

“OJO” O LA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA VIGILANTE EN ENRIQUE LIHN*

Marianne Leighton C.**

Universidad de Chile/ Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos
marianne.leighton.cariaga@gmail.com

Fecha de recepción: agosto de 2021

Fecha de aceptación: diciembre de 2021

Resumen: A partir de la pregunta sobre la manera en que ciertos poemas de Enrique Lihn representan la mirada de manera crítica, este artículo propone una lectura del poema “Ojo”, texto publicado en *Una nota estridente* (2005). Mediante una lectura que adopta conceptos del psicoanálisis lacaniano, se considera este escrito como la poetización de una escena en que el acto de mirar se transmite en un espacio pedagógico represor y se vincula estrechamente con la entrada en el lenguaje. Así, entrar en el lenguaje implica someterse en la horma de códigos múltiples (el visual es uno de ellos) y la pérdida de otras posibilidades perceptivas. En suma, “Ojo” se entiende como un ejercicio contra-pedagógico que desmantela cómo se instala una forma de mirar mediante estrategias de sometimiento.

* Este artículo se enmarca en el proyecto postdoctoral Fondecyt 3190362 (“La tradición de la visualidad en la poesía hispanoamericana”), del cual soy investigadora responsable.

** **Marianne Leighton C.** es magíster y doctora en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente, se desempeña como profesora de la Facultad de Letras de la misma casa de estudios, y es investigadora postdoctoral del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA) de la Universidad de Chile. Ha publicado reseñas y artículos sobre temas vinculados a la poesía hispanoamericana y, especialmente, sus cruces con las artes visuales.



Palabras clave: Poesía hispanoamericana, Enrique Lihn, Visualidad, pulsión escópica.

“OJO” OR THE PEDAGOGY OF THE VIGILANT GAZE IN ENRIQUE LIHN

Abstract: This paper’s central question is about how certain poems by Enrique Lihn represent the gaze critically. The article proposes reading the poem “Ojo,” published in the book *Una nota estridente* (2005). The reading adopts concepts of Lacanian psychoanalysis. We read the text as a poeticization of a scene in which the act of looking is transmitted in a repressive pedagogical space and is linked to the entry into language. Thus, entering language implies submitting to the mold of multiple codes (the visual is one of them) and the loss of other perceptual possibilities. Briefly, “Ojo” is understood as a counter-pedagogical exercise that dismantles how a way of looking is installed through subjugation strategies.

Keywords: Latin American Poetry, Enrique Lihn, Visuality, Scopic Drive.

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

“Caminos del espejo, I”.¹

Alejandra Pizarnik

“La Función del Arte I”, un breve relato del escritor uruguayo Eduardo Galeano, me permitirá ingresar en las reflexiones sobre el conocimiento del mundo y la mirada. Cuenta la historia de un niño, su padre y el viaje que ambos realizan para que el pequeño vea, por vez primera, “la mar”. Dice el narrador que el encuentro no es ni alegre ni quieto, sino excesivo pues “después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos” (Galeano 2013, p. 7). La capacidad de entendimiento del niño se ve sobrepasada: “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!” (Galeano, 2013, p. 7). De manera bastante simple, pero no por eso menos elocuente, este texto evidencia que la mirada no es una facultad humana innata; antes bien, se trata de un

¹ Fragmento de la sección “Caminos del espejo” del poemario *Extracción de la piedra de locura* (1968) de la poeta argentina Alejandra Pizarnik.

cierto arte, una habilidad que se aprende y que, por lo mismo, también es constreñida y sometida a ciertos encuadres culturales.

Esta narración muestra la solicitud anhelante de una protección contra aquello que puede tornarse en amenaza, pues todavía no se posee un lenguaje que permita comprenderlo. Así, la función paterna viene a ser la ayuda que sosiega ante la amenaza fascinante de lo inconmensurable. Al quedar expuesto a lo excesivo, el niño pide a su padre que lo guíe para poder asimilar lo que lo excede, en tanto aún no ha aprendido los moldes que le permiten otorgarle significado. El mirar, en este texto, es una acción que solo deviene posible cuando está ligada a un marco que permite domeñar la imagen.

El relato de Galeano entraña un entendimiento amable no solo de la autoridad paterna sino también de esa retícula de signos que el padre traspassa a su hijo como si de un don se tratase. El lenguaje se representa como si fuese un lente precioso ypreciado, que se transmite como herencia cultural para que el niño salga de la ceguera del encandilamiento y pueda mirar de frente lo inconmensurable, limitándolo y, así, generando una ilusión de dominio. Este artefacto de visión no es otro que la mediación simbólica que, gracias a la intervención del lenguaje, sosiega el sin sentido (o, como enseña el psicoanálisis, pretende sosegarlo).

Sin embargo, el fenómeno de la mirada en su relación con el orden de lo simbólico se puede entender de una manera opuesta: como una cuadrícula que restringe, o como un enrejado que aprisiona. Por cierto, todo lenguaje opera limitando y reprimiendo. Si se permite la metáfora visual, al poner letreros luminosos sobre ciertos fenómenos, el lenguaje relega otros a la opacidad y la sombra de lo no nombrado y que, para los seres humanos, equivale a lo no existente². Enseñar a mirar puede someternos también en posiciones de mirada, las que nos circunscribirán a ciertos ámbitos de visibilidad. La pedagogía que educa los ojos puede ser el encarcelamiento propiciado por los grillos y cadenas del discurso.

Esta última visión de una pedagogía que somete a la mirada aparece en la poética del escritor chileno Enrique Lihn (1929-1988). Es la suya una concepción que dialoga con otras concepciones de lo visual en su obra, en todas las cuales dicha facultad es asumida desde la limitación. Pienso, en especial, en la visualidad que se representa en sus “poemas

² En *El nacimiento de la clínica* (2001), Michel Foucault imbrica manera de ver y manera de decir: “Será menester poner en duda la distribución originaria de lo visible y de lo invisible, en la medida en que ésta está ligada a la división de lo que se enuncia y de lo que se calla” (p. 4).

de viaje”³. En ellos, los sujetos poéticos viajeros, que deambulan por ciudades europeas y estadounidenses, solo pueden establecer con esas ciudades relaciones escópicas. Es decir, la ciudad será siempre para ellos el objeto de un deseo inalcanzable, que solo puede atisbarse desde afuera, como si estuviera protegida por una vitrina⁴. Nunca se la podrá conocer de manera profunda. A esos sujetos poéticos latinoamericanos “de viaje” solo les queda enfrentar los universos urbanos del primer mundo con los aprendizajes (necesariamente limitados) que obtuvieron en la observación de ciertas mediaciones culturales⁵: “ciudades son imágenes”, dice el hablante del poema “Ciudades” de *Poesía de Paso* (Lihn, 1996, p. 72).

Esta percepción, cuestionadora del aprendizaje de la mirada, es una ramificación del tronco mayor de un proyecto escritural que se enraíza en un gesto reflexivo y problematizador. Para Lihn, la escritura fue una empresa crítica cuyo objetivo era salirse de los discursos anquilosados para, así, “resist[irse a] la adherencia viscosa del estereotipo que “unta” todo discurso desatento” (Hozven, 1979, s. p.). Al contrario, Lihn poetiza para, en paralelo, proceder a un proceso de desnudamiento que devela los andamios lingüísticos. En palabras del poeta, su práctica escritural estaba cimentada en las acciones de analizar, examinar y develar: “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” (Lihn, 1996, pp. 395-396).

Declaraciones como la anterior han encontrado eco en las especulaciones de muchos estudiosos de su obra. Una de sus críticas canónicas, Adriana Valdés, estima que la praxis estética lihneana “debía validarse sola, porque los marcos de referencia se veían, desde

³ En *Conversaciones con Enrique Lihn*, el escritor chileno Pedro Lastra acuña este término. Para él, se trata de una especie de género lihneano, una “escritura *in situ*”, “la inmediatez de la respuesta a los estímulos que ofrecen los “lugares sagrados” que se van constituyendo como tales en el transcurso del viaje” (Lastra, 1990, p. 53).

⁴ Un fragmento muy citado de *Conversaciones con Enrique Lihn* es mucho más elocuente: “el poeta de paso no conocerá Europa, se limitará a recorrerla, separado de ella como por un cristal de seguridad, una galería de imágenes ... La Europa que él conoce se funda en un terreno movedizo e inconexo, es un informe “herencia cultural”; radica en lecturas desordenadas y heterogéneas, en recuerdos visuales, en lo que podríamos llamar una tradición de “alienación cultural”. Nada de eso lo liga a la verdadera Europa” (Lastra, 1990, p. 55).

⁵ El mismo Lihn habla de los libros de estampas que conoció en casa de su abuela, y que le entregaron los rudimentos de la cultura plástica europea. En una entrevista que le realizó Claudia Donoso, el poeta recuerda: “Mi abuela ... me regaló unos libros de pintura que después destruí. Les saqué páginas para colgar las reproducciones que tenían, que eran las primeras reproducciones en colores de pinturas que se hacían a fines del siglo XIX o a principios del XX, en la Tate Gallery. Los prerrafaelitas, Rossetti, William Morris, Burne-Jnes, eran tipos que yo conocí, gracias a eso, a los siete años” (Donoso, 2019, p. 45).

ella, como falsos: meros tinglados que se utilizan por conveniencia. Por lo tanto, en esta poesía hay un constante desenmascaramiento del sujeto propio y de los marcos a los que apela para adscribirse” (Valdés, 2008, p. 93).

Si, como certeramente apunta Rodrigo Cánovas, la literatura para Lihn “no es un lugar donde se defiende una identidad cultural ... sino donde se pone en tela de juicio cualquier orden implantado por el ser humano” (1986, p. 15), la pregunta inicial que motiva este artículo es cómo en Lihn el circuito del mirar, la acción recurrente del sujeto de paso que transita por el espacio urbano cosmopolita, entra también en una representación fundamentada en el juicio crítico. Afinando: cómo la mirada en tanto orden (Cánovas) posee sus propios códigos, marcos (Valdés), sus censuras, sus reglamentaciones, las que, desde el momento de su instalación, se pondrán en tela de juicio. Ese momento de la instalación pedagógica de un modo de mirar, asociado estrechamente con la entrada en el lenguaje, es el que representa “El ojo”, un poema de la etapa creadora intermedia⁶ de Enrique Lihn.

Aprender a mirar o la mirada se hace opaca

En el poemario que Lihn consideró como su primera⁷ obra importante, *La pieza oscura* (1963), el poema homónimo establece una relación entre el devenir existencial humano y la mirada, la cual marca los dos extremos temporales, el momento inaugural (el nacimiento y la infancia) y el final (la muerte):

Y así empezó a girar la vieja rueda —símbolo de la vida—
la rueda que se atasca como si no volara,
entre una y otra generación, en un abrir de ojos brillantes
y un cerrar de ojos opacos (Lihn, 1963, p. 23)

⁶ Este poema es parte del libro póstumo *Una nota estridente* (2005). Cedomil Goic refiere las condiciones de publicación del volumen: “El libro de publicación tardía, con treinta años de retraso, recoge poemas de 1968 a 1972. Corresponde el antiguo proyecto de un *Álbum de toda especie de poemas*, que Editorial Universitaria iba a publicar en 1973. Otra cosa que el libro que publicó en vida con ese título” (Goic, 2007, p. 201).

⁷ Aunque el primer libro que publicó fue el poemario *Nada se escurre* (1949), Lihn nunca quiso incluir en su currículum literario. La razón se la cuenta a Claudia Donoso: “Porque lo considero un libro prematuro. En su momento se lo mostré a algunas personas, que me dijeron que no cometiera el error de publicar todavía, pero creo que siempre es buena una primera publicación justamente por el trauma que significa. Es como una vergüenza que lo persigue a uno” (Donoso, 2019, p. 24).

Estos versos permiten reconocer el lugar preeminente de la mirada en la existencia humana, casi como si las acciones de vivir y ver fuesen equivalentes. Pero lo que más me interesa resaltar es la modificación que se produce en la calificación que se da a los ojos en los momentos extremos de la vida. Los ojos se inauguran en su mirar con el atributo de lo “brillante”, lo que yo leo como equivalente a sin interferencias, abiertos y potenciales; sin embargo, terminan “opacos”⁸. El *Diccionario de la Real Academia Española* define el adjetivo “opaco” por medio de tres acepciones: lo que impide el paso de la luz; como sinónimo de oscuro y sombrío; y, en una definición figurada, como equivalente de “triste” y “melancólico”. Estimo que estas tres significaciones son claves en la configuración de la mirada del sujeto poético en este poema: mira con una tristeza profunda, lleno de las sombras y oscuridades que, como veremos más adelante, delimitan la mirada como un ejercicio sujeto al control, al desmantelamiento y el fisgoneo masturbatorio, sin poder recobrar ese mirar de “ojos brillantes” previo al aprendizaje del manual para ver.

El poema que representa el proceso de aprendizaje de la mirada recibe un título elocuente: “Ojo”, y forma parte del libro póstumo *Una nota estridente* (2005). Antes de proseguir con su lectura, la del poema que me interesa aquí centralmente, destaco que la imagen negativa de las instituciones escolares está presente en varios poemas de Lihn, y que no ha pasado desapercibida por la crítica.

En “Nunca salí del horroroso Chile”, uno de los poemas lihneanos emblemáticos, el hablante configura una imagen tortuosa y traumática del escenario escolar: “Nunca salí del habla que el Liceo Alemán/me infligió en sus dos patios como en un regimiento/mordiendo en ella el polvo de un exilio imposible” (Lihn, 1979, p. 53). La marca de lo tortuoso se desprende del uso metafórico del verbo “infligir”, con su carga de violencia física⁹ y de imposición de un castigo. Es el signo de lo traumático, por la imposibilidad de deslastrarse de ese aprendizaje que somete a un modo de vinculación con lo real. Conuerdo pues con Matías Ayala, para quien, en este poema, la adquisición de una lengua no representa “la materia prima poética, un don, una cultura nacional o hispanoamericana” (2001, p. 87),

⁸ Grínor Rojo centra su lectura de este poema en el hipograma del *coming of age*; es decir, el cambio que les sucede a los cuatro protagonistas cuando, en el juego, descubren las primeras manifestaciones del deseo y la sexualidad. En ese marco, Rojo propone otra interpretación en que la dicotomía entre el “abrir de ojos brillantes” y el “cerrar de ojos opacos” tiene que ver con el conocimiento de la sexualidad: “Fue entonces cuando se cerraron unos ojos infantiles “opacos”, los que no veían aún, y se abrieron los ojos adolescentes, los que asombradamente ven” (Rojo, 2012, p. 384).

⁹ Etimológicamente, el verbo proviene del latín *infligere*, cuyo significado es “herir” o “golpear”.

sino que se asocia, más bien, con un daño. Profundizo, se asocia incluso con una humillación de la que no se puede escapar: ahí está esa dura imagen del polvo que se muerde, como cuando se es derrotado en una pelea física. Aprender una lengua es una marca indeleble, una condena sin rebajamientos de pena. El cierre del poema es lapidario: “Nunca salí de nada”.

La relación entre lengua y pedagogía en la obra de Lihn, con un cariz represor, ha sido objeto de la atención de Francisca Noguerol. Para ella, el corte que se produce entre el niño rememorado con nostalgia (especialmente, en el poemario *La pieza oscura*) y la experiencia del adulto enajenado es “culpa de una educación represiva que lo ha alejado definitivamente de su cuerpo” (Noguerol, 2005, p. 85). Ella rastrea el motivo en ciertas declaraciones del mismo Lihn:

Yo tuve una infancia con una copresencia de adultos, digamos, represiva, aunque no lo fuera en sentido violentista. Lo fue en el sentido del tipo que se educa en un colegio de curas y que tiene una abuela que aparece siempre en mis textos y en una relación bastante edípica: de amor y al mismo tiempo de temor. (Noguerol, 2005, p. 86)

Por mi parte, mediante la lectura de “El ojo” pretendo ampliar el espectro de las represiones pedagógicas de que hablan Lihn y Noguerol. La pregunta que guía mi reflexión es cómo se concibe el instalarse represivo de otras facultades humanas en la poesía de Lihn; específicamente, en la mirada, esto es, en la práctica esencial de los sujetos poéticos que pasean¹⁰, desarraigadamente, por las ciudades del exilio imposible.

El ojo: mirada, simbólico y vigilancia

“El ojo” (Lihn, 2005, pp. 74-77) es un poema largo¹¹, conformado por sesenta y tres versos, distribuidos en seis grupos estróficos irregulares. El poema evoca una situación específica:

¹⁰ Estos son los sujetos de los libros de Lihn que la crítica ha calificado como “poemarios de viaje”. Se incluyen en esta denominación *Poesía de paso*, *Escrito en Cuba*, *París situación irregular*, *A partir de Manhattan*, *Pena de extrañamiento* y *Estación de los Desamparados*. La académica chilena María Luisa Fischer estima que “la operación de elaborar la percepción visual en el lenguaje constituye la base estructuradora de la poesía de viaje de Lihn” (2005, p. 181).

¹¹ Para Cedomil Goic, uno de los rasgos que define la escritura poética lihneana es, precisamente, la alternancia entre poemas largos y breves.

la infancia del sujeto poético¹² y, más precisamente, el momento en que, durante esa época de su vida, adquirió un cierto entendimiento del lenguaje y de la mirada. Aunque el título pareciera encaminarnos en exclusiva hacia los problemas y reflexiones que se asocian con la visualidad, el primer verso introduce un matiz, pues la mirada se sitúa ahí dentro del ámbito de la educación, vinculada, concretamente, al aprendizaje de la lectoescritura: “El ojo fue nuestra primera lección. Ojo de silabario repetido” (Lihn, 2005, p. 75). El poema fusiona así dos fenómenos: la entrada al registro simbólico, mediante la adquisición de las destrezas que se necesitan para la lectura y la escritura; y el ingreso al dominio del ojo, también configurado como un aprendizaje. De manera clara, este significant (“ojo”) es la sinécdoque del sentido de la vista, el medio sensorial para conocer y que ha sido el privilegiado en el pensamiento occidental desde sus inicios¹³.

En el poema, el nexa pedagógico entre lenguaje verbal y visualidad deriva de un referente cultural concreto o, en la terminología de Riffaterre, de un hipograma¹⁴. “El Ojo” era el nombre que, coloquialmente, recibía el *Nuevo método para la enseñanza simultánea de la lectura i escritura* (1884), creado por el pedagogo y rector de la Universidad de Chile, Claudio Matte. Este fue el método de enseñanza de la lectoescritura que imperó en las aulas chilenas desde fines del siglo XIX¹⁵ hasta bien entrado el XX¹⁶, cuando fue superado por el *Silabario Hispanoamericano*¹⁷. Dicha nominación cotidiana obedeció a la ilustración situada

¹² Ciertas marcas nos podrían facultar para calificar este poema como autobiográfico: la educación católica y la mención a los “Padres Alemanes” en la estrofa tercera. De hecho, Lihn realizó sus estudios primarios y secundarios en los colegios Saint George y Colegio Alemán de Santiago.

¹³ El académico estadounidense David Michael Levin rastrea en los fragmentos de Heráclito y de Parménides el origen de este predominio: “We can now see that, even before Plato ... philosophical thinking in the Western world was drawn to the tuition, the authority, of sight” (1993, p. 1). Este predominio, no obstante, ha sido puesto en cuestión por el pensamiento contemporáneo. Sobre este asunto, sugiero consultar Levin (1993) y Jay (1993).

¹⁴ En la terminología de análisis semiótico de la poesía propuesta por Michael Riffaterre (1988), el *hipograma* es 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.

¹⁵ En 1894 el gobierno de Chile lo declaró Texto Oficial de enseñanza primaria en Chile.

¹⁶ El *Silabario Hispanoamericano* se publica en 1945. Fue creado por el profesor Adrián Dufflocq Galdames, y se basó en el silabario de Matte. Incluyó ilustraciones del célebre dibujante Coré. En 1964, fue aprobado por el Ministerio de Educación para ser utilizado en todas las escuelas públicas y particulares del país. Contó con innumerables ediciones, y fue utilizado en muchos países de Hispanoamérica.

¹⁷ Parece existir una tendencia a apropiarse de este tipo de textos en la poesía chilena. En un artículo reciente, Diego Zamora Estay interpreta las reescrituras que ha experimentado el *Silabario Hispanoamericano* en la obra de tres poetas chilenos: Rodrigo Ortega, Marcela Parra y Malú Urriola. Zamora aprecia en su *corpus*

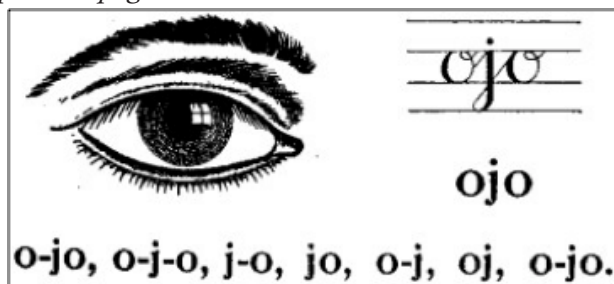
en la primera página del silabario Matte: un dibujo en blanco y negro que representaba, precisamente, el órgano ocular. A causa de ese dibujo, el texto comenzó a ser conocido como *Silabario del Ojo* (esto se verá más adelante en la Figura 1).

Pero la importancia de lo visual no se circunscribe a esta anécdota. También tiene que ver con el método de aprendizaje de la lectoescritura que lo sustenta, que “utiliza el recurso visual para establecer asociaciones entre imagen, grafía y el significado de las palabras”. (Matte, 1977, s/p). En la imbricación de los códigos visual y verbal, Claudio Matte apreciaba no sólo la posibilidad de desarrollar “desde el primer momento todas las facultades del niño” sino también la de acostumbrar al nuevo escolar a una enseñanza a la que se le han introducido “una variedad i [sic] un interes [sic] que convierten la escuela en un lugar de recreo” (III).

Gracias a esta referencia intertextual, podemos afinar la interpretación del primer verso. “El ojo fue nuestra primera lección. Ojo de silabario repetido”: el primer aprendizaje que se pretende que adquiera el niño que ingresa a la cultura y al lenguaje es el mirar. De esta manera, la primera instauración de lo Simbólico implica una fusión, la entrada al lenguaje va en paralelo con el ingreso en la visualidad, como red de discursos que condicionan la mirada, enseñando cómo hay que ver/leer¹⁸.

Figura 1

Ilustración de la primera página del Silabario Matte



Nota. Publicado por primera vez en Leipzig en 1884.

de estudio “las construcciones ideológicas que sostienen la cultura hegemónica de la República chilena y la relación entre pedagogía y poesía como espacio de construcción histórico-política del sujeto infante” (Zamora, 2019, p. 33).

¹⁸ El silabario creado por Matte está dividido en tres partes. Solamente la primera incluye dibujos. Estos son grabados en blanco y negro, que ilustran las palabras asociadas a cada lección.

No obstante, la voz poética no se refiere aquí a una pedagogía que conecta con el gozo y la alegría del recreo, como deseaba Matte. No se trata de una pedagogía del ojo que estimule el asombro (el primer estado de ánimo mediante el cual el infante va descubriendo la multiplicidad de formas y colores que conforman la realidad) sino que, antes bien, entrega una primera lección que, en la forma de “ojo”, tiene más que ver con imposiciones y control.

Consideremos, nuevamente, la ilustración del silabario (Figura 1). Se trata de la representación gráfica de un ojo abierto, con su pupila convenientemente dilatada. Podemos decir que se trata del dibujo de una mirada fija, que no parpadea ni se obtura. Esta imagen va a ser el emblema de una escuela que, muy al modo de la interpretación de Michel Foucault, se representará sin matices como una institución de vigilancia y castigo. Si, como enfatiza Cedomil Goic, el poema representa un colegio de enseñanza católica (2007, p. 205), el primer aprendizaje tendrá que ver con el ingreso a una cosmovisión basada en el pecado y la culpa.

Las distintas lecciones se presentan mediante una estrategia retórica específica. El sustantivo central, “ojo”, es reiterado, en una suerte de retahíla ocular que se articula en diferentes frases. Cada una representa una lección que el niño evocado en el poema debió aprender. En la segunda estrofa, dedicada a la representación de un dios vigilante y castigador (“Y ojo imperdonable/del que todo lo ve), la voz poética refiere la primera parte de la frase bíblica “ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie” (Éxodo 21,24), expresión emblemática de la ley del Talión. Dice el poema de Lihn: “Dios del ojo por ojo –rechinaban los dientes—. La lección que se expone en esta estrofa no es otra que la del pecado y la culpa. El sujeto aprendió que siempre habrá un ojo vigilante “incrustado/ en la frente sombría de un Dios de catecismo” y que, ante la más mínima falta, procedería a exigir la retribución adecuada: “ojo por ojo”.

Tal lección se graba intensamente en la conciencia, por obra del miedo, observable en la mención a los dientes que rechinan, reacción muscular que se origina ante la presencia de una amenaza. El poema continúa precisando que, en la lógica del pecado y la culpa, la reparación exigida ocurriría fuera del horario escolar: “el castigo de la tarde”. La sanción queda en el silencio de la ambigüedad: puede ser la permanencia hiperbolizada (“encierro eterno”) en “las salas de clases vacías del infierno”; u otras formas de castigo que solían aplicarse (¿se aplican aún?) como partes de un repertorio de castigos infernales.

Otros aleccionamientos adoptan la forma de clichés culturales y son los que se asocian a palabras propias del campo semántico que une 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”. Así, se refuerza la concepción convencional de la vista como el medio óptimo para alcanzar la sabiduría, o como el más elevado de los sentidos. De hecho, la alusión que, en la primera estrofa, se hace a un “ojo seco/impávido, perfecto, de otro mundo” habla de esta aspiración por conocer de manera absoluta, completa y sin emoción —el atributo “seco” que se utiliza en el poema—.

Me detengo un poco más en la disonancia de esa imagen del “ojo seco”. No es este un ojo sin lágrimas, el que difícilmente podría ejercer su cometido visual. Más bien, se trata de una metáfora que acentúa una contradicción aprendida en la pedagogía visual: el ojo de la sabiduría es seco, porque es un ojo que no teme, porque no se emociona y porque siempre está abierto, fijo en la observación de quienes, al aprenderlo, también ingresan en el conocimiento del miedo: “empapado/en nuestras propias lágrimas cuando por fin veíamos/claro salir el sol de la sabiduría/bajo la forma de ese ojo seco/impávido, perfecto, de otro mundo” (Lihn, 2005, p. 75).

De la mano con la consideración del ojo como vehículo por excelencia del conocer, se va desgranando la isotopía semántica de la mirada como el agente supremo de la vigilancia. Palabras y frases como “imperdonable”, “ojo por ojo”, “castigo”, “libreta negra” le otorgan, además, un tono extra de punición. Es el ojo de la vigilancia del Dios castigador¹⁹ (“Y ojo imperdonable/del que todo lo ve”), vinculado con una concepción religiosa punitiva propia del Antiguo Testamento (“Dios del ojo por ojo”). La dureza y rigidez de esta vigilancia incontestable y despiadada adopta una imagen clara: “Ojo de piedra a cuya luz nocturna/ se calcinaba el alma en un desierto;/sol negro de los Padres Alemanes: sagrado corazón de piedra que no sangra” (Lihn, 2005, p. 76). El ojo no sólo no se cierra, sino que la perfección de su crueldad vigilante se concreta en una materialidad mineral que no caduca y que, sobre todo, no siente ni empatiza.

Hay otra lección que imprime un matiz a las anteriores, aunque sea solo una modulación precaria. Me refiero a la presencia de la doctrina cristiana en la cuarta estrofa del poema. Se configura mediante la imagen del “ojo de lluvia del amor cristiano” (Lihn,

¹⁹ La acción concreta 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”.

2005, p. 76). En esta parte, el poema de Lihn nos remite a “Los heraldos negros” de César Vallejo, pues ambos textos ponen de manifiesto la distinción entre dos formas de entender la religión católica: como doctrina basada en el pecado y la culpa, o como fe cimentada en el amor. Esta última opción, la cristiana del Nuevo Testamento, es imaginada en el poema de Lihn como un refugio posible ante las inclemencias de la vigilancia del Dios castigador, como un “oasis en el vasto mundo”. No obstante, tal alivio se asume como una “llovizna tan ligera” que no sosiega el dolor ni aquieta el miedo. La razón: ese mismo ojo es acusado de ciego ante las injusticias²⁰: “ceguera de Jesús que no vio cómo el rico/iba a subir, en procesión, al cielo” (Lihn, 2005, p. 76).

Los principales aprendizajes visuales que se imparten en este poema se pueden condensar en una frase que sintetiza esta imposición del régimen escópico de la vigilancia y el castigo: el “Dios del ojo por ojo” mencionado en la segunda estrofa. Si en una primera interpretación asociamos ese ojo que se debe entregar en lugar del otro, como parte del protocolo escolar que define sanciones específicas ante faltas determinadas, también es posible apelar a una segunda entrega, a un segundo sacrificio.

Al ingresar al espectro de lo simbólico, con sus imposiciones verbales y visuales, con la estipulación de lo que es visible y decible, hay otra forma de relacionarse con el lenguaje y la mirada a la que se ha de clausurar. Lo doloroso es que se trate de aquella relación ocular distinta a la de la vigilancia y el sometimiento. Es la mirada a la que se entiende como comunión y reciprocidad. En la estrofa cuarta, esta mirada aparece con la figura del “cordero todo ojos degollados”. En esta poderosa imagen, el sacrificio se focaliza: no recae en la totalidad del cuerpo del cordero, símbolo de la inocencia en muchas tradiciones culturales, como “el animal de sacrificio por excelencia” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 344), sino en los ojos que se degüellan. La impertinencia del verbo refuerza la fusión que el poema realiza entre la palabra y la imagen como lenguajes. Cercenar los ojos inocentes es, así, no solo anular una forma de mirar, sino también una potencial forma (inocente) de decir.

Cuando, en la estrofa sexta, la voz poética queda sometida por completo al imperio de la vigilancia, se formula una petición en tiempo presente. Es un ruego dirigido a un ojo distinto, el de un agente incógnito que, tal vez, pueda ser Cristo. Es decir, hacia otra forma

²⁰ En la estrofa quinta se menciona el tópico de la justicia ciega, pero entendiendo esta cualidad como enceguecimiento producido por terceros para obviar las acciones que implican inequidades, abusos, inmoralidades: “Ojo del que lo guiña y hace la vista gorda./También a la Justicia la cegaron”.

de entender el vínculo religioso o, simplemente, hacia otra manera de habitar la realidad. A ese “Ojo” se le pide que vuelva a “mira[r] a los niños que fuimos con piedad/de silabario” (Lihn, 2005, p.76). Mediante siete epítetos, la voz espera obtener como dádiva el regreso al momento previo al de la adquisición del lenguaje: el retorno al “ojo de la inocencia”. Dice el poema:

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. (Lihn, 2005, p. 77)

Interpreto yo estas imágenes como un relato en reversa²¹ en busca de la inocencia perdida. Se trata de 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 una escena prohibida o, si nos mantenemos dentro del psicoanálisis freudiano²², la “escena primordial”, o sea la del coito entre sus padres); pasando por las experiencias gratificantes de la infancia que entró en contacto gozoso con las primeras lecturas de clásicos que invitaban al aventurero placer 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

²¹ En la poesía chilena de la década del setenta del siglo XX, este recurso del relato en reversa para restituir un tiempo perdido aparece en el poema 48 del poemario *La ciudad* de Gonzalo Millán (1947-2006), libro publicado en el exilio (Quebec, 1979). En este caso, la puesta en reversa es para imaginar un tiempo en que no aconteció el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973: “... La corriente se devuelve por los cables./ La corriente penetra por los enchufes./ Los torturados dejan de agitarse./ Los torturados cierran sus bocas./ Los campos de concentración se vacían./ Aparecen los desaparecidos./ Los muertos salen de sus tumbas./ Los aviones vuelan hacia atrás/ Los “rockets” suben hacia los aviones./ Allende dispara./ Las llamas se apagan./ Se saca el casco./ La Moneda se reconstituye íntegra./ Su cráneo se recompone./ Sale a un balcón./ Allende retrocede hasta Tomás Moro./ Los detenidos salen de espalda de los estadios./ 11 de Septiembre. ...” (p. 85).

²² De hecho, una de las teorías culturales más presentes en la poesía de Enrique Lihn es el psicoanálisis.

experimentar libremente, llenándolo de colores sin concierto, ajeno a la constricción de las sangrías y los renglones.

Volver al “ojo de la inocencia” es recuperar la alegría del juego como forma de experimentar el mundo. O, como diría el filósofo francés Georges Didi-Huberman (2008) en un ensayo sobre la *Kriegsfiel*²³ de Brecht, es retornar a la ingenuidad como “apertura particularmente confiada hacia la voluptuosa complejidad ... del mundo circundante” (Didi-Huberman, p. 184). Esta última parte del poema pretende recuperar el asombro al ingresar al mundo de las letras y las palabras que, según Didi-Huberman, constituyen el abecedario, el libro que debería servir para “suscitar movimientos, afectos, no un libro para leer algo que está replegado en las páginas hojeadas, sino para desear leer todo lo que se encuentra diseminado” (Didi-Huberman, p. 188).

No obstante, es un dispositivo que, al estar al servicio de las pedagogías de la lectura y de las imágenes, entra en un campo de disputa donde “se encuentran potencias de sometimiento y potencias de liberación, obligaciones morales y colocaciones lúdicas, cadenas de la lección y desencadenamiento del *juego*” (Didi-Huberman, 2008, p. 188). En la representación poética de Lihn, está clara cuál fue al cabo la visión vencedora: no la escuela como “un lugar de recreo” (Matte III), sino como la institución del sometimiento y la vigilancia. Los trazos que pintarrajearon el ojo prontamente fueron sometidos a la homogeneización del renglón y el monocromatismo. El lenguaje que se brindó como un don muy pronto se reveló como una condena. Esta lección final hace que la voz poética, concluya con un pedido, casi con un clamor: “Ojo devuelve al corazón del mundo/el don de la palabra que no abra los ojos” (Lihn, 2005, p. 77).

Se trata de un pedido infructuoso e imposible. La voz poética no puede retornar al momento previo a aquel en que “abriera los ojos”, cuando se alejó “definitivamente de la edad de la inocencia”²⁴ (Noguerol, 2005, p. 86). Esa es la moneda de cambio que cualquier

²³ Libro publicado en 1955. Didi-Huberman lo describe como “una especie de atlas fotográfico de la guerra”. Su título se traduciría como *Abecedario de la guerra*. En el libro, Brecht monta una serie de fotografías cronológicas de la Segunda Guerra Mundial, las que acompaña con poemas breves, de su autoría. La publicación original consistió en sesenta placas.

²⁴ El poema elabora esta nostalgia de la inocencia asumiendo, por tanto, la existencia de un estadio pre-simbólico o, como diría Julia Kristeva, *presemiótico*. Desde otra vereda de pensamiento, la del filósofo francés Michel Foucault (la que, no obstante, también tiene influencias claras en la visión de mundo articulada en la poesía de Lihn), se trata de una añoranza vana, pues “si bajo el saber no existe una experiencia originaria libre y salvaje, como desearía la fenomenología, es porque el Ver y el Hablar siempre están ya totalmente inmersos en relaciones de poder que ellos suponen y actualizan” (Deleuze, 1987, pp. 111-112).

sujeto que pretende ingresar en la dimensión de lo Simbólico debe entregar. La mirada que propone el poema de Lihn no se puede deslastrar del don y, así, insalvablemente estará determinada respecto de lo que se puede y no se puede decir/ver, y respecto de cómo se debe hacerlo.

Sin embargo, es posible encontrar un gesto de resistencia en este poema. Reparemos en su título por última vez: “Ojo”. Coloquialmente, este sustantivo se enuncia para que pongamos atención o para advertirnos sobre algo. Advertencia hacia una “mala educación”, hacia los lenguajes y los métodos opresores, el poema puede considerarse, así, como un ejercicio de contra-pedagogía o como *otro* silabario. Este silabario poético también. Es una poesía irregular y disonante que, muy al modo brechtiano, evita “los ritmos runruneantes a fin de *despertar a su lector*” (Didi-Huberman, 2008, p. 179). Su enseñanza tiene que ver con la puesta en escena de los mecanismos que constriñen la mirada y, por cierto, lo mirado.

La empresa poética de Enrique Lihn busca que, al menos, seamos conscientes de nuestra ceguera y veamos que, aunque no se puede dismantelar del todo el punto ciego²⁵, sí es factible criticar poéticamente al monstruo de la vigilancia y el control. La contra-pedagogía de “Ojo” será entonces la lección de lucidez que se alcanza gracias a la pasión de la crítica.

Referencias

- Ayala, M. (2011) *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Cánovas, R. (1986). *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. FLACSO.
- Chevalier, J. y Alain Gheerbrant. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (5.ª ed.). Herder.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. (I. Bertolo Trad.). Machado Libros.

²⁵ Lihn declaró sentirse intrigado por la ceguera de la mirada, “... el ojo que no se puede ver viendo, que no se ve a sí mismo en el acto de ver, que es ciego” (Donoso, 2019, p. 68).

- Donoso, C. (2019). *Enrique Lihn en la cornisa. Una entrevista pendiente, un poema intempestivo, una secuencia fotográfica*. Ediciones UDP.
- Fischer, M.L. (2005). 'Días de mi escritura, solar del extranjero': la poesía de viaje de Enrique Lihn. En F. Noguero (Ed.), *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn* (123-129). Universidad de Sevilla.
- Galeano, E. (2013). *El libro de los abrazos*. Siglo Veintiuno Editores.
- Goic, C. (2007, diciembre). Enrique Lihn, Una nota estridente. *Anales de Literatura Chilena* 8, 201-210.
- Guerrero, C. (2008). La infancia como espacio fantasmal en la poesía de Enrique Lihn. *Acta Literaria*, 40, 9-28.
- Hozven, R. (1979). En el cincuentenario de Enrique Lihn. *El Sur*, Concepción, [s.n.], 2.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. University of California Press.
- Lacan, J. (1981). *Los escritos técnicos de Freud: 1953-1954*. Paidós.
- Lastra, P. (1990) *Conversaciones con Enrique Lihn*. Atelier.
- Levin, D. M. (Ed.). (1993). *Modernity and Hegemony of Vision*. University of California Press.
- Lihn, E. (1963). *La pieza oscura* (6.ª ed.). Ediciones Universidad Diego Portales.
- Lihn, E. (1979). *A partir de Manhattan*. Ediciones Ganymedes.
- Lihn, E. (1986). *Pena de Extrañamiento*. Sinfronteras.
- Lihn, E. (1996). *Porque escribí*. Antología Poética. Fondo de Cultura Económica.
- Lihn, E. (1996). *El circo en llamas*. Edición de Germán Marín. LOM Ediciones.
- Lihn, E. (2005) *Una nota estridente (1968-1972)* (Ed., epílogo y notas de M. Ayala). Ediciones Universidad Diego Portales.
- Matte, C. (1977). Nuevo método para la enseñanza simultánea de la lectura i la escritura (1884). Editorial Megápolis.
- Noguero, F. (2005). "Pena de extrañamiento o la escritura de la alienación". En F. Noguero (Coord.), *Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn* (pp. 83-103). Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Riffaterre, M. (1988). *Sémiotique de la poésie* (T. Ward Trad.). Éditions du Seuil.

“OJO” O LA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA VIGILANTE EN ENRIQUE LIHN

- Rojo, G. (2021). Leo a continuación “La Pieza Oscura”, poema de Enrique Lihn. *Atenea*, 524, 381-391.
- Valdés, A. (2008, abril). Enrique Lihn: Santiago, París, Manhattan. *Revista Chilena de Literatura*, 72, 89 – 113.
- Zamora Estay, D. (2019). Reescrituras del *Silabario Hispanoamericano* en la poesía chilena reciente. *Literatura y Lingüística*, 39, 33-53.
- Žižek, S. (2008). *Cómo leer a Lacan* (F. Rodríguez Trad.) Paidós.