

**LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LA MIRADA ESPECTRAL EN *PENA DE EXTRAÑAMIENTO* DE ENRIQUE LIHN<sup>1</sup>**

THE POLITICAL DIMENSION OF THE SPECTRAL GAZE IN  
ENRIQUE LIHN' S *PENA DE EXTRAÑAMIENTO*

**Rodrigo Andrés Arriagada Zubieta**

Doctorado en Literatura Hispanoamericana,

Universidad Complutense de Madrid, España

[rodrigoarriagadazubieta@gmail.com](mailto:rodrigoarriagadazubieta@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0004-0411-247X>

**RESUMEN:** Cierta crítica ha afirmado que los poemarios escritos por Enrique Lihn en la década de los ochenta carecen de una dimensión política. A la luz de *Pena de extrañamiento*, de 1986, este artículo rebate tal tesis. Se describe la situación marginal del poeta dentro del campo cultural chileno de la época, en contraste con la figura de Raúl Zurita. Se argumenta que Lihn resiste tal desplazamiento, apelando a la significación política de la idea del fantasma que incorpora a su obra. El artículo examina la relación

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue realizado en el contexto del Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid, España, financiado por Becas Chile.

de esta idea con la noción de *espectralidad* de Jacques Derrida, sosteniendo que el hablante del libro puede ser entendido como un viajero que goza de una sobriedad en medio de la ruina dictatorial. Contra la lectura tradicional, se concluye que en *Pena de extrañamiento* no hay *flâneur*, pues en un contexto de trauma no hay nada que mirar.

**PALABRAS CLAVE:** Enrique Lihn, espectralidad, mirada, Lacan, Derrida.

**ABSTRACT:** Some critics have claimed that the poems written by Enrique Lihn in the eighties lack a political dimension. In the light of his *Pena de extrañamiento*, from 1986, this article defies this thesis. It describes the marginal situation of Lihn within the Chilean cultural scene at that time, in contrast to the poet Raúl Zurita. Then, it is argued that Lihn resists such disparagement, resorting to the political meaning of the ghost that he incorporates into his work. The article examines the relationship of this idea with Jacques Derrida's notion of *spectrality*, arguing that the speaker of the book can be understood as a traveler who enjoys a survival in the midst of the dictatorial ruins. Against the traditional understanding, it is concluded that in *Pena de extrañamiento* there is no *flâneur*, for in a context of trauma there is nothing to look at.

**KEYWORDS:** Enrique Lihn, spectrality, gaze, Lacan, Derrida.

**Recibido:** 2 de noviembre de 2023

**Aceptado:** 18 de diciembre de 2023

## INTRODUCCIÓN: LIHN Y LA POLITIZACIÓN DE SU ARTE EN LOS OCHENTA

Durante la década de los ochenta, Enrique Lihn realiza algunas de sus teorizaciones más célebres y bajo las cuales será leída posteriormente su obra, entre ellas la de *poesía situada*. Sin embargo, hay otra noción que discurre paralela a ella: la del *fantasma*<sup>2</sup>, que se repite de manera insistente en sus comentarios sobre arte chileno<sup>3</sup>. La misma noción puede ser leída en su teoría del autor y de la literatura como lenguaje clausurado, ligado al campo de lo imaginario, donde señala la imperiosidad de oponer una literatura intransitiva que se presente como operación difuminadora ante los discursos certeros del régimen dictatorial de Augusto Pinochet. Así, en entrevista con Marlene Gottlieb en 1983, señala: “Si el lenguaje del poder es denotativo, activo, imperativo y transitivo, el literario se vale del lenguaje para dismantelar esa operación. Utiliza redundancias que no aclaran la información, torna ambigua la realidad hasta *afantasmarla*” (Lihn, *Entrevistas* 203). Y refiriéndose a la actividad de la mirada, leemos en *Textos sobre arte*:

La duplicación del mundo en la mirada del voyeur incorpora a la realidad una nada que la completa. 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 su negatividad. (365)

---

<sup>2</sup> Dentro del ámbito de aplicación de la noción de *fantasma* a la obra de Lihn, cabe reparar en el trabajo de Valeria de los Ríos, quien analiza algunos poemas en que se hace referencia explícita al cine o la fotografía que, sin embargo, no pertenecen al ciclo viajero, como es el caso de aquellos pertenecientes a *La aparición de la virgen* (1987). En efecto, el corpus al que se aplica su libro *Fantasmas artificiales* (2016) está constituido preferentemente por trabajos intermediales que se encuentran fuera del campo de la especificidad literaria, tales como *El Quebrantahuesos* (1952) y el video *Adiós a Tazán* (1984). Si bien los objetivos de De los Ríos son divergentes a los de este trabajo, comparto su reflexión sobre la importancia del cine para Lihn: “Junto con la escritura, el cine es para Lihn un medio que le permite pensar sobre el estatus de la representación, la memoria, el tiempo, la subjetividad. La técnica cinematográfica le permite articular temas centrales en su poesía” (91).

<sup>3</sup> Al respecto véase *Textos sobre arte*, páginas 296, 298, 361, 365 y 367.

¿Qué significa incorporar esta figura del fantasma en un contexto que parece reclamar la presencia de una fuerte carga documental que se haga cargo de la memoria histórica? En este ensayo analizaré la noción de fantasma a partir de sus parentescos con la idea de *espectralidad* de Jacques Derrida; esto es, como una posición radicalmente política de Lihn en *Pena de extrañamiento*, que algunos críticos niegan. Un caso emblemático es el de María Eugenia Brito, quien señala que Lihn “no toca los problemas de la literatura posterior al Golpe” (21), como sí lo hacen los autores que analiza en su libro *Campos Minados*: Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maquieira, Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, Carla Grandi, Antonio Gil y Soledad Fariña. Otro caso es el de Matías Ayala, quien sostiene que “la posibilidad de una poesía política o denunciante nunca va a estar lejos de Lihn, de hecho, él escribió poemas políticos —aunque pocos— los que, vistos de manera retrospectiva, parecen más de circunstancia que de combate. Salvo por algunas excepciones [...] La obra de Enrique Lihn, de cualquier manera, no se caracteriza por ser ‘política’” (“El cantor negativo” 123-4).

La apoliticidad de los libros de Lihn del período podría sostenerse, efectivamente, respecto de *A partir de Manhattan*, siempre y cuando se entienda el arte “político” en un sentido muy restringido. Si la opinión recayera sobre un libro de desamor como *Al bello aparecer de este lucero* (1983), no habría discusión. Sin embargo, sorprende que Brito y Ayala pasen por alto la politicidad de *El Paseo Ahumada*, de *Pena de extrañamiento* y de *La aparición de la virgen*. A este respecto, coincido con Roberto Aedo en que en la obra de Lihn existe una “constancia y permanencia de la preocupación político-histórica y de crítica social” (“Días de su escritura” 100). Pues si bien no se trata efectivamente de una poesía de “combate” ni panfletaria, la de fines de los setenta y la de los ochenta, particularmente, se enmarca dentro de una actividad contracultural que tiende a radicalizar la relación entre literatura y represión cuando existe una institucionalización de la censura. Desde este punto de vista, la preocupación esencial de Lihn consiste en “una incitación a guardar el silencio a partir de la cháchara” (*Entrevistas* 179) y, a mi modo de ver, en realizar procedimientos de extrañamiento a partir del posicionamiento del aparato visual como un eje constructor de sus poemas que busca, de manera oblicua,

sumergirse en la interioridad de espacios marginales y en sujetos fisurados por sistemas opresivos, tal como ocurre en *A partir de Manhattan*, donde se observa el cuerpo humano como una explosión de “charcos de carne membranosa” (14). Por otro lado, en *Pena de extrañamiento* todo lo que mira el sujeto textual, tanto en Estados Unidos como en Chile, aparece desde el revés de la realidad, desde una especie de borradura que ha tenido lugar en lo anónimo y lo censurado, en espacios coercitivos dominados por la normativa del poder y la represión social. En esos lugares el sujeto textual se ve compelido a yuxtaponer distintos estratos de la memoria que captan apenas los intersticios de una vida pública fragmentaria, confusa e imposible de representar en una totalidad.

Por lo anterior, considero que la noción derridiana de espectralidad resulta sumamente operativa para una lectura en clave política de *Pena de extrañamiento*, puesto que ostenta un carácter político de primero orden en la medida que se relaciona con la necesidad de ignorar *temporalidades estrechas* y desordenar los estratos de la memoria que la historia conserva taxonómicamente para resituarlos en un modelo psíquico fantasmático de lo real, es decir, en aquello que adquiere mayor consistencia y “verdad” con lo inaccesible de una falta. Aquello es la *espectralidad*, a la que también Žižek se refiere como un acontecimiento traumático que sigue no teniendo lugar, que no puede inscribirse en el espacio simbólico abierto precisamente por su intervención (*El frágil* 87). Se trataría, entonces, de que la escritura opere ahí donde lo que no es ni puede llegar a ser tome para sí la imagen de lo verdadero, pero siempre y cuando la posibilidad de la muerte sea real y conmutativa con otros miembros de la comunidad. Sin embargo, antes de entrar en materia, es necesario sopesar la imagen del fantasma como una alternativa que Lihn plantea en directa oposición a otro artista de la época, en particular, en pugna con la forma en que Raúl Zurita politiza su arte.

## 1. LIHN Y ZURITA ANTE EL DOLOR

Si Lihn ofrece una alternativa política durante la década de los ochenta es mediante el señalamiento de la muerte y del dolor, no desde una perspectiva que piensa el cuerpo

como sitio de develación de los mecanismos que un régimen político fija para *determinados* sujetos, tal como ocurre en *Purgatorio* de Raúl Zurita<sup>4</sup>. Inscribirse desde la práctica del martirio o del sacrificio, documentar quemaduras y otros tipos de heridas autoinfligidas, posteriormente reproducidas a través de fotografías y videos, es decir, “contenidos concretos del dolor”, habría significado para Lihn realizar una apropiación mimética del momento dado y una *privatización* de la experiencia que siempre intentó eludir, sobre todo si se trataba de representar situaciones que no había vivido en carne propia. En este sentido, resulta esclarecedora la entrevista que el poeta ofrece a Marlene Gottlieb en 1983, en la cual lanza un dardo indirecto a Zurita en lo concerniente a su rechazo al modo en que aquel representa la tortura:

La situación de mero testigo de acontecimientos no vividos en carne propia, no debe ser dramatizada, a mi modo de ver; por lo menos no a título personal o de una manera que se preste a la confusión entre el sujeto de un texto y el objeto de una tortura. Hay autores que gozan de un status (sic) ambiguo; pues los horrores que cuentan a título testimonial se identifican, en el lenguaje, con una experiencia personal que este intenta atribuirles. En materia de hechos históricos y, sobre todo, de hechos abominables, prefiero los documentos: un lenguaje intransitivo e impersonal, fuera del arte de la palabra; el buen periodismo antes que el poema lírico. Esto no significa que la poesía no dé cuenta de lo que pasa. Inevitablemente lo que ocurre en la historia ocurre, pero virtualmente de otra manera, en la literatura. Yo me he dedicado a formalizar esa virtualidad, en la medida de mis posibilidades. (Lihn, *Entrevistas* 174)

---

<sup>4</sup> *Purgatorio* es el primer libro de Raúl Zurita, de 1979. En la portada de la primera edición aparece el rostro del autor quemado por un hierro incandescente. A través de este acto, el poeta concibe el cuerpo como zona de sacrificio o de ritualización del dolor. Su gesto pareciera decir: “hay heridas abiertas”, o bien, hay que “poner la otra mejilla” desde un punto de vista cristiano, simbolizando de ese modo su oposición a los crímenes cometidos durante la dictadura.

Considerando lo anteriormente señalado por Lihn, y también a título personal, sostengo mi desacuerdo con Nelly Richard cuando señala que “las marcaciones de Zurita y Eltit configuran una emblemática corporal que apela al dolor como método de acercamiento a un borde de experiencia donde lo individual se funde con lo colectivo” (*Márgenes* 142). Al contrario, creo que un gesto de esas magnitudes no hace más que señalar la opción por la *privatización* (neoliberal) de la experiencia traumática y apunta a una fácil especularidad con la realidad chilena para ser utilizados posteriormente como “discursos de autoridad”, en una lógica que, desde el punto de vista de Zurita, el tiempo ha demostrado, ha tenido los efectos de que el poeta asuma el rol vacante que dejó Neruda<sup>5</sup>.

Si insisto en la comparación con el poeta de *Anteparaíso* es porque creo que la actitud de Lihn durante la década de los ochenta se define concretamente en oposición a la de aquel. De hecho, en el poema “No te desasosiegues”, de *Diario de muerte* (1989), acomete contra su figura ya elevada por el crítico Ignacio Valente:

No te desasosiegues por vernos tan disminuidos  
 a los poetas poetas, frente a Homero y a ti  
 que tienes la humildad de sentirte  
 un tanto fragmentario a su respecto  
 Bueno, no te inquietes por nosotros, los pequeños  
 si te sientes grande como dos novelistas  
 uno bueno y otro millonario  
 Puedes ocupar con toda propiedad  
 el lugar del Neruda del Canto General  
 todo él se vende mucho

---

<sup>5</sup> Es necesario tener en cuenta que si Zurita ocupó el lugar de Neruda, esto se debió a que fue promovido por el principal crítico de la época, Ignacio Valente, así como por todos los escritores de izquierda que se encontraban en el exilio (principalmente Volodia Teitelboim y Fernando Alegria). Tal como recuerda, con tono sardónico, Edgar O’Hara: “El caso de Raúl Zurita y Diamela Eltit a comienzos de los ochenta serviría de modelo transparente para los iniciados en las artes de adquisición de preseas fiscales. Después de que cada uno se infligiera un daño físico (brahmanes católico-barrocos) a modo de resistencia contra la dictadura de Pinochet, ambos escritores, con el arribo del gobierno democristiano, se apresuraron al cobro efectivo de sus sacrificios extracurriculares: embajadas en Roma y Ciudad de México” (45)..

pero lo hemos ido dejando poco a poco vacante  
aburre estar allí, digan lo que dijeron  
los traductores norteamericanos  
(uno de ellos me lo confesó hidalgamente). (75)

La alusión a un neonerudianismo fundado en la intención de Zurita de recibir una canonización laica<sup>6</sup>, la autoconsideración de Lihn como una figura “disminuida” y la remisión a una “poesía poesía” que sería más *auténtica*, señala el modo que adquiere la espectralidad de Lihn: un sujeto desplazado del campo cultural, opuesto a empresas titánicas que articulan realidades geográficas y espirituales directamente conmutables, por extensión, con las del pueblo. El hecho de que Lihn indique a Zurita incluso en el momento de su muerte da cuenta del conocimiento que tenía sobre el sitio que aquel ocupaba en el contexto internacional, ya traducido al inglés por Jack Schmitt en 1986, tal como señala Miguel Gomes<sup>7</sup>. Este lugar se oponía dramáticamente al ocupado por Lihn en aquellos años, quien se vio relegado a generar acciones de arte en condiciones casi paupérrimas: sin editor fijo en Chile y publicando sus ensayos en espacios de suma frivolidad como las revistas *Cosas* o *Bravo*.

Conforme a dicho estado de cosas, mencionar la figura disminuida del fantasma equivale a no *privatizar* la experiencia del dolor. Más bien, lo que hace Lihn durante toda la década de los ochenta es imaginar el espacio de la represión dictatorial como una ruina. El yo es en esta perspectiva un sobreviviente que se ve fantasmagorizado por la presencia de un tú que son los muertos o los desaparecidos. Sin embargo, entre esas instancias, el tú y el yo, no hay un destino que haga las veces de individualizador,

---

<sup>6</sup> La canonización de Raúl Zurita se produjo definitivamente con la publicación de *Anteparaiso* (1982) y con la nota escrita por Ignacio Valente, “Zurita entre los grandes”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 24 de octubre (3). La importancia del libro de Zurita, a mi juicio, es innegable desde un punto de vista literario. Sin embargo, no deja de ser comprensible que Lihn se haya sentido paulatinamente desplazado por la escenografía, a su parecer intolerable, con que Zurita creó a su personaje extraliterario: una especie de iluminado que transitó desde la autoflagelación hacia la apropiación de la tradición chilena mediante espectáculos de alta convocatoria, como los aviones sobre Nueva York.

<sup>7</sup> Véase Miguel Gomes: “Autoridad, canon y economía simbólica en la obra de Enrique Lihn”.

lo que hay es un puro azar. Quien vive en un régimen dictatorial goza de una *sobrevida*. Se está entre los vivos y los muertos. Es por ello que Lihn opta por utilizar mecanismos de extrañamiento o ambigüedad, adscribiéndose a la influencia de Brecht, los formalistas rusos, y las lecturas teóricas de Barthes por sobre la documentalidad:

De qué manera lo que puede llegar a ser verdad documental, documento de una determinada situación, en cierto momento *puede*, y quizá *debe*, realizarse puramente a través de lo imaginario y no de la documentación que puede falsear ciertamente una realidad, o simplemente, en un momento dado, puede ser imposible de barajar, de *mostrar*. (Lihn, *Entrevistas* 76)

## 2. ESPECTROS DE LIHN SALIENDO DEL CINE

Un marco preciso para analizar *Pena de extrañamiento* (1986) que pueda unificar una perspectiva crítica de la figura del fantasma que el poeta signa para sí mismo y que no omita la politicidad del libro como eje articulador, es la de Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1993). Al comienzo del libro, Derrida plantea un análisis de una expresión contradictoria: “quisiera aprender a vivir por fin” (11). Este enunciado se plantea fuera de toda lógica en cuanto que vivir no es algo que se pueda aprender debido a que el ser humano no puede enseñarse a vivir a sí mismo y, sin embargo, pareciera que el hombre sí aprende a vivir por sí solo. Derrida pone énfasis en la locución *por fin* en virtud de que señala la vivencia como un acto pendiente. La respuesta que plantea el filósofo es que la única forma de aprender a vivir sería posicionándose en un tiempo que no fuera ni la vida ni la muerte; en un intervalo que sería el “tiempo de aprender a vivir” (12). Dicho tiempo obliga a situarse fuera de los límites dialécticos de presente y pasado, ausencia y presencia, y refiere a la noción de *espectralidad* o *hantologie*<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> La palabra *hantologie* es un neologismo derridiano que ha sido traducido al castellano como “fantología”. En francés abarca las alusiones a *hanter* (asediar), *hantise* (asedio), *hanté* (asediado). Asediar es una forma de estar en un lugar sin ocuparlo: uno de los sentidos de *umgehen* transitivo (uso militar: rodear una posición). Con todo, utilizaré la palabra espectralidad, considerando que fantología respeta la partícula “fant” por su relación con *fanein* (fantasma, fantasía; etc.).

Con dicho desplazamiento, Derrida introduce una alternativa al estudio de la ontología. Lo que interesa del término es que nos sitúa en un espacio donde habitan los fantasmas, entidades ni vivas ni muertas, que dan cuenta de una inadecuación del tiempo consigo mismo. El mejor ejemplo lo ofrece la lectura de *Hamlet* (1602). Para Derrida la escena en que Bernardo, Marcelo y Horacio aguardan la (re)aparición del fantasma del rey resulta clave para concebir una fenomenalidad paradójica del espectro. Si el fantasma *habita*, todo presente está habitado por espectros del pasado y del porvenir cuya forma de visitación hace patente el carácter pendiente de la justicia.

Hay un origen que Derrida no deja de repetir acerca de cómo se formuló la noción de espectralidad: Walter Benjamin y su pensamiento sobre el cine. En este sentido, aclara en la entrevista “El cine y sus fantasmas”, de 2001: “La experiencia cinematográfica pertenece, de parte a parte, a la espectralidad, que yo ligo a cuanto se ha podido decir del espectro en psicoanálisis o a la naturaleza misma de la huella. El espectro, ni vivo ni muerto se halla en el centro de algunos de mis escritos y por esto, para mí, un pensamiento del cine sería quizá posible” (97)<sup>9</sup>.

Derrida, al igual que Lihn, fue un asiduo visitante de salas de cine. Ambos relacionaron los Estados Unidos con una emoción totalmente distinta a la de la lectura. Derrida señaló en algunas entrevistas que en California veía un innumerable conjunto de películas de las que apenas tenía recuerdo. Por su parte, sabemos que Lihn en Nueva York solía asistir al Blecker Cinema<sup>10</sup>, a ver películas de cine mudo, preferentemente del expresionismo alemán: de Emil Jannings, Conrad Veidt y Werner Krauss, funciones que le fascinaban por el anacronismo de las imágenes. En el inicio de *Pena de extrañamiento* se encuentra relatada esta experiencia que organiza todo el libro. Se trata de la paradoja de un hablante que se dispone a abandonar la ciudad y

---

<sup>9</sup> La entrevista original en francés fue realizada por Antoine de Baecque, Thierry Jousse y Stéphane Delorme para el número 556 de la revista *Cahiers du Cinéma* (abril de 2001). Aquí utilizo la traducción al español de Sancho Tudela para el número 1 de la revista *Desobra*.

<sup>10</sup> El Blecker Cinema fue un cine independiente ubicado en el número 144 de la Calle Blecker, en Nueva York. Se convirtió en un referente para cinéfilos, en virtud de que pasaban películas de cine independiente. Fue fundado en 1960 y cerrado definitivamente en 1991.

que, no obstante, señala la imposibilidad de que ello ocurra en cuanto “se va y no se va de esta ciudad”. Esa atadura se encuentra ligada al cine:

Lo que me ata a esta ciudad es todavía más irreal que ese beso  
 blanco, que connota glamour, escrito en la luz centelleante  
 (el placer del ojo en el paraíso de la visión artificial)  
 haciendo el reconocimiento de cómo es lo que no es  
*hic et nunc*, en el Blecker Cinema  
 Esta ciudad no existe para mí ni yo existo para ella  
 allí, en ese punto en que los tiempos convergen  
 bajo la especie de la Duración  
 Existe para mí, en cambio, en la medida en que logro destemporalizarla  
 desalojarla, por unos contrasegundos, de la convención  
 que marca el reloj. (8-9)

El hablante deja en claro su no pertenencia a la ciudad, pero su deseo se organiza en torno a una dimensión que no es de la percepción de la alucinación. El cine, en su dimensión espectral, le produce hipnosis y fascinación, y se relaciona con la mirada, en tanto es ese “paraíso de la visión artificial” que le permite realizar un reconocimiento acaso de su propia situación: un sujeto asediado por su propia temporalidad.

En ese punto, la alusión a Bergson tiende a dar cuenta de que se ha producido una proyección no intelectual de datos de la conciencia que desestabilizan el yo. Existir significa cambiar, ubicarse en un flujo continuo que no es de aquí ni de allá, anulando de inmediato la propuesta de un aquí y ahora (“*hic et nunc*”). Se trata de una experiencia asediada por “injertos de espectralidad” que obligan de inmediato a la preterición: “No me voy de esta ciudad con la resignación de los visitantes en tránsito/ Me dejo atar, fascinado por ella/ a los recuerdos del presente/ cosas que no tuvieron, por definición, un futuro/ pero que ciertamente llegar a envejecer” (7).

Las impresiones del cine se escriben en la memoria y el cuerpo, y acompañarán al sujeto más allá del momento de la proyección de la película al igual que las vivencias que no tuvieron continuidad en el tiempo: relaciones amorosas y posibilidades de permanecer en la ciudad que envejecen al instante en su cabeza. Con lo anterior, Lihn apela a que cada individuo que asiste al cine proyecta algo propio sobre la pantalla, un cúmulo de obsesiones personales, espectros que se entrecruzan con los que proyecta la propia película. El hecho de que esta intuición sea análoga para Lihn y Derrida se relaciona con que en la sala de cine se aprende a estar solo, se produce una situación diametralmente opuesta a la del teatro, porque en él la audiencia se comporta de manera colectiva. En el cine, en cambio, se produce una desconexión que está ligada al modo mismo de vivir estadounidense, al individualismo.

De hecho, Roland Barthes, en su texto “Saliendo del cine” (1975), señala la íntima relación entre cine y psicoanálisis. Ahí describe una “situación de cine” que se asemejaría a una sesión prehipnótica, muy similar a la del psicoanálisis, una ensoñación a la que contribuiría la oscuridad de las calles que conducen al sujeto vacío, ocioso, desempleado, a vagar de avenida en avenida hasta introducirse en una especie de “festival de afectos” (66), que sería el cine en su capacidad de desalojar al individuo de la temporalidad del capitalismo. Aquello hace posible que confluyan los tiempos, como dice Lihn, “bajo la especie de la Duración”. Desde este punto de vista, el ocio del cuerpo sería, conforme a Barthes, el que define la experiencia erótica moderna en sí, más que la publicidad o la pornografía, pero entrañaría una vigilancia ideológica. De manera semejante, en el texto sobre arte “Lección de cine primitivo”, Lihn se queja de los largometrajes, expresando que “Su orientación estilística, la del hiperrealismo ilusionista que fabrica sus fantasías bajo la categoría de la verosimilitud como “adecuación del séptimo arte” con la realidad, en un operativo de orden naturalizante. Se trata aquí de enajenar al espectador, de impedirle procesar intelectualmente lo que ve, de tironearlo, sorprenderlo y apabullarlo” (*Textos sobre arte* 216).

La pregunta que se hace Barthes apela a cómo desautomatizar los efectos de los códigos narrativos continuistas: “¿Cómo despegarse del espejo?”, para responder:

Arriesgaremos una respuesta que será un juego de palabras: “despegando” (en el sentido aeronáutico y drogado del término). Ciertamente siempre es posible concebir un arte que romperá el círculo dual, la fascinación fílmica, y que eximirá el empecinamiento, la hipnosis de lo verosímil (de lo analógico) por medio de algún recuerdo a la mirada (o a la escucha) crítica del espectador; ¿no es esto de lo que se trata en el efecto brechtiano de distanciamiento? (“Saliendo del cine” 72)

Con palabras similares, Lihn aconseja retornar al cine primitivo, en tanto este sería capaz de mostrar el medio y la técnica al mismo tiempo, en lo que parece una declaración de principios respecto a lo que connota el extrañamiento en el libro que abordamos. Sin embargo, además, hay un párrafo final en el texto de Barthes que parece concentrar toda la experiencia de *Pena de extrañamiento*. Ahí señala:

Pero hay otra manera de ir al cine (de otro modo que armado por el discurso de la contra-ideología): dejándose fascinar dos veces: por la imagen y sus entornos, como si tuviera dos cuerpos al mismo tiempo: un cuerpo narcisista que mira, perdido en el espejo cercano, y un cuerpo perverso, dispuesto a fetichizar, no la imagen, sino precisamente lo que le excede: el grano del sonido, la sala, la oscuridad, la masa oscura de los cuerpos, los rayos de la luz, al entrada, la salida: en una palabra, para distanciar, “despegar” (“Saliendo del cine” 72).

### 3. LA MIRADA DEL ESPECTRO

La intuición antes comentada es la que se encuentra de comienzo a fin en *Pena de extrañamiento*. Por asociación del primer poema con los que siguen, el poeta trazará un itinerario bien definido en que se abocará a desalojar toda vivencia de las convenciones de la mirada hipnótica, evitando quedar atrapado en el campo de la temporalidad vulgar y del campo de lo visible que le ofrece el barrio de Manhattan:

Trabajo que Hércules no se soñaba  
 en franca competencia con la Meditación Trascendental  
 Si yo lo consiguiera, sentiría apoyarse desaprensivamente en mi brazo  
 (el de Cary Grant) la mano enguantada  
 pronta a desaparecer, de una muerta: Irene Dunne  
 —Frisson Noveau— y entre la pantalla y la media luz de la sala  
 (borrado ya del tiempo el día de mi partida:  
 dos de enero de mil novecientos ochenta y uno)  
 Se tocarían (no) como para cualesquiera de los espectadores  
 —gatos descongelados en el invierno de Nueva York—  
 pasado, presente y futuro  
 en una unidad de medida que reúna esos tiempos incompatibles  
 para ellos y para mí, pero no para ellos: los veros vecinos  
 de Washington Square. (9)

Reunir tiempos incompatibles, imágenes entretejidas, entrecruzadas, la experiencia concebida al modo de un movimiento rotatorio, tal como en *Rebús* de Paul Leni<sup>11</sup>, película cuyo eje se relaciona con la imagen de la rueda de Abel Gance<sup>12</sup> y Blaise Cendrars<sup>13</sup>, y que señala para el sujeto la disposición de una energía psíquica mayor toda vez que intentará “ese trabajo que Hércules no se soñaba”. En este punto me parece clave que el sujeto señale, en su calidad de extranjero, que los extremos del tiempo solo

<sup>11</sup> La película *Rebús* (1925) de Paul Leni fue un experimento del expresionismo que destacó por ser presentada como un puzzle al público, un desafío a la inteligencia con ciertos injertos humorísticos, donde se le guiaba con pistas ofrecidas a partir de animaciones, pues la película pertenece al cine mudo.

<sup>12</sup> Abel Gance filmó *Napoleón* en 1927, película considerada su gran éxito. *La Rueda* (1923) es una de las películas probablemente más innovadoras de la historia del cine. Mientras los soviéticos creían en el “montaje de atracciones”, como una forma de posicionar ideas en las masas, Gance, en cambio, concebía dicho recurso como una forma de otorgarle un carácter rítmico y de sinfonía musical a sus películas.

<sup>13</sup> Las poesías tempranas de Blaise Cendrars constituyen precedentes de las de Apollinaire, dado la mezcla vertiginosa de imágenes, sentimientos y asociaciones inusuales. Su libro más interesante es *Prosa del transiberiano y de la pequeña Juana de Francia* (1913). Se trata de un texto de cuatrocientos cuarenta y cinco versos que fueron impresos en un papel de dos metros de largo, acompañados de imágenes de Sonia Delaunay. El poema está atiborrado de ideas sobre el viaje en tren, el sonido de las vías férreas y por la velocidad, lo cual lo emparenta con la estética cubista.

podrían tocarse para él por no poseer lo que en otro momento del poema señala como “los avales de los antepasados” que le permitirían ocupar un lugar provisional en la historia signada bajo la inanidad de su falta de inscripción en un lugar u otro.

La oscura mención al “*frisson nouveau*” en el poema antes citado, desligada de la sintaxis, introduce un elemento extraño pero de gran significación. Como he dicho, Lihn trabaja en base a remisiones altamente codificadas que permiten ir recogiendo el sentido que se encuentra invisibilizado, acaso empujando al lector a participar de su misma experiencia de intentar dar a ver lo invisible. En este caso, se trata de una remisión a lo que dijo Victor Hugo sobre *Les fleurs du mal* (1857); en concreto, la capacidad que tuvo Baudelaire de convertir los mismos temas de sus contemporáneos románticos y parnasianos en algo totalmente nuevo, no tanto por los recursos expresivos del poeta, sino por su mirada intensa que le permitió concebir asociaciones insólitas para reanimar objetos, ruinas y fantasmas. Desde Poe y Baudelaire los fantasmas cancelaron su estatuto de espíritus errantes siempre confinados a ser el eco de una voz que clama más pena que otra cosa, como ocurría en Horace Walpole<sup>14</sup>, por ejemplo.

De acuerdo con J.M. Cohen<sup>15</sup>, en *Poesía de nuestro tiempo*, en Baudelaire la mente y el corazón son asimilados a un limbo sobrenatural del que no se ha podido rehuir a un mundo más tranquilo, pues los espectros se convierten con el parisino en entidades internas que conmutan su existencia desde almas en pena a aparecidos que tienen lugar en la complejidad psicológica. Al signar un mundo habitado por espectros, Lihn se coloca nuevamente en la tradición abierta por *Les fleurs du mal*, como un poeta susceptible de experimentar ese *nuevo escalofrío* que desplaza al héroe de las epopeyas

<sup>14</sup> La más célebre obra de Horace Walpole es *The Castle of Otranto*, de 1764.

<sup>15</sup> En *Poesía de nuestro tiempo*, J. M. Cohen titula el primer capítulo del libro “Le Frisson Nouveau” (11-13). Ahí se hace eco de la carta de felicitación escrita por Victor Hugo a Baudelaire, con motivo de la publicación de *Les fleurs du mal*: “Vous dotes le ciel de l’art d’on ne sait quel rayon macabre, vous créez un frisson nouveau” (Usted ha dotado al cielo del arte con no sé cuál rayo macabro, usted ha creado un escalofrío nuevo). En dicho capítulo, Cohen introduce el proceso que va desde Baudelaire a Eliot, recalando que lo que trajo consigo Baudelaire a la poesía moderna fue una nueva actitud del poeta hacia sí mismo y una distinta experiencia religiosa, pues aunque muchos de los poetas estudiados por Cohen aún pertenecen nominalmente a la iglesia católica, el punto de vista común frente a Dios es la experiencia individual, es decir, una actitud en cierto modo protestante.

para convertir al héroe en un cirujano que practica “su propia autopsia” (Cohen 12) y se autointerviene, con la salvedad de que en *Pena de extrañamiento* el asedio de los fantasmas ha llegado al paroxismo:

De una memoria de la que mi memoria se hace cargo  
en la borrada fecha del dos de enero, mi cuerpo tomará el avión  
para hacer, en los meros hechos, de algunas calles cuyos nombres ya no  
recuerdo  
y de ciertos rincones que nadie volverá a ver  
recuerdos sin objeto ni sujeto  
Eso en lo que concierne a mi cuerpo, mientras el invisible ciudadano  
de esos rincones y esas calles  
tan innotorio como lo son, al fin y al cabo, entre sí  
diez millones de habitantes  
seguirá aquí, delegado por la memoria  
que llega a la aberración y toma entonces  
no solo la forma de mi sombra:  
mi existencia hecha de algo que se le parezca  
Ese doble abrirá en mí un hueco que yo mismo no podría llenar  
con las anotaciones de mi diario de viajes. (9-10)

Ese “doble” o “invisible ciudadano” mencionado por Lihn señala, como bien intuye Derrida en *Espectros de Marx*, la absoluta anacronía del espectro en relación a sí mismo, su estar en el pasado y al mismo tiempo su estar por venir. Se trata de una escena de disyunción que provoca una fisura en el tiempo, el espectro no está ni vivo ni muerto, es el “visible invisible” (5) que no es un semejante. Es ese “Otro”, en el sentido lacaniano del término, que *nos mira* y que instala la imposibilidad misma del cruce de

la mirada<sup>16</sup>. En este punto es necesario señalar que si bien existen citas a Baudelaire en el libro, dicha relación no se debe exagerar como hace Carmen Foxley al analizar el desencuentro de las miradas como una de las claves del libro, señalando que con esa operación Lihn realiza una versión de *Le Petits Poèmes en prose* (1869), una relación intertextual que me parece exagerada a la hora de realizar la exégesis del conjunto total.

Foxley pone demasiado énfasis en las relaciones del poeta con la ciudad bajo el argumento de las relaciones intersubjetivas, de la percepción del “otro” en tanto tema de “participación” y “entendimiento”, bajo el supuesto de que el poeta es un *flâneur* que pasea y observa una modernidad deshumanizada. Sobre aquello, cabe aclarar que en *Pena de extrañamiento* el poeta casi no pasea y apenas en tres poemas interactúa con la ciudad: en “Ciego en el subway”, en “Pascuas en Nueva York” y en “La guitarrista más hermosa del mundo”<sup>17</sup>. Los proyectos de Lihn que retoman —en mayor grado— la figura del *flâneur* son *Poesía de paso, París, situación irregular, A partir de Manhattan* y *El Paseo Ahumada*. Al respecto, cabe recordar que en *Le Spleen de Paris*, Baudelaire declara en “Les foutes”: “Il n’est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de

<sup>16</sup> En el *Seminario 2*, Lacan pone en juego por primera vez el esquema “L”, constituido por dos ejes: el imaginario, de las relaciones que entabla un sujeto con un semejante (“otro” con minúscula) y el eje simbólico, que da cuenta del vínculo de palabra entre el sujeto y el “Otro” con mayúsculas, sobre el cual Lacan declara: “El sujeto está separado de los Otros, los verdaderos, por el muro del lenguaje. Si la palabra plena se funda en la existencia del otro, el verdadero, el lenguaje está hecho para remitirnos al otro objetivado” (164). Lacan quiere decir que el lenguaje es un muro inabordable por un sujeto y otro, por cuanto el lenguaje ya no habla con otro sino consigo mismo. En el *Seminario 3*, Lacan afina la distinción en relación al análisis de la paranoia a partir de la pregunta “¿Quién habla?”, que adquiere una radical centralidad: “Escribamos, si les parece bien, ese Otro (*Autre*) con una A mayúscula. ¿Por qué? [...] el valor fundante de estas palabras está precisamente en que lo apuntado por el mensaje [...] es que el Otro está ahí en tanto que Otro absoluto, quiere decir es reconocido, pero no conocido (59). En definitiva, y más allá de la oscuridad del pensamiento lacaniano, el “otro” es aquello que se encuentra más allá de nuestros límites, pero que nos permite conocer el mundo a través de su lenguaje, por ejemplo, un semejante. Por su parte, el “Otro” es aquello que no se puede asimilar a través de la identificación y que genera la incompletitud o la *falta*. Lacan lo equipara al lenguaje y a la Ley.

<sup>17</sup> Omito de mi análisis los poemas “Barrio Gótico”, “Duro a Duro” y “Ojo de Barcelona” —que dan cuenta de una estancia en la ciudad española—, además de las écfrasis a las fotografías del Carnaval de Sitges, registradas por Luis Poirot, a las que Enrique Lihn tuvo acceso en casa del fotógrafo y que se materializaron en el poema “La Efímera Vulgata”, porque en este artículo he puesto especial énfasis en la secuencia significativa que se origina a partir del poema “Pena de extrañamiento”, en la centralidad del cine y en la relación de este arte con una experiencia concreta que es similar tanto para Lihn como para Derrida y que está en directa relación con sus respectivos viajes a Estados Unidos. Por lo mismo, solo analizo poemas cuyo emplazamiento es el país norteamericano y aquellos en que se alude a Chile.

la foul est un art” (*Oeuvres* 31)<sup>18</sup>. Ese arte consiste, precisamente en distinguirse de la masa; esto es, estar en la masa sin ser ella. Tal como señala Edgardo Dobry en *Celebración*, “Esa diferencia sutil y decisiva es el fundamento de la figura del *flâneur*, que Baudelaire define y que Walter Benjamin consagra como prisma a través del cual debe ser leída su obra” (113)<sup>19</sup>.

En *Pena de extrañamiento*, en cambio, se ha borrado la posibilidad del *flâneur*. No existe algo así como la masa, y las ciudades mencionadas son meros pretextos sobre los cuales llenar una falta. Lo que sí se menciona son escenas de despedida como en “Me despido de Claudia en Manhattan”, o de desencuentros eróticos en “Olana”, o en una llamada telefónica en “Larga distancia”. A esto se agregan aquellos poemas que develan situaciones de extrema tensión en que tiene lugar la proximidad de la muerte: un trayecto al hospital de Barcelona o una sala de esperas en “Barca de los convalecientes”, hechos recientes que el poeta experimenta con una profundidad melancólica, como en el caso de “Para A”.

En casi todos los casos la *pena* tiene como causa no la imposibilidad del intercambio subjetivo, ni la “congelante deshumanización de la sociedad moderna” (Foxley 217), sino el extrañamiento que produce el encontrarse antecedido por una mirada, frente al espectro, en un estado de deuda que impide, como señala Derrida, “una autonomía absoluta” (*Ecografías* 152), y que se relaciona con la muerte como posibilidad. En este sentido, concuerdo con Juan Medrano Pizarro en que en *Pena de extrañamiento* la ciudad no es el espacio de la visión sino el lugar de la mirada, y que acompañar al poeta en su viaje no guarda relación con el acto de ver, sino con ser mirados por lo que el texto denomina “la mirada gratuita” (“El resplandor del polo”

<sup>18</sup> “No todo el mundo puede darse un baño de multitudes: gozar de la multitud es un arte” (traducción propia).

<sup>19</sup> Se trata, por cierto, de una relación con la mirada. No hay duda de que el *flâneur* debe registrar aquello que salta a la vista y que para otros constituye un dato digno de ignorar. Sin embargo, para que el *flâneur* sea tal debe quedar establecida esa inadecuación entre aquél que no aparta la mirada y quienes se entregan sin más al tránsito de la ciudad moderna.

132), es decir, la mirada presentada como un campo escópico<sup>20</sup> antecedido por un “Otro” en el sentido psicoanalítico.

Si hay una reflexión en torno a la mirada en *Pena de extrañamiento* que la relacione con algún referente cultural no es Baudelaire, sino Lacan, que funciona, asimismo, como pivote de las reflexiones de Derrida. Si atendemos a la influencia lacaniana<sup>21</sup>, comprendemos que el espectro que quedará como remanente de ese sujeto escindido cuando tome el vuelo a Chile no será capaz de llenar siquiera en su libreta de poemas las impresiones acerca de la Megalópolis. En este sentido, la ciudad se asimila a una mera sombra, a una pantalla de aparición desapareciente (como en el cine) y la existencia a algo que “apenas se le parece”.

De lo que se trata —y en esto coinciden Lacan y Derrida— es de la mirada como la espectralidad misma, de un campo escópico en que no se intercambia nada. Así, los poemas en que se menciona la mirada tienen por objeto contribuir a esta imagen de autoexclusión del mundo de la vida para proyectar solo el remanente de la intención vitalista que se relaciona con la proximidad de la defunción: “los caprichos lábiles que preanuncian la vejez” (7). Por ejemplo, refiriéndose a una mujer que parecía un pierrot, se dice que “la muchacha vestida de negro le devolvió en el cinematógrafo, por fin, la mirada en la oscuridad/ una mirada obviamente glacial/ un cuchillo que podía

---

<sup>20</sup> En la teoría de Lacan el campo escópico es desarrollado mayormente en el *Seminario 10: La Angustia*. Se trata de un espacio imaginario cuya esencia es la articulación del deseo por la cual el objeto que es causa del mismo queda solapado por un goce contemplativo. Para Lacan el deseo es una ilusión. El sujeto piensa que la imagen lo es todo y, sin embargo, hay un engaño en que el goce contemplativo sea especular. Al contrario, para que se organice la mirada algo debe perderse. Dicho enmascaramiento es vinculado por Lacan con la operación fantasmática: “Por eso el soporte más satisfactorio de la función del deseo, a saber el fantasma, está siempre marcado por su parentesco con los modelos visuales en los que funciona comúnmente y que, por así decir, dan el tono a nuestra vida deseante” (293). El concepto del campo escópico ha sido analizado en la obra de Lihn, desde una perspectiva feminista, por Marianne Leighton en “La mirada que se espesa: Enrique Lihn, mujer y campos escópicos”.

<sup>21</sup> La cercanía de Lihn respecto a la obra de Lacan se hace evidente en varios de los comentarios que escribe sobre literatura y arte desde mediados de los setenta hasta principios de los ochenta. Si bien la crítica ha destacado esta asimilación en las novelas, es necesario señalar que Lihn, a pesar de enseñar estructuralismo y deconstruccionismo en la Universidad de Chile, tomó precauciones en relación con incorporar una doctrina peligrosamente academicista y rígida en su obra. Lo que interesa de la relación Lacan-Lihn, pienso, es cómo Lihn hace operativos ciertos elementos deconstructivos, como los juegos del lenguaje vaciado y viciado, sin definir ningún centro. Por otra parte, en lo que respecta a la mirada, el análisis sobre el voyerismo es, sin duda, aquello que le interesa del psicoanalista francés.

desprender el alma del cuerpo sin dolor” (12). Es decir, la imagen es siempre un regreso fantasmagórico que patentiza la ceguera que consiste en verse viendo lo que se ve. Asimismo, se identifica con el ciego que toca su reloj en el *subway*, una imagen paradójica del poeta que “huérfano del mundo/ y de sus ojos mira el no mirar” (22) en esa ciudad que se resiste abandonar como un mero turista, y en la que señala estar fascinado por “las últimas elaboraciones del deseo” (7).

Pero, ¿por qué son las últimas? Consideremos que en el año de publicación del libro Lihn no tenía conocimiento del cáncer que terminaría con su vida. Y sin embargo, me interesa recalcar que el poemario completo se encuentra indefectiblemente atravesado por la idea de la muerte biográfica. De hecho, la disimetría en la mirada de la que habla Derrida tiene que ver con la convivencia con la muerte y los muertos. En *Pena de extrañamiento* el espectro es el poeta, pero también es la pantalla sobre la que se proyecta lo que se cree ver, aunque, en sentido estricto, no hay nada que ver<sup>22</sup>.

Las situaciones en que se pone en juego la mirada están relacionadas con la muerte. En este punto, quizás quepa señalar que el poemario recoge momentos de extrema tensión que vivió Lihn durante los ochenta y que se han ido conociendo con el tiempo a través de las diversas biografías sobre el autor: crisis cardíaca en Barcelona; la separación de su pareja, Adriana Valdés, y su delicada situación amorosa con Claudia Donoso. De hecho, como señala Roberto Brodsky en *La casa que falta, catálogo discursivo*

---

<sup>22</sup> En la teoría lacaniana el mundo es un espectáculo para *ver* porque antecede, da a *ver* algo a condición de que el sujeto “deponga su mirada”. Lacan lo ejemplifica mediante la “función de cuadro”. Un cuadro da algo para *ver* al ojo, una mancha que lo alimenta con su *mirada*. Sin embargo, la paradoja es que el sujeto se inserta en el cuadro *viendo* algo donde él mismo está detrás. La *mirada* preexiste a la *visión* puesto que “solo vemos desde un punto”, el punto en que el sujeto está relacionado con la causa de su deseo, o sea, su fantasma. Para *ver*, el sujeto debe dejar caer su *mirada* para encontrarse, en ese mismo instante, capturado por el cuadro. Lo que se pierde cuando *vemos* es precisamente la *mirada*, *el objeto a* (el fantasma). El ojo es una cualidad fisiológica que permite *ver*, pero que no detenta la capacidad de *mirar*. En el *Seminario 11*, Lacan alude a este fenómeno como “esquizia del ojo”; esto es, la idea de que cuando miramos la imagen estamos nosotros mismos en ella, “mirados en el espectáculo del mundo” (82-3) por un poder que nos cerca e inquieta. Cabe señalar que esta forma de entender la mirada ya se encuentra presente en “Nada que ver en la mirada” de *A partir de Manhattan*: “Un mundo de voyeurs sabe que la mirada/ es solo un escenario/ donde el espectador se mira en sus fantasmas” (24).

*Enrique Lihn, 1980-1988*, en 1982, Enrique Lihn escribe al traductor Rigas Kapattos<sup>23</sup> con un tono profundamente depresivo:

Mi vida debió llegar a un punto crítico. Me he quedado viudo o huérfano de las mujeres y con una total incapacidad para tolerar la soledad que proviene de esa fuente. Jugué, perdí y me arruiné emocionalmente, así es que no tengo ningún proyecto, salvo el de escribir por inercia. A veces pienso en lo bueno que habría sido quedarme a vivir en Nueva York, pero también tengo medio borrada esa película (40).

#### 4. EL TIEMPO FUERA DE QUICIO

Por cierto, no traería a colación las situaciones extratextuales antes mencionadas si no fuera porque efectivamente se encuentran plasmadas en poemas del libro en sendos paratextos y, sobre todo, porque constituyen escenas de un sujeto para el cual han decaído todas las ilusiones de presencia. De hecho, Brodsky problematiza el período que va desde 1980 hasta 1983, signándolo como *año cero*, momento clave en la historia del poeta, entrecruzado por diversos motivos: enfermedad cardíaca, precariedad laboral y la presencia-ausencia de Claudia Donoso, la joven periodista por quien Lihn habría “perdido la cabeza”. Establecido en Santiago desde 1983 hasta la fecha de su muerte, lo expuesto por Brodsky da cuenta de una “terminalidad” anterior a la del cáncer que le quitó la vida. Se trataría, más bien, de un rebasamiento de las situaciones irregulares por un sujeto que ya no es él mismo y que en su carácter fantasmagórico es capaz de escenificar las prohibiciones de la época oponiendo a ellas la anomia explosiva, grotesca, en el campo de una normatividad ya distorsionada<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Kapattos editó junto a Pedro Lastra la *Antología del cuento chileno* (Atenas, 1989) que tradujo para su publicación en Grecia. Ha traducido al griego, además, a Pablo Neruda, César Vallejo y Nicanor Parra. Su único libro de poemas, traducido al español, *Los poemas de Athinulis*, fue acompañado por dibujos de Enrique Lihn, con quien trabajó amistad en Estados Unidos. En 2018 publicó *Enrique Lihn: estrella solitaria de la inmovilidad lineal de la nada*, un libro-homenaje que compila poemas de Lihn, Lastra y Kapattos.

<sup>24</sup> Brodsky calibra la figura de Lihn como el verdadero artista que en solitario supo hacer frente a la dictadura a la luz de la actividad contracultural que llevó a cabo en su poesía de los ochenta, en la figura

Dicha distorsión es de especial interés en el poema “Para A”, donde se relata una experiencia que ha tenido lugar en días próximos a los de la escritura. El hablante contrapone la estricta agenda con la que su amante planifica sus días, “tu ajustada noción del tiempo” (27), con su experiencia psicológica asediada por una intuición oscura que lo hace signar esa vivencia como algo totalmente distinto a la de ella. Esa noción del tiempo, como algo traducible en imágenes regurgitadas, es relacionada en el poema con el arte de Joseph Cornell<sup>25</sup>: películas y cajas mágicas al modo de “juguetes filosóficos” que exploran la capacidad representativa y referencial de la realidad, un trabajo que apuesta por la ausencia y que hace gala del objeto imaginario, poniendo en primer plano lo invisible: un gabinete fantástico que Lihn refiere como algo totalmente opuesto al tiempo del capitalismo: “la precipitación de algo oscuro y perturbador/ que se repite desigual de sí mismo/ formalizado por el rigor/ de la ley que sonrío en las cajitas de Joseph Cornell” (27). Lo interesante es la similitud con lo que Derrida llama tiempo “fuera de quicio”<sup>26</sup>, asediado por fantasmas que habitan temporalidades diferenciales y que se relaciona con la obsesión que prescindir de los ojos para ver. El tiempo del espectro perturba la sucesión lineal dado que aquel, conforme a Derrida, aloja una estructura iterable y se relaciona en concreto con el testimonio de una justicia pendiente. Es decir, la espectralidad remite a una posibilidad ético-política que es lo que interesa a Derrida al signar el tiempo del espectro.

Al mencionar a Cornell, Lihn señala su intuición del mundo como una desorganización para armarlo de otra manera, adscribiéndose a una temporalidad

---

de Gerardo de Pompier y en los videos caseros *Adiós a Tarzán* de 1984 y *La (ex) última cena*, de 1985. Los atentados simbólicos de Lihn durante el período, a la luz de la eficacia que Brodsky les atribuye, dejan en exposición al CADA como un grupo meramente teórico, formal, casi perteneciente a la *institución arte*, para utilizar la terminología de Peter Bürger, y refrendan la imagen de Lihn como la verdadera figura contracultural de la época, actuando totalmente fuera de la norma, en un verdadero *estado de excepción*, según la fórmula de Agamben. Lihn, según nos muestra Brodsky, habría radicalizado su desconfianza en lo real desapareciendo mucho antes de su muerte, y como espectro, habría lanzado la casa por la ventana mediante dichos *proyectos locos*.

<sup>25</sup> Joseph Cornell creó una obra singular que consistió en colocar objetos en cajas, como fotografías u objetos de bric-à-brac de la época victoriana, para generar nostalgia y extrañamiento. Sus influencias fueron el simbolismo de Mallarmé y de Nerval, y el surrealismo de Max Ernst y de René Magritte. A pesar de estos influjos, terminó siendo conocido como un exponente del arte pop y de las instalaciones.

<sup>26</sup> Derrida toma la noción “The time is out of joint” del Acto I, escena V, de *Hamlet*.

particular que se piensa como anacronismo, como una imagen que se repite de manera desigual, es decir, una imagen síntoma, en palabras de Didi-Huberman, que interrumpe el curso normal de la historia, “una *imagedestino* [...] que se sostiene en el límite entre una represión y un levantamiento de la represión” (*Ante el tiempo* 308) y que, debido a ello, es la única posibilidad de que el individuo pueda convertir las vivencias en experiencia de escritura, asimilando su cabeza a “una oficina de objetos perdidos”:

Lo que pudo no ser más que detritus y, en el tiempo, fechas  
 inmemorables, fue datado en la eternidad de esas cajas  
 transfigurado en un efecto de joyas  
 algo que nos devuelve nuestra propia mirada  
 desde la otra orilla de la proporción  
 mínimamente enorme  
 en su eternidad momentánea  
 gracias a ti (28).

El hablante señala que mientras su pareja textual se ciñe a las realidades visibles, él intuye una energía oscura y perturbadora que se repite. Se trata de vivir el tiempo de maneras distintas. Es común en los libros de Lihn encontrar fragmentos metapoéticos en los que elucida los aspectos fundamentales que definen los rasgos del texto. En el caso de *Pena de extrañamiento* esa autorreflexividad es menos diáfana que en otros libros porque precisamente el libro tematiza un invisible que debe eludir las lecturas del poder. De cualquier forma, me parece que “Ciego en el subway” señala el guiño metapoético que da soporte al libro:

El punto ciego del ojo  
 mira a una ciudad en la que quiero vivir  
 inexistentemente, con sus casas fantasmas.  
 Como las dos caras de la cinta de Moebius  
 pregunta y respuesta están hechas de las mismas palabras

¿Las cita el resplandor  
del polo de Manhattan? ¿El polvo que, en otro extremo humedece  
a favor de la corriente del Sena  
a los gobelinos de la Isla San Luis?

Yo, que hago vivir este parásito (23).

La mirada que se mira a sí misma señala el desdoblamiento en ceguera en que consiste elevar a una condición epistemológica la condición de fantasmagoría inmediata; el vicio voyerista define la perspectiva del libro. Es una mirada que deshace lo que ve y lo convierte en el acto en *imago*, entendido como “una imagen inconsciente que es central en todo complejo” (Lacan, *La familia* 29). La mención a la cinta o banda de Moebius, por su parte, advierte sobre la existencia de un modelo eidético que pone en el mismo plano las dos caras de lo externo y lo interno, de lo visible y lo invisible. Esta atracción por el objeto doble, que podría leerse inocuamente, señala la radical falta de lugar y la confusión total de los recuerdos que se expanden desde un lugar a otro, y que dan lugar a un tiempo “fuera de quicio”. Por ello, la mención a París y a Manhattan como lugares intercambiables, pero también a Chile.

El extrañamiento señala la atopía radical del sujeto, un yo que no puede existir en relación con un tú, pero que tampoco puede existir sin relacionarse con lo social, con un pasado que ha dado origen al presente. Por lo mismo, los poemas en que Lihn alude veladamente a lo que está ocurriendo en Chile no pueden comprenderse como meros agregados de un libro hecho de “excedentes” de otros libros, como lo hace Edgar O’Hará. Al contrario, es en aquellos poemas finales donde se juega la politicidad del libro<sup>27</sup>, y que hasta el momento no han sido puestos en relación con el resto del conjunto por quienes han comentado esta obra.

<sup>27</sup> Esos poemas son “De lo mismo”, “Los peregrinos de Emaus”, “Alicia en el país de las pesadillas”, “Migratorios”, “La disputa” y “Disparan en la noche”. Por razones de espacio, solo analizo el primero.

Si la mirada no se encuentra, es porque ya nada está más en su lugar, siempre es divergente el momento que habitamos respecto del que nos habita. Las permanentes remisiones a Lacan cumplen en *Pena de extrañamiento* con señalar que todo lo que existe se ha movido del lugar donde el deseo esperaba encontrarlo, en un desplazamiento que el carácter paródico de la escritura de Lihn ilumina, haciendo ver la radical falta de lugar en que nos situamos, particularmente en el poema “De lo mismo”, que procederé a analizar a partir de algunos de sus fragmentos:

La imaginación cede a las presiones de la realidad  
 los sueños se mezclan con la vida, pero la vida no es sueño  
 no se asciende ni desciende de ella como de un escenario  
 Fuera del Teatro el Ello dibuja  
 cada noche, a nuestros pies, sobre el cascajo  
 una línea de fuerza que aísla a los espectadores  
 El Maestro de Escena aparece con su látigo  
 y con la desaparición de los actores —víctimas y verdugos—  
 el espectáculo nocturno en pleno día comienza  
 todos y cada uno de los días (49).

##### 5. LA REALIDAD ES UN ESPEJO DE FERIA

Derrida denomina *efecto visera* a una desproporción absoluta que es ese sentirnos vistos por “una mirada con la que siempre será imposible cruzar la nuestra” (*Espectros* 21). Esa mirada, en el contexto del poemario, es la del poder, la del “Maestro de Escena” y de los mecanismos del Estado instaurados para cometer actos de violencia extrema. Nótese cómo en los versos anteriores se habla de un “Teatro del Ello”, recordándonos la noción freudiana según la cual ha sido puesto en funcionamiento lo más primitivo del aparato anímico. Dicho teatro se opone al de Calderón en *La vida es sueño* donde los extremos entre realidad y ficción sí se tocan. En el escenario santiaguino se ha cedido de manera definitiva, en cambio, a “las presiones de la realidad”. El hablante desconfía

del aislamiento forzado de los ciudadanos y sufre insomnio como un desesperado Segismundo que despierta a la pesadilla de su vida imaginando “lo invisible en que tienen lugar los entretelones/ sangrientos de lo real, sucios cuerpos:/ pasillos subterráneos en que el conspicuo prisionero/ ciego avanza, ahora, a patadas y culatazos/ hacia una improvisada sala de torturas” (49). En este libro hay una imposibilidad de procesar simbólicamente el trauma. Lo que destacan los versos es una desconciliación de la comunidad que se obra en medio de la noche, cuando los agentes del orden trazan “una línea de fuerza que aísla a los espectadores” y, sin embargo, esos “espectadores-actores” solo pueden mirar y asistir al evento de su propia mutilación. Esos “actores” no son otros que las mismas víctimas respecto de las cuales no habrá siquiera noticias de sus respectivas muertes, pues tal como señala el hablante en el poema “Disparan en la noche”, “Mañana habrá muertos/ Mejor que se guarden la noticia/ Por su prontuarios no los conoceréis” (57). El “Maestro de Escena” dispone del derecho de mirada que la comunidad no, pero también del poder para hacer desaparecer personas<sup>28</sup>. La desaparición, como evento, instaura un fenómeno paradójico para el pensamiento, tal como señala Jean Luis Deotte:

el desaparecido no es un ausente. Al contrario, el desaparecido “no está acá, ni no está acá”. El desaparecido “está” entre el ni... ni... En cuanto a la temporalidad, la desaparición dura siempre. En cuanto a la espacialidad, el desaparecido “habita” en medio del mundo, en medio de los lugares que se puede nombrar. Solo se puede atestiguar la última vez, el último lugar. (325)

---

<sup>28</sup> De conformidad con los informes de la Comisión de Verdad y Reconciliación, un organismo creado por el gobierno de Patricio Aylwin, en abril de 1990, la cifra oficial de víctimas de la Dictadura Cívica Militar en Chile fue de 2125 personas asesinadas y 1102 desaparecidas. Dicho informe se conoce mejor como “Informe Rettig”, por Raúl Rettig, presidente de la comisión investigadora de las violaciones a los derechos humanos perpetrados durante el gobierno militar, jurista y político, y ex embajador de Chile en Brasil durante el gobierno de Salvador Allende.

En ese contexto ya no cabe mirar, sino solo imaginar a los espectros, pues no existe contacto con un referente y se transforma la percepción de la memoria. “Los sueños se mezclan con la vida” y comparece el tiempo del desquiciamiento señalado por Derrida, que en el contexto del poema “De lo mismo” connota un teatro sanguinario:

Giros de la humildad que excita a los Vengadores  
 y que defraudarían a los Amigos de la Ópera  
 Solo de tarde en tarde, para llenar un vacío  
 —solución de continuidad entre el Bel Canto y el jadeo del condenado  
 y toca la casualidad de que este no se encuentra en un castillo—  
 por una falla del tramoyista, ocurre  
 la aparición de un cadáver en escena  
 (uno de los millares que no llegamos a ver)  
 En la oscuridad, mientras bajo el foco se pone graciosamente de pie  
 Mario Caballerossi, fusilado en Saint Angelo desde hace cien años  
 y solo hace unos segundos y hace una venia palaciega  
 por otro lado, en los entretelones concretos de la ciudad  
 alimentando el Fuego Sagrado del Terror  
 se apaga otra vida al recibir en la cara masacrada el soplo de gracia  
 el aliento fétido de la Ley (50)

Estos versos del poema dan concreción al proyecto completo del libro al poner de un lado y otro a aquellos que tienen derecho a la mirada y aquellos que no. Por lo mismo, se advierte una lucidez que se funda en la ironía y que tiende a develar los terrores nocturnos de los habitantes santiaguinos a partir de ciertas contradicciones. Se advierte la impotencia de la poesía, su inutilidad en tiempos de barbarie en la remisión al Bel Canto, al estilo vocal de origen italiano que prevaleció en la mayor parte de Europa durante el siglo XIX. Dicho estilo se caracterizó, entre otras muchas articulaciones, por el vibrato que resaltaba la expresión de ciertas palabras y que en el poema de Lihn es reducido al “jadeo del condenado”. Por otra parte, el Fuego Sagrado —un milagro

cristiano que se celebra cada año en el Santo Sepulcro de Jerusalén— es alterado por el complemento del nombre “del Terror”. Lo mismo ocurre con el “soplo de gracia”, identificado bíblicamente con el aliento de Dios en el polvo de la tierra, que en el poema es reemplazado por el “aliento fétido” de una kafkiana Ley en mayúsculas.

La irónica remisión a la *Tosca*<sup>29</sup> cumple con el propósito alegórico que se observa en gran parte de las obras poéticas chilenas de la década, estrategia que Lihn abandona definitivamente un año después, en *La aparición de la virgen* (1987), donde la ironía se hace transparente, casi bordeando la burla y el chiste sobre la situación país, en un código ya no cifrado para iniciados políticos. En cambio, el procedimiento de poner en evidencia lo ausente aparece aquí altamente codificado en una serie de referencias literarias y culturales. Quizás sea la facilidad de lectura con que se presta su posterior libro, en comparación con este, lo que ha provocado que los principales críticos de Lihn hayan ignorado por completo la dimensión política de *Pena de extrañamiento*. En concreto, este poema retiene la idea de la persecución a Mario Cavaradossi<sup>30</sup>, un liberal fusilado en el palacio de Saint Angelo, en Roma<sup>31</sup>. La aparición de un cuerpo, mencionado como una “falla técnica del tramoyista” se entiende como una respuesta frente a un escenario saturado de simulacros. Acaso sea este el momento donde se produce el “extrañamiento” mayor, en el sentido del formalismo ruso; esto es, como una intención calculada del autor al forzar lo rutinario para que todo se ilumine y se vea por primera vez al juntar tiempos incompatibles a través de menciones al teatro francés del siglo XIX, a Freud, a *La vida es sueño* (1635) de Calderón, a Baudelaire, y sobre todo, a un imaginario religioso que singulariza la escena y donde Lihn logra

---

<sup>29</sup> La “Tosca” es una ópera con música de Giacomo Puccini, presentada por primera vez en Roma, en 1900, y que junto a “Madama Butterfly” y “La bohème”, conforma el trío de obras más importantes del compositor italiano. El texto de la obra está basado en el drama “La Tosca” de Victorien Sardou, presentado en París, en 1887. En la obra se dramatiza el regreso de Napoleón al norte de Italia luego de combatir al ejército austríaco.

<sup>30</sup> En el poema Lihn menciona erróneamente el apellido.

<sup>31</sup> En la “Tosca”, Mario Cavaradossi es un personaje, hijo de aristócrata romano, que nace en París y vive activamente el período revolucionario. Su apellido recuerda a una familia de la aristocracia genovesa que peleó por la independencia de Italia. En la ópera, es un pintor que permanece innecesariamente en Roma debido a su relación de amor con Flora. Considerado un extranjero por su forma de vestir y pensar, se convierte en sospechoso para las autoridades romanas que finalmente lo ejecutan.

acaso uno de sus procedimientos más buscados: mostrar el mecanismo artificial del que están hechos tanto el arte como la realidad, que es comparada con “un espejo de feria”, es decir, con una distorsión total:

El río que nadando contra su propia corriente se pierde en el hontanar  
 mientras un buey escala la torre el Castillo  
 El mono organillero y el organillero que baila al son del organillo  
 bajo la mirada imperiosa del mono  
 La paloma fiel casada con el buitre  
 Cristo en la Morgue  
 el juez en el momento de condenar a la víctima  
 en honor a una justicia con los ojos vendados  
 firma sentencia, forzada por la ley  
 El espejo que refleja lo que su dueño quiere  
 El espejo sin dueño que refleja lo que puede  
 abandonando de pronto su obediencia especular  
 asqueado del espectáculo  
 Cristo en la Morgue, víctima de la sustitución de su cuerpo  
 Los cadáveres que pierden su derecho a la identidad  
 ante sus reencarnaciones fraudulentas que circulan por el mundo de  
 los negocios, en la ciudad (50-51).

La enumeración paratáctica que se genera en estos versos requiere, sin embargo, la mayor atención, pues no se trata de una de carácter caótico como en ciertos poemas surrealistas. La mención al “mono organillero” nos remite a la película *Citizen Kane* (1941), particularmente a la escena en que William Hearts relata a Herman Mankiewicz la fábula del “Organillero y el Mono”. Se trata de una historia de un organillero que entrena a un mono para girar la manivela del órgano. Si bien el mono, sujeto a una cadena, aprende el oficio, nunca se da cuenta de que para que funcione el mecanismo el organillero ha compuesto una canción nueva para cada semana. Al ser vendido el

mono a otro hombre ambicioso, el mono, todavía sujeto a cadenas, da vueltas a la manivela sin lograr reproducir música, cuestión que su nuevo dueño tampoco comprende. Si Lihn invierte los términos y es el mono el organillero el que baila “al son del organillo” es porque todo se ha pervertido; es ahora el mono el que mira. Lo que se sugiere es que en la coyuntura chilena el poder lo puede ejercer cualquiera, incluso si no se comprende el mecanismo político y estatal, de ahí que se diga: “el espejo sin dueño refleja lo que puede”, es decir, en tiempos de “justicia con ojos vendados” puede ocurrir cualquier cosa.

La mención a “Cristo en la Morgue”, a su vez, cumple con señalar que “al caos de la muerte se opone la ilusión de la inmortalidad” (44), pero también a la aparición de espectros, de *revenants*, como llama Derrida a los reaparecidos, espectros que al poseer un estatus indefinido, en tanto son huellas de un pasado que nunca ha sido presente— pues sus muertes nunca son definitivas ni factuales— siempre quedan porvenir y asedian reiterativamente a quienes están vivos.

## CONCLUSIÓN

No saber si se está dentro o fuera en un contexto dictatorial señala la indistinción de la experiencia de la desaparición. Enrique Lihn ni se exilió ni fue exiliado, no fue poeta oficial ni tampoco marginado, no sufrió tortura pero supo de gente torturada, de modo que se mantuvo durante toda la dictadura en una especie de delirio imaginario que él mencionaba con el término “sociosis” para reemplazar el término neurosis “(un trauma colectivo del que provienen, a modo de síntomas, los signos del lenguaje vacío) y la proximidad de la paraonia presente como escritura” (Lihn, *El circo*, 580). Es cierto que Lihn utiliza el término para referirse a la “teoría de la cháchara”, un modo de señalar un discurso donde un enunciado borra otro en su incapacidad de dar con un referente en lo real. Sin embargo, en *Pena de extrañamiento* dicha intuición se ha movido desde el lenguaje a la mirada como un punto ciego.

Desde el punto de vista de las diferencias con la figura de Zurita, cabe señalar que Lihn se opuso tajantemente a la fusión de lo individual y lo colectivo en el propio cuerpo, cuestión que se observa de manera preminente en *Purgatorio*. De hecho, en el número 3 de la *Revista Cal*, en 1979, Lihn expuso una crítica a la intención del grupo liderado por Zurita de realizar trabajos que expropiaban el arte y la literatura en favor de la vida. Para Lihn, tentativas de esa índole habían sido agotadas por la vanguardia europea, por cuanto juzgó las nuevas propuestas en términos negativos. Lihn ponía el énfasis en la extranjería y extemporaneidad de la propuesta de lo que denominó “arte del comportamiento” (*El circo* 478). En efecto, su crítica se orientaba a la nula posibilidad de la “Escena de Avanzada” de causar algún tipo de *shock* en el público, considerando, como buen conocedor del arte chileno, que no había existido una vanguardia que sirviera de piso para la comprensión de dichas intervenciones. Sin embargo, me hago eco de lo señalado por Rodrigo Cánovas en relación a que durante la década de los ochenta tanto Zurita como Lihn producen “textos experimentales que ensayan nuevas formas estéticas para dar cuenta de la situación cultural chilena” (132).

*Pena de extrañamiento* surge como un desafío netamente escritural que se opone a la práctica metadolorosa y sacrificial de Zurita. La visualidad es un tema relevante que se articula en torno a la intuición del arte cinematográfico. La politicidad del libro se expone en la reflexión acerca de que todo aquello a lo que accedemos es punto ciego, por lo mismo en el libro no hay un *flâneur* propiamente tal, a pesar de tratarse de un libro de viaje. De hecho, la actividad visual es reemplazada por esfuerzos insidiosos de otros sentidos por acceder a la verdad según ilustra el siguiente verso: “el poeta vidente *olfateaba* la catástrofe” (11) o, como ocurre cuando se refiere a la muerte de sus compatriotas, al poeta solo le está “reservado el terror del *oír* a otros en la oscuridad como los lobos que acuden a dormir junto a la majada” (52), mientras *escucha* cómo los “anónimos de siempre disparan en la noche” (57).

El carácter político de *Pena de extrañamiento* surge, en definitiva, de la intuición de que todo aquello a lo que accedemos ha sido filtrado, cortado, enfocado, por una red compleja de aparatos tecnológicos y por decisiones humanas que han ocurrido en

otro tiempo: aquello constituye el espectro de la imagen. De ahí que mostrar la anacronía del tiempo respecto de sí mismo, la falta de lugar del sujeto, y el desajuste entre lo mostrado y lo que ha tenido lugar alguna vez, contribuyan a señalar que somos absolutamente ciegos en el mundo y que es el espectro, en cuanto imagen de la ley, el que dispone del derecho de la mirada absoluta; es él mismo el derecho de la mirada.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aedo, Roberto. “Días de su escritura, solar de extranjeros: arraigo y desarraigo en tres poetas chilenos: Lihn, Uribe, Teillier”. *Anales de la Literatura Chilena*, núm. 32, 2019, pp. 97-125.
- Ayala, Matías. “Musiquillas de Lihn: de cantor negativo de la revolución cubana a la improbable redención por arte de la palabra”. *Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn*, editado por Francisca Noguero. Universidad de Sevilla, 2005, pp. 123-134.
- Brodsky, Roberto. *La casa que falta: catálogo discursivo de Enrique Lihn, 1980-1988*. Peter Lang, 2020.
- Barthes, Roland. “Saliendo del cine”. *Cuadernos de Cine*, núm. 7, 1986, pp. 63-73.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes IV*. Michel Lévy frères, 1869.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Iluminaciones*. Taurus, 2019, pp. 195-224.
- Brito, Eugenia. *Campos Minados: Literatura Post-Golpe en Chile*. Cuarto Propio, 1994.
- Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*, Flacso, 1986.
- Cohen, John Michael. *Poesía de nuestro tiempo*. Fondo de Cultura Económica, 1963.
- De los Ríos, Valeria. *Fantasmas artificiales. Cine y fotografía en la obra de Enrique Lihn*. Hueders, 2016.
- Déotte, Jean Louis. “Las paradojas del acontecimiento de una desaparición”. *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*, editado por Raynald Belay et al. Lima: Institute Français d’ Études Andines, 2013, pp. 323-328.

- Derrida, Jacques. *Ecografías de la televisión*. Eudeba, 1998.
- \_\_\_\_\_. “El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida”. *Desobra*, núm. 1, 2002, pp. 93-106.
- \_\_\_\_\_. *Espectros de Marx: el estado de la deuda del duelo y la nueva internacional*. Trotta, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos lo que nos mira*. Manantial, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Ante el tiempo*. Traducción de Antonio Oviedo. Adriana Hidalgo editora, 2011.
- Dobry, Edgardo. *Celebración: A través de la poesía americana*. Trampa Ediciones, 2022.
- Foxley, Carmen. *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y Modernidad*. Editorial Universitaria, 1995.
- Gomes, Miguel: “Autoridad, canon y economía simbólica en la obra de Enrique Lihn”. *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn*, editado por Francisca Noguero. Universidad de Sevilla, 2005, pp. 147-164.
- Kapattos, Rigas. *Enrique Lihn: estrella solitaria de la inmovilidad lineal de la nada*. RIL, 2018.
- Lacan, Jacques. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica, 1954-1955*. Paidós, 1983.
- \_\_\_\_\_. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro III: Las psicosis, 1955-1956*. Paidós, 1984.
- \_\_\_\_\_. *El Seminario 10: La Angustia*. Paidós, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11: los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, 2010.
- Leighton, Marianne. “La mirada que se espesa: Enrique Lihn, mujer y campos escópicos”. *Anales de la Literatura Chilena*, núm. 28, 2017, pp. 159-173.
- Lihn, Enrique. *A partir de Manhattan*. Ediciones Ganymedes, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Diario de muerte*. Editorial Universitaria, 1998.
- \_\_\_\_\_. *El circo en llamas*. Edición de Germán Marín. Lom, 1997.
- \_\_\_\_\_. *El Paseo Ahumada*. Minga, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Entrevistas*. Edición de Daniel Fuenzalida. Lom, 2005
- \_\_\_\_\_. *La aparición de la virgen*. Editorial Cuadernos de Libre Elección, 1987.
- \_\_\_\_\_. *París, situación irregular*. 1977. Universidad Diego Portales, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Pena de extrañamiento*. Editorial Sinfronteras, 1986

- 
- \_\_\_\_\_. *Poesía de paso*. Editorial Casa de las Américas, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Textos sobre arte*, editado por Ana María Risco y Adriana Valdés. Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- O'Hara, Edgar. "El poeta y sus cautiverios (Enrique Lihn en la década del ochenta)". *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, núm. 43-44, 1996, pp. 45-74.
- Medrano-Pizarro, Juan. "El resplandor del polo de Manhattan: Fantasma y ciudad en *Pena de extrañamiento* de Enrique Lihn". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 53, 2001, pp. 129-141.
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Metales Pesados, 1986.
- Valente, Ignacio. "Zurita entre los grandes". *El Mercurio*, 24 de octubre de 1982, p.3.
- Welles, Orson. (Director). *Citizen Kane*. Mercury Productions, 1941.
- Žižek, Slavoj. *El frágil absoluto o ¿Por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* Pretextos, 2015.
- Zurita, Raúl. *Anteparaiso*. 1982. Visor, 1991.