernidad”. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires, 2003 (221-251)

----- “¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada. Traducción: Roberto Riquelme. (8-21) *Estudios Visuales. N°4. ¿Un diferendo "arte"? ENERO 2007*

Kaplan, E. Ann. “Is the Gaze Male?. *Feminism and Film*. Edited by E. Ann Kaplan. Oxford: Oxford University Press, 2000. (119-138)

Krauss, Rosalind. “Antivision”. *October*. Vol. 36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing. (Spring, 1986), pp. 147-154

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Trad.

Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo Veintiuno, 1988.

Lacan, Jacques. *Escritos1*. Trad. Tomás Segovia, revisada con la colaboración del autor y Juan David Nasio. Decimoquinta edición. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1989.

------. *Seminario XI: Los Cuatros Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 1987.

Metz, Christian. *Psicoanálisis y cine : el significante imaginario*. Santiago: Gustavo Gili c1977.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Baudry y Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.

*Pervert's Guide to Cinema*. Dir. Sophie Fiennes. Escrita por Slavoj Zizek. Mischief Films/Amoeba Film, 2006. DVD.

Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. London: Routledge, 2003.

Sarabia, Carolina. "El voyeur en la literatura del siglo XX". *Filología y Lingüística* XXXIII (1): 45-60, 2007

Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. Routledge: S/ED, 1992.

------. *El umbral del mundo visible*. Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2009.

Zizek, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Trad. de Fermín Rodríguez. Primera edición (2008), Primera reimpresión (2010). Buenos Aires: Paidós, 2008.

----- “David Lynch, o el arte del ridículo sublime”. *Lacrimae Rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Trad. Ramón Vilà Vernis. Barcelona: Debate, 2006. (143-174).

----- *El acoso de las fantasías*. Trad. Clea Braunstein Saal. Segunda edición española. México D.F: Siglo XXI, 2005

----- *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.

----- “Pornografía, nostalgia, montaje: Una tríada de la mirada”. *Mirando al sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2006: 179-205.

----- “There is no Sexual Relationship”. *Gaze and Voice as Love Objects*. Renata Salecl y Slavoj Žižek editores. Durham: Duke University Press, 1996.

----- *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Manantial, 1994.

Varios autores. *Modernity and The Hegemony of Vision*. David Michael Levin, editor. Berkeley: University of California Press, 1993.

Varios autores. *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. (*Genus: Gender in Modern Culture*). Konstanze Kutzbach y Monika Mueller, editores. New York: Rodopi, 2007.

## **2) Teoría poética y otros textos**

Barthes, Roland. “Directo a los ojos”. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*.

- Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 2009.
- Binns, Nial. *Semblanzas: Nicanor Parra*. Madrid: Ediciones Eneida, 2000. 58-61
- Bortignon, Martina. *Marginalidad y enunciación : poesía chilena 1983-2009*.  
Tesis doctoral. Santiago: PUC, 2013.  
<http://repositorio.uc.cl/xmlui/handle/123456789/1776>
- Bürger, Christa y Peter. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Trad. Agustín González Ruiz. Madrid: Akal, 2001.
- Cécereu, Luis y Beatriz Monckeberg. "Concepciones de la poesía, desde la obra de Nicanor Parra" *Aisthesis*. Nº12. Ediciones Nueva Universidad, 1979. 62-74.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 5ª edición. Barcelona: Herder, 1995.
- Culler, Jonathan. "Changes in the Study of the Lyric". *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Edited by Chaviva Hosek and Patricia Parker. London: Cornell University Press, 1985. 31-37.
- Costa, René de. "Convergencias/Divergencias: Brossa/Parra". *Revista Iberoamericana*. Nº 168-9. Vol. LX. Julio-Diciembre 1994. University of Pittsburgh. 785-793
- Del Sarto, Ana. *Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural en Chile*. Santiago: Cuarto Propio, 2010.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. 22ª edición. México D.F.: Siglo veintiuno editores, 1993.
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.

García B. Francisca, "Puesta en valor de una tradición invisible: Guillermo Deisler y la poesía visual chilena". *Revista Laboratorio*. 3 (Primavera 2010) 01 Feb.

2011. <<http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/1-puesta-en-valor-de-una-tradicion-invisible-guillermo-deisler-y-la-poesia-visual-chilena/>>

Horacio. *Arte poética: Epístola a los Pisones*. Edición bilingüe. Estudio preliminar, versión y notas de Óscar Velásquez. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999.

Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Trad. Elisabeth Palma. Quinta edición. México D.F.: Premia Editora, 1989.

Kristeva, Julia. "El sujeto en proceso". *El pensamiento de Antonin Artaud*. Trad. Alberto Drazul. Buenos Aires: Ediciones Calden, 1975. (9-84)

Marchese, Angelo. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Versión castellana de Joaquín Foradellas. Barcelona: Ariel, 1986.

Markiewicz, Henryk. "<<Ut pictura poesis>>: Historia del topos y del problema" Trad. Fernando Presa González. *Literatura y Pintura*. Introducción, compilación y bibliografía de Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 51-86

Martin-Estudillo, Luis. *La mirada elíptica : el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.

Morales, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Segunda Edición. Santiago de Chile: Universitaria, 1992. 96-111.

Morley, Simon. *The Sublime*. Londres: Whitechapel Gallery, 2010.

Paz, Octavio. "Alcance: Poesías de José Juan Tablada". *Generaciones y Semblanzas: Dominio mexicano*. Obras completas. Edición del autor. Segunda Edición

(1994). Segunda reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

(163-165)

-----. *Los privilegios de la vista I: Arte Moderno Universal*. Obras completas. Edición del autor. Segunda Edición (1994). Segunda reimpresión (1997). México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

------. "Poemas mudos y objetos parlantes: André Breton". *Los privilegios de la vista I: Arte Moderno Universal*. Obras completas. Edición del autor. Segunda Edición (1994). Segunda reimpresión (1997). México: Fondo de Cultura Económica, 1997. (91-97)

Quignard, Pascal. *El sexo y el espanto*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2005.

Ricoeur, Paul. "Metáfora y referencia". *La metáfora viva*. Trad. Graziella Baravalle. Buenos Aires: Editorial Megápolis, 1977. 325-379

Riffaterre, Michael. "El intertexto desconocido" y "Semiótica intertextual: el interpretante." *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, 1997.

------. *Sémiotique de la poésie*. Traduit de l'anglais par Jean Jacques Thomas. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

*Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

Sarabia, Rosa. *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana, 2007.

Scarano, Laura et al. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1994

Sepúlveda, Magda. *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973 – 2013)*. Santiago: Cuarto propio, 2013.

----- . “La subjetividad poética como una operación contracanáónica”

*Revista Chilena de Literatura*. N°57. Noviembre 2000. Departamento de Literatura, Universidad de Chile. 111-126.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. México D.F: Santillana, 2006.

*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Edited by Alex Preminger and T.V.F. Brogan. New Jersey: Princeton University Press, 1993

Wilkin, Karen. *Giorgio Morandi*. Nueva York : Rizzoli, 1997.