



VALERIA DE LOS RÍOS

Fantasmas artificiales

Cine y fotografía en la obra
de Enrique Lihn



HUEDERS



AGRADECIMIENTOS

Este libro no sería posible sin el apoyo de Conicyt, que a través de Fondecyt financió el proyecto que dio origen a esta investigación en el 2011. Tampoco sería posible sin el apoyo del Concurso de Creación y Cultura Artística 2015 de la Universidad Católica de Chile. Y sin duda, no habría existido sin que Matías Ayala me contagiara con su mirada crítica y su predilección por la obra de Enrique Lihn.





PREFACIO

El encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas es una definición anacrónica y no intencional del surrealismo. Esa reunión inesperada de elementos dispares e incluso contradictorios propuesta por Lautréamont, sirvió de metáfora para explicar procedimientos como la escritura automática y el *collage*, que estuvieron al centro de la producción artística surrealista. La pregunta por la técnica —y en el caso del surrealismo, específicamente la técnica fotográfica— tuvo una importancia radical, puesto que durante el siglo XX las prácticas artísticas experimentaron y se sirvieron de tecnologías industriales y de máquinas de distinta especie para renovar los repertorios ya estandarizados de las escuelas de Bellas Artes. Según la crítica de arte y fundadora de la revista *October*, Rosalind Krauss, la fotografía se instaló en el inconsciente del surrealismo para suscitar una paradoja: la realidad constituida como signo, o una presencia transformada en ausencia, en representación o en escritura.

Una fotografía de Man Ray, titulada «Séance de rêve éveillé» (1924), muestra al grupo surrealista reunido alrededor de una tipógrafa y una máquina de escribir para registrar los sueños. Aparte de la clara división de roles de género en la escenificación fotográfica, llama la atención la centralidad de la





Man Ray, «Séance de rêve éveillé» (1924).



máquina: un medio para la inscripción mecánica del lenguaje, para su materialización secuencial y compartimentada. Los críticos reflexionaron insistentemente sobre la importancia del sueño y la escritura automática para el surrealismo, pero para ellos la presencia de la máquina siempre fue residual, como la de Simone Collinet, esposa de Breton, quien toma nota de los dictados en la máquina de escribir al centro de la fotografía. A principios del siglo XX la máquina y la escritura, que habían experimentado un primer encuentro a fines del siglo XIX con la invención de la máquina de escribir, se veían nuevamente enfrentadas, desde distintos flancos y de modos diversos. Pero las vanguardias artísticas utilizaron productivamente esa coyuntura. El automatismo surrealista es un procedimiento mecánico que puede ser vinculado a los autómatas, los seres artificiales construidos durante el siglo XVIII que mantenían un parecido lo más cercano posible al original en su forma exterior, de modo que la dimensión técnica debía ocultarse para mantener la ilusión. En 1739 Jacques de Vaucanson fabricó un pato autómatata que supuestamente imitaba el funcionamiento de las vísceras del animal y Wolfgang von Kempelen construyó a un jugador de ajedrez en 1769. Un año después, en 1770, Pierre Jaquet-Droz presentó su famoso «Escritor», un autómatata escribiente que trazaba siempre las mismas palabras y que encantaba a los surrealistas. Según el crítico norteamericano Hal Foster, el automatismo surrealista está relacionado con los mecanismos psíquicos de repetición compulsiva, con la pulsión de muerte y con lo siniestro. Esta última noción está estrechamente vinculada con los autómatas, puesto que supone —entre otras cosas— una confusión entre lo animado y lo inanimado. Lo siniestro





de los autómatas, entonces, está determinado por no saber si esas figuras artificiales están vivas o no, una pregunta que bien pudo hacerse respecto a las primeras fotografías. En su *Pequeña historia de la fotografía* Walter Benjamin cita al fotógrafo Karl Dauthendey, quien señala:

Al principio no nos atrevíamos a contemplar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó. Nos daba miedo la nitidez de los personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primera imágenes de los daguerrotipos.

Para el centenario del anuncio¹ de la fotografía, en enero de 1939, la Academia Francesa invitó al poeta Paul Valéry a presidir la ceremonia. En su discurso, Valéry declaró que aunque a primera vista no existe una gran conexión entre las letras y la fotografía, esta última fue fundamental para cambiar nuestro modo de percibir: «La fotografía acostumbró a los ojos a esperar aquello que debían ver, y en consecuencia a verlo; y los instruyó a no ver lo que no existe, y que veían claramente antes de ella». En 1901

1 Hablo aquí de «anuncio» y no de «invención» porque en *Arder en deseos* el profesor de historia de la fotografía Geoffrey Batchen asegura que hubo más de veinticinco inventores de siete países diferentes que intentaron fijar las imágenes de la cámara oscura entre 1790 y 1839: siete franceses (Niépce, Bayard, Daguerre, J-B Dumas, Desmarests, Vérignon, Lassaigue), seis ingleses (Talbot, J.B Reade, Herschel, Fyfe, Mungo, Ponton), seis alemanes (Steinheil, Kobell, Breyer, Hoffmeister, Von Wunsh, Liepmann), un norteamericano (Samuel F.B Morse), un español (Zapetti), un noruego (Winther), un suizo (Gerber), y un brasileño de origen francés (Hércules Florence).



el novelista naturalista Émile Zola había declarado que ya no era posible afirmar que se había visto si no se lo había fotografiado. Pero la declaración de Valéry es aún más radical, puesto que tras un siglo de práctica y convivencia con esta técnica resulta evidente un proceso de naturalización y disciplina: la fotografía nos adiestra a ver lo que se supone debemos ver y nos enseña a no ver lo que no existe. Así, para Valéry la fotografía parece convertirse en un dispositivo normalizador de la mirada, que elimina sombras, espectros y todo asomo de fantasía.

Al mismo tiempo, el poeta sostiene que la «maravillosa invención» de la fotografía tendió a disminuir la importancia del arte de escribir, e incluso a sustituirlo. La fotografía superó a la literatura en su capacidad de describir, ya que el grado de precisión del lenguaje —un rasgo «casi ilusorio» según Valéry— depende más bien de la imaginación de cada uno de los lectores. Curiosamente, a lo largo de su brillante exposición, en la que reflexiona sobre la fotografía en términos históricos, teóricos y comparativos (al relacionarla con la escritura y con la filosofía), su prosa se contagia de la visión fotográfica al anunciar que se limitará a «fotografiar una coincidencia». El cambio en la percepción que ocasionó la fotografía no sólo produjo una transformación en los modos de ver, sino también en los de escribir. Y no únicamente porque la fotografía superara a la literatura en la descripción, sino porque el dispositivo fotográfico, en franca competencia con las letras, se convirtió en una obsesión explícita o implícita para los escritores, e incluso en algunas ocasiones contribuyó a modificar formalmente el proceso de escritura, particularmente a partir de las vanguardias.

El «inconsciente óptico» es una noción acuñada por Benjamin, en su clásico ensayo de 1936 «La obra de arte en la época





de la reproductibilidad técnica», para caracterizar la ampliación de la visión del ojo humano que trajo consigo la invención de la cámara, permitiéndole ver lo que antes no podía gracias a técnicas como la ampliación, la cámara lenta, la puesta en reverso o la cámara rápida. Esta expansión de lo visible tuvo repercusiones en el ámbito de la escritura que Benjamin logró vislumbrar en el contexto de las vanguardias, como la recuperación de las fotografías de Atget por parte de los surrealistas, y la conexión casi causal entre la aparición de la fotografía y el surgimiento de un género literario: el policial. La fotografía hace surgir la noción de evidencia y aparece la creencia de que la cámara es capaz de fijar una versión fidedigna de su referente: «La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre. Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre».

Se dice que *Nadja* (1928) de André Breton es la primera novela en incluir imágenes fotográficas. Las fotografías en la novela de Breton tienen funciones muy simples, principalmente documentar lugares, objetos, eventos y personajes mencionados en el texto, u otorgar aquello que Breton llamaba el misterio «anti-literario», aquello que impulsaba al lector a recorrer imaginariamente las calles de París, es decir, el estímulo que lo lanzaba fuera de la escritura. Este enfrentamiento y negociación entre la imagen y la letra presentes en la novela puede ocurrir como ilustración o como simple interrupción intencional del flujo de la escritura.

En el contexto contemporáneo, se hace cada vez más evidente esta transformación que el filósofo francés Jacques Rancière caracteriza como «régimen estético de las artes», en el que lo



visual ya no es complemento de expresividad, ni tampoco una simple suspensión, sino la construcción de otra cadena narrativa. Se trata aquí de una indefinición o un entrelazamiento de dos lógicas, que es como la presencia de un arte dentro de otro.

En Latinoamérica, los primeros intentos de aunar texto y fotografía son tempranos y fugaces, incluso anteriores a la novela de Breton. Tal como señala Natalia Brizuela en *Depois da fotografia*, a principios del siglo XX libros como *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Evaristo Carriego* (1930) de Jorge Luis Borges, incluyeron imágenes fotográficas en sus primeras ediciones; sin embargo, estas imágenes fueron suprimidas en las ediciones posteriores. En 1937 Pablo Neruda publicó *España en el corazón*, un poemario sobre la Guerra Civil Española con fotografías de Pedro Olmos, y la edición de 1954 de *Alturas de Machu Picchu* (1950) de editorial Nascimento contiene doce fotografías de Martín Chambi. También en Chile, en 1952, una serie de autores, entre los que se contaba a Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky y un joven Enrique Lihn, realizaron una obra titulada *El Quebrantahuesos*,² en la que unían fotografía y tipografía extraídas de periódicos en un impulso evidentemente vanguardista.


En México, en 1965, Salvador Elizondo publicó *Farabeuf o la crónica de un instante*, novela en la que reproduce una fotografía que escenifica el procedimiento de tortura china. Dos años después Cortázar editó *La vuelta al mundo en ochenta días*; en 1969

2 Se trató de una de las intervenciones poéticas realizadas en 1952 por Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn, en muros de Santiago con textos creados a partir de recortes de periódicos. En 1975 las fotografías de los Quebrantahuesos fueron publicadas en el único número de la revista *Manuscritos*, del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile.



ALZA DEL PAN PROVOCA OTRA ALZA DEL PAN

EL CANDIDATO A RECTOR QUE HA DEFINIDO SU POSICION



OPINA SOBRE LA SEMILLA DE PAPAS

BUENA INVERSION

ALFOMBRA MAGICA

VENDO AL CONTADO CON PAGO ANTICIPADO

Un taller no necesita

VITAMIN VITAMINADO

senador Está en Serios Aprietos **será vendido a** **TRABAJADORES DE LA PAMP**

habló con Club Ciclista Rival de **Estados Unidos** Para **HUIR A LA SELV**

CONTINUAN SIN VIVERES LOS CARABINEROS DE CHILE

HEROES DE LA PAZ


ATENTARON CONTRA VIDA DE **PIO XII**

POGAS DE CIENTO POGRA RECIBIR A LOS RINOS VAJOS

En Alemania y Japón sería colocado el excedente

EN UN ASILO DE HUERFANOS se disputan **Ojos y Oídos**

DOS MODELOS DE **NOVIOS**



\$14.000.000

Deuda de gratitud que siempre tendré presente

un herido, bombero obreiro enfermo

CANGURO BOXEADOR

CANTAN EN CONCEPCION

URGENTE: Por Suicidio

VENDO Nube Perfumada


QUINTILLIZOS para 5 diferentes Etapas de la Vida

CAJA DE CREDITO POPULAR **REMATES** NICHOS ROVEDAS VENCIDAS PAGO AL CONTADO — ENTREGA INMEDIATA

ARRIENDO **18.500** SALAS DE BANO EN **EDIFICIO CENTRAL**

Ud. lo ve, lo prueba se lo lleva

Suicidose el ULTIMO Carabinero DE LUJO



ROTUNDO FRACASO

UN CIRCO

Página de *El Quebrantahuesos* (1975).



Último round, y en 1972 *Prosa del observatorio*, en los que incluye reproducciones fotográficas de su propia autoría. En 1977 apareció en Chile *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, un trabajo singular y neovanguardista que utilizaba la fotografía a la vez como material icónico y como concepto clave que estructura la obra. A partir de los años ochenta autores como Ronald Kay, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Alexis Figueroa, Cecilia Vicuña, Pedro Lemebel y Claudio Bertoni, entre otros, comenzaron a publicar trabajos que incorporaban fotografías. En la actualidad siguen editándose libros de esta naturaleza, no sólo de autores europeos como W. G. Sebald, sino también de autores latinoamericanos entre los que se cuentan Mario Bellatín, Eduardo Lalo, Pola Oloixarac, Cynthia Rimsky, Carlos Busqued, Nuno Ramos, Hernán Ronsino y Valeria Luiselli, entre muchos otros.

Por su participación en *El Quebrantahuesos* Enrique Lihn fue uno de los pioneros en el trabajo que entremezcla y difumina los límites entre imagen y texto. No sólo escribió poesía, sino novelas, cuentos y ensayos, fue agitador cultural, realizó performances –como su famosa interpretación del empalagoso y anacrónico crítico de arte de principios del siglo XX, Gerardo de Pompier–, escribió poemas que evocaban formas visuales, como los dedicados a los pintores Monet, Francis Bacon o a la escuela prerrafaelista, o a fotógrafos como Luis Poirot; escribió un cómic (*Roma, la loba*), libros visuales y ensayos sobre pintura, fotografía y cine que fueron publicados en diversas revistas.³ En 1984 Lihn realizó junto a los cineastas Carlos Flores y Pedro Pablo Celedón la película-performance *Adiós a Tarzán*, un video que registraba

3 Estos artículos fueron compilados por Adriana Valdés y Ana María Risco en *Textos sobre arte* (Santiago: UDP, 2008).





—en medio de la dictadura de Pinochet— el homenaje póstumo de artistas e intelectuales chilenos a Johnny Weismüller, actor que interpretó al selvático personaje. Ese mismo año filmó también un proyecto inconcluso titulado *La cena última*.

Por este y otros motivos, Lihn se ha convertido en uno de los poetas más influyentes de la poesía chilena, hecho verificado por el interés sobre su obra de parte de escritores, poetas y críticos, por las numerosas reediciones de su obra y la aparición de publicaciones póstumas.⁴ Esto ocurre a pesar de la dificultad que presenta su escritura, con largos versos de sintaxis enrevesada, marcados por el contexto social y político, la complejidad psíquica, la dialéctica, el cinismo o la negatividad. En este libro quiero enfocarme en un problema muy particular en la obra de Lihn, su relación con las artes visuales no en un sentido amplio, sino que específicamente con la fotografía y el cine. Lihn fue amante de ambas prácticas: utilizó la fotografía de modos diversos, fue cinéfilo y director de video-performances, fue fotografiado y filmado, incluyó imágenes fotográficas en sus libros, reflexionó sobre la fotografía y el cine como problemas teóricos, escribió ensayos sobre el trabajo de distintos fotógrafos y cineastas, e introdujo la fotografía y el cine en su escritura a nivel temático y retórico. Pero a diferencia de los poetas de las vanguardias históricas, quienes explotaron el procedimiento del montaje como característica principal del cine

4 En 1997 se publica *El circo en llamas*; en 2004 se reedita *El paseo Ahumada*; en 2005 se publica el libro inédito *Una nota estridente* y se reedita *La pieza oscura*; en 2008 se reedita *Poesía de paso* y la recopilación *Textos sobre arte*; en 2010 se vuelve a publicar *Diario de muerte*; en 2011 se edita el cómic *Roma, la loba*; en 2012 se reedita *La aparición de la Virgen* y otros poemas políticos y *La efímera vulgata*; en 2013 *París, situación irregular*, y *La orquesta de cristal*.



y la fotografía —imitando ante todo su ritmo y sintaxis a modo de *collage*—, Lihn se centró en describir la experiencia fotográfica y cinematográfica, y en reflexionar sobre el influjo que estas tienen sobre la construcción del sujeto. Como dispositivos técnicos, el encuentro entre escritura, fotografía y cine produce la aparición de una figura fantasmal, que es característica de toda la producción poética de Lihn.

