

**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA**

**La imagen de la ciudad en el poemario "El paseo Ahumada"
de Enrique Lihn**

**(Informe de Seminario para optar al grado de Licenciado en
Lengua y Literatura Hispánica)**

**Autor: Francisco Zañartu G.
Profesor Guía: Cristián Cisternas A.**

Santiago, 2004

TABLA DE CONTENIDOS:

I. TABLA DE CONTENIDOS.	01.
II. AGRADECIMIENTOS.	02.
III. INTRODUCCIÓN.	03.
IV. MARCO TEÓRICO.	04.
i. Contexto Histórico.	04.
ii. La ciudad como texto	10.
iii. El diálogo con la ciudad	13.
iv. Trasgresiones líricas.	15.
V. ANÁLISIS DEL POEMARIO.	26.
i. Contexto Histórico	26.
ii. La ciudad como texto.	42.
iii. El diálogo con la ciudad.	58.
iv. Trasgresiones líricas.	71.
VI. CONCLUSIONES.	85.
VII. BIBLIOGRAFÍA.	89.

AGRADECIMIENTOS

Mi primer agradecimiento es para mis tres queridas profesoras, que me ayudaron a cerrar este ciclo comenzado en los años 80 en el Departamento de Literatura de la Universidad de Chile, del Campus La Reina. Un saludo muy especial a María Isabel Flisfich, Lucía Invernizzi y Nelly Donoso.

También deseo agradecer a mi querido maestro del D.E.H. Don Felipe Allende, gracias a quien pude dar el salto más importante de mi vida: estudiar literatura

Un gran abrazo para mi amigo de toda la vida Patricio Lizama A. – Profesor de Literatura de la Universidad Católica- quien me ayudó en todo lo que necesité para superar el pánico escénico propio de quien vuelve a estudiar después de tantos años.

Además quiero agradecer particularmente a mi profesor guía, Cristián Cisternas porque sin su fundamental aporte no sé si este proyecto hubiese llegado a puerto.

Al fin, un agradecimiento especial a Enrique Lihn quien, en los duros años 80 cuando éramos un grupo de jóvenes poetas que asistíamos a sus clases en el Departamento de Estudios Humanísticos, nos hizo entender que uno siempre tiene una voz que sacar.

INTRODUCCIÓN:

“Santiago, no has querido ser el cerro,
y tú nunca has conocido el mar.

SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO. “*A mi ciudad.*” 1980

En el presente trabajo se intentará demostrar que el poemario "**EL PASEO AHUMADA**"¹ de Enrique Lihn, es representativo del Chile de los 80, cuando el país es gobernado por la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973 - 1989)

Es por esto que, en un primer momento, se analizará someramente el contexto histórico en que fue producida la obra, y luego, se considerará lo planteado por diversos autores, en el sentido de considerar la ciudad como un texto con el que se establece un diálogo. Lo anterior, nos permitirá ver la situación del sujeto en este espacio a partir de su cotidianidad, en el sentido que Humberto Giannini da a este concepto: “vida que desde la insignificante apariencia de su superficie ha de abrir el acceso, así lo pensamos, a una reflexión sobre aspectos esenciales de la vida humana”²

Finalmente revisaremos las estrategias desarrolladas por el autor para sobrevivir en este espacio dictatorial.

¹ LIHN ENRIQUE. EL PASEO AHUMADA. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile 2004.

²GIANNINI HUMBERTO. LA “REFLEXIÓN” COTIDIANA. HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA” Editorial Universitaria. Colección El saber y la cultura. Santiago de Chile. 1999. Págs. 17 -17

MARCO TEÓRICO

“El lenguaje es peligroso.
Recomendamos mantenerlo alejado del alcance de los niños.”

G. COHEN *”Adivina la comedia”*. 1982

I. Contexto Histórico:

El poemario “**EL PASEO AHUMADA**” de Enrique Lihn, fue editado por primera vez en 1983. Ese año la dictadura cumple una década al mando del país y ha logrado imponer su sistema de “sociedad controlada”. Para conseguirlo, ha impuesto un marco constitucional -redactado entre cuatro paredes y aprobado en un espurio plebiscito– que rige los destinos de los chilenos a través de dos conceptos básicos: la represión y el consumismo.

A pesar de lo anterior, en ese periodo comienzan a oírse las primeras voces de oposición al modelo autoritario y se convoca a la Primera Protesta Nacional, que obtiene un alto grado de adhesión. El movimiento cultural intenta romper la censura y organiza, con relativo éxito, el Primer Congreso de Trabajadores del Arte y la Cultura. En las radios se escuchan los temas del naciente rock chileno (UPA – Los Prisioneros – Aparato Raro) y en las calles se ve -entre vendedores ambulantes y pastores evangélicos– a un grupo de actores que, dirigidos por Andrés Pérez, realiza las primeras experiencias de Teatro Callejero. En Artes Plásticas, destacan los trabajos de la “Escena de avanzada” (Nelly Richard – Lotty Rossenfeld) la aparición de colectivos de arte como “El Piano de Ramón Carnicer” y “El Burlitzer” y el trabajo de jóvenes pintores como Bororo o Sammy Benmayor. En literatura, se publica la segunda edición de “Persona non grata” de Jorge Edwards; aparecen las novelas Lumpérica de Diamela Eltit y La Casa de los Espíritus

de Isabel Allende y los poemarios La Tirana de Diego Maquieira y Exilios de Jorge Montealegre.

Chile, el país que según los propagandistas del régimen “avanza en orden y paz” adquiere una diversidad de voces que abarca desde propuestas vanguardistas y desconstruccionistas -Diamela Eltit- hasta la reutilización de formatos clásicos de la literatura latinoamericana como el realismo mágico de Isabel Allende, pasando por la crónica de Jorge Edwards y la sátira de Jorge Montealegre.

El gobierno responde con la ocupación militar de las principales arterias durante el día y en la noche traslada la represión a las poblaciones periféricas, donde realiza allanamientos y detenciones masivas con centenares de hombres desnudos en plazas y rotondas.

Este estado de cosas descrito de la siguiente manera por el sociólogo José Joaquín Brünner: “...lo que se intenta es reorganizar la vida cotidiana restituyendo el sentido de las jerarquías y de los límites volviendo a levantar las barreras sociales entre las clases y grupos disímiles, reduciendo las expresiones públicas a la sola voz oficialista, remarcando el rol esencial de cada sujeto social: la mujer en su hogar, el joven en sus estudios, el obrero en su trabajo, el pobre haciéndose cargo de su destino, la Iglesia en su reino espiritual. Y lo que no cabe en este nuevo orden de la sociedad debe ser suprimido o excluido radicalmente”³

En lo que a la “vida urbana” se refiere, este control se caracteriza por “estados de excepción”, cada vez menos excepcionales, que restringen el libre tránsito de los habitantes. El más estricto de ellos es el toque de queda,

³ **BRÜNNER JOSÉ JOAQUÍN. UN ESPEJO TRIZADO. ENSAYOS SOBRE CULTURA Y POLÍTICAS CULTURALES.** FLACSO. Santiago de Chile. 1988 Pág. 52.

que impide todo desplazamiento después de cierta hora y el más flexible es la restricción vehicular después de la medianoche. En esos años, los chilenos debimos acostumbrarnos a una nueva nomenclatura de las restricciones.

El tipo de sociedad impuesto necesita que la calle sólo sea considerada como el lugar de tránsito entre el trabajo y la casa.⁴ El concepto que gobierna la urbe es el de “asepsia”. La dictadura necesita que todo se vea limpio, que todo huelga bien en la superficie, que nadie sepa que bajo la corteza la ciudad hiede. Los urbanistas del régimen se fundamentan - probablemente sin saberlo- en la vieja máxima de Maquiavello quien, en “El Príncipe”, dice que la única manera de controlar una ciudad es destruyéndola.

La forma de control del espacio público durante ese periodo, es descrita de la siguiente manera por el arquitecto y urbanista Alfredo Rodríguez: “Santiago, hoy día, expresa la dominación que ejerce el régimen social, y político vigente; es una expresión del autoritarismo y del capital financiero. Pero no es solamente eso; es un campo de lucha: lugar y objeto de disputa. Es lugar de disputa por la centralidad del poder en lo urbano... Es objeto de disputa de propuestas que se enfrentan por su apropiación”⁵

Mas adelante, Rodríguez afirma que la autoridad ha establecido las normas que deben regular la cotidianidad de los santiaguinos. Estas son:

⁴ **GIANNINI HUMBERTO.** En este texto Giannini plantea que existen tres estados del ser humano: el ser domiciliario (para sí) el del trabajo (para los demás) y el transeúnte. En este sentido la calle cumple el oficio cotidiano de comunicar estos extremo. Propiamente hablando, es el medio primario, elemental de la comunicación ciudadana. En ese espacio de convergencia se encuentra con el prójimo. Op. Cit. 29

⁵ **RODRÍGUEZ ALFREDO.** “POR UNA CIUDAD DEMOCRÁTICA” Ediciones Sur. Colección Estudios Sociales. Santiago de Chile. 1983. Págs. 54, 55.

- i. “Un espacio ordenado que normaliza la vida social en términos de costo beneficio; que restringe las acciones y que señala el costo que se paga en términos individuales si se intenta superar el marco de lo establecido...”
- ii. “Un espacio ordenado y segregado, en el cual no exista ningún lugar que no pueda ser inspeccionado, revisado en cualquier momento.”
- iii. “... Un espacio de orden urbano que les haga sentir día a día su subordinación, recordándoles el lugar que ocupan en la estructura social...”
- iv. “Un orden que impone un nuevo lenguaje destinado a un receptor pasivo, al cual se le prohíbe respuesta...”⁶

Lo anterior es corroborado por Enrique Lihn, que ese mismo año publica en la revista **CAUCE** un artículo en el que se describe la ciudad: “Lo que se ha impuesto en el período, es una arquitectura disociada de la cultura, correlato, en la construcción de los faustos infaustos del despegue económico... Por hacer ciudad se entiende, creo, la articulación de los locales comerciales con todos los otros, pero los elefantes blancos del despegue, crean un vacío inhabitable a su alrededor y están vacíos...”⁷

Este “modus vivendi” ciudadano, demuestra que algo ha pasado en nuestra convivencia de ciudadanos y, que nos hará decir como Neruda, “nosotros los de entonces ya no somos los mismos”. Rodríguez define el Santiago pre-dictatorial como un lugar que: “comenzaba a invertir su racionalidad

⁶ **RODRÍGUEZ ALFREDO.** Op. Cit. Págs. 26, 27, 28, 29.

⁷ **LIHN ENRIQUE.** “EL SEUDO ARTE DE LA SEUDO CULTURA” en Revista Cauce. Santiago de Chile. 1983. Pág. 38

tradicional. El libre desplazamiento de la burguesía se veía disminuida; la apropiación individual, privada, del espacio urbano, se veía entorpecida”⁸

Frente a este control del espacio público, la oposición reacciona planteándose la necesidad de tomarse las calles, y es así como en las primeras protestas se realizan los “sitting”, en que un grupo de personas se sienta en la calle para impedir el tránsito vehicular.

La protesta implica romper, colectivamente, el límite de la vereda. Este concepto es trabajado por Olga Grau en un artículo publicado en la **REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL**. “La cuneta parece marcar el límite del gesto de integración de la voluntad política a la expresión de fuerzas que trascienden a la individualidad o una cierta identidad persona”⁹ El poeta se toma la calle: sin embargo, la autoridad edilicia parece haber previsto algo, puesto que elimina la cuneta de Ahumada.

Una vez controlado el espacio público es fundamental dominar la palabra. Desde que los militares llegan al poder se instaura una fuerte censura y, para que esta labor sea cumplida en forma eficiente, se crea la DINACOS (Dirección Nacional de Comunicación Social). Dicha institución depende directamente del poder político y es la encargada de determinar qué se puede decir y qué no, sus decisiones son arbitrarias y generalmente dependen del estado de ánimo del censor. En algunos momentos sólo prohíbe fotos, en otros sólo prohíbe textos y en otros prohíbe textos y fotos. Anécdotas tragicómicas recuerdan al funcionario que vetó una canción de Julio Iglesias porque hablaba “de un lugar donde nadie es mejor ni peor sino

⁸ **RODRÍGUEZ ALFREDO**. Op. Cit. Pág. 16.

⁹ **GRAU, OLGA**. “CALLES Y VEREDAS” en Revista de Crítica Cultural. Santiago de Chile. Junio. 1994 Pág. 20.

igual” mientras sus colegas ordenaban la destrucción de textos tan peligrosos como “La Revolución de las células” o “Introducción al Cubismo”. Quienes tuvieron mejor suerte fueron Carlos Marx y Federico Engels, quienes salvaron ilesos con su libro “La Sagrada Familia” Dentro de los censurados se cuentan Bernardo O’Higgins, Jesucristo y el propio Pinochet. (j)

A esta palabra controlada se refieren diversos autores, de los cuales destacaré el trabajo de Giselle Munizaga, que describe la situación como: “(un) ejercicio de dominación, que ha recurrido, por supuesto a la que es una de las fórmulas privilegiadas de poder, a aquella que es condición de la existencia de civilización pero también es una poderosa herramienta de sujeción del hombre por el hombre. Nos referimos a la PALABRA”¹⁰

El concepto de dominación de la palabra es trabajado por la profesora Elsa Drucaroff, quien, citando a Bajtin, define dos tipos de palabras que se hacen presente en los sujetos hablantes: “la autoritaria” y “la interiormente persuasiva”. “La palabra autoritaria exige de nosotros ser reconocida y asimilada, se impone a nosotros, independientemente de su grado de persuasión interior; la encontramos como ya unida a eso que constituye la autoridad. La palabra autoritaria, en una zona lejana y está orgánicamente ligada a nuestros ancestros”¹¹

Frente a esta palabra autoritaria opone la palabra persuasiva: “la palabra internamente convincente en camino, es la que determina el devenir ideológico de la conciencia individual”¹²

¹⁰ **MUNIZAGA GISELLE.** “EL DISCURSO PUBLICO DE PINOCHET. UN ANÁLISIS SEMIOLÓGICO” CESOC/CENECA. Santiago de Chile. 1988. Págs. 15, 16.

¹¹ **DRUCAROFF ELSA.** “MIJAIL BAJTIN. LA GUERRA DE LAS CULTURAS” Editorial Almagesto. Colección Perfiles 1993. Pág. 115.

¹² **DRUCAROFF ELSA.** Op. Cit. Pág. 115.

En este ir y venir de los dos tipos de palabra viven los chilenos durante los años que Lihn produce su poemario.

Una vez analizado el contexto general de la época en que se produce este trabajo, me referiré a la ciudad como texto.

II. LA CIUDAD COMO TEXTO.

Todo espacio urbano -y la ciudad como tal- es un lugar subjetivo, es decir, la percepción que se tiene de él depende de quien lo lea. Esto ocurre porque como dice Italo Calvino: “las ciudades son signos de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje, son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, sino también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos”¹³.

Las ciudades son textos, y por tanto tienen su propia sintaxis. Es a esto a lo que se refiere Roland Barthes cuando, en su artículo “**SEMIOLOGÍA Y URBANISMO**”, dice: “... una ciudad es un tejido formado no por elementos aislados cuyas funciones se pueden inventariar, sino por elementos fuertes y por elementos neutros o bien, como dicen los lingüistas, por elementos marcados y elementos no marcados”¹⁴ En otro de sus trabajos el mismo autor plantea que al ser la ciudad un discurso, posee una auténtica profundidad sociológica. “Objetos, imágenes, comportamientos pueden, en

¹³ CALVINO, ITALO. “LAS CIUDADES INVISIBLES”. Ediciones del Minotauro. Barcelona, España. 1998.

¹⁴ BARTHES ROLAND, “SEMIOLOGIA Y URBANISMO”. Editorial Dominio. Buenos Aires .Argentina.

efecto significar y significar ampliamente, pero nunca de un modo autónomo: todo sistema semiológico tiene que ver con el lenguaje”¹⁵

Otro de los autores que han trabajado el concepto de “leer la ciudad” es el urbanista Kevin Lynch, quien, en su trabajo **LA IMAGEN DE LA CIUDAD**, dice: “Del mismo modo que esta página impresa, si es legible, puede ser aprehendida visualmente como una pauta conexa de símbolos reconocibles, una ciudad legible sería aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global.”¹⁶

En tanto texto, la ciudad nos remite al artículo “**TEXTO LITERARIO, TEXTO POÉTICO, TEXTO LÍRICO**” de Susana Reitz de Rivarola, donde se establece que: “Los lenguajes cumplen no sólo una función comunicativa sino también de modelización en la medida que cualquier sistema de designación refleja cierta idea clasificatoria de lo que designa, es decir, propone cierta representación de realidad designada: el continuo de los datos de la experiencia es segmentado y ordenado de uno u otro modo según cada lenguaje”¹⁷.

Para Lynch, esta representación de la realidad designada en el caso de la ciudad: “debe ser de extremo abierto, adaptable a los cambios, permitiendo que el individuo siga indagando y organizando la realidad, conviene que haya espacios abiertos en los que pueda extender el dibujo por su cuenta”¹⁸ a esto lo llama “imaginabilidad”, o capacidad de los objetos de suscitar una imagen vigorosa en cualquier sujeto que las observe.

¹⁵ **BARTHES, ROLAND** “ELEMENTOS DE SEMIOLOGÍA” Revista Comunicaciones. Madrid. España. 1971.

¹⁶ **LINCH KEVIN**. “LA IMAGEN DE CIUDAD”. Ediciones Infinito. Buenos Aires. Pág. 11.

¹⁷ **REISZ DE RIVAROLA SUSANA**. “TEXTO LITERARIO, POÉTICO, TEXTO LÍRICO.” Revista Lexis. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. Perú. Diciembre. 1981 Pág. 5

¹⁸ **LYNCH KEVIN**. Op. Cit. Pág. 18.

El concepto de imaginabilidad puede analogarse con la capacidad que tiene el lenguaje de transformarse en modelizadores secundarios, es decir, posibilitar una segunda lectura: la lectura artística. Esta lectura artística es lo que Jakobson llama la función poética del lenguaje, la que: “destaca el lado palpable de los signos, profundizando por lo mismo la dicotomía fundamental entre el signo y el objeto”¹⁹.

Susana Reitz plantea que una de las particularidades del texto es la relación con el receptor: “El que receptores con diferente reserva de saber se comporten diferentemente respecto de los mismos textos, los lean de distinto modo, les atribuyan distintas estructura e incluso les nieguen la función que el productor quiso darles (y que otros receptores les adjudican) no demuestra la inexistencia de estructuras textuales dependientes de ciertas funciones sino los distintos grados de competencia de los receptores”²⁰

En tanto lector el habitante es un receptor de su ciudad. Para Lynch: “El propio observador debe desempeñar un papel activo al percibir el mundo y tener una participación creadora en la elaboración de su imagen. Debe contar con el poder de cambiar esa imagen para adaptarse a necesidades cambiantes”²¹

Es esta apertura textual de la ciudad, es su multiformidad la que nos permite a cada uno de los habitantes entablar un diálogo con ella.

¹⁹ **HOZVEN ROBERTO. EL ESTRUCTURALISMO LITERARIO FRANCÉS.** Ediciones de Departamento de Estudios Humanísticos. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Universidad de Chile. Santiago de Chile. 1979 Pág. 122.

²⁰ **REISZ DE RIVAROLA SUSANA.** Op. Cit. Pág. 6

²¹ **LYNCH KEVIN.** Op. Cit. Pág. 14.

III. EL DIALOGO CON LA CIUDAD.

La relación que los habitantes establecen con su ciudad, es dialógica y por lo tanto dinámica, se arma en el día a día y está determinada por la forma que tenemos de habitar ciertos espacios. Tiene que ver con el construir, que no es sólo edificar, sino también proteger, estar, cultivar, es decir, habitar. Todos verbos activos.

Para el filósofo alemán Martín Heidegger, este “habitar” es parte de la esencia del ser humano. “Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar... hombre es en la medida en que habita... Construir, en el sentido de abrigar y cuidar, no es ningún producir.”²² Desde esta perspectiva habitar, es estar en la tierra a diario, es una experiencia cotidiana, es, según Heidegger, “lo habitual” Este concepto de “lo habitual” es trabajado por Humberto Giannini, en su libro **“LA “REFLEXIÓN” COTIDIANA. HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA”** donde plantea el tema de la cotidianidad. Para este filósofo chileno la cotidianidad es el estadio en que pasa que no pasa nada, y es en este no pasar nada que se pueden buscar los aspectos esenciales de la vida humana, entre otras cosas, porque tiende a reemplazar al lenguaje, puesto que es una nueva vía de acceso a la experiencia común: “la vida cotidiana, vida que desde la insignificante apariencia de su superficie ha de abrir el acceso, así lo pensamos, a una reflexión sobre aspectos esenciales de la vida humana”²³

A partir de esta definición de la cotidianidad, de lo habitual, es que estableceremos el concepto de “diálogo”. En ese mismo texto, Giannini plantea el diálogo como un alto en nuestra relación diaria y su objetivo es la

²² HEIDEGGER MARTIN. **“CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR.”** Traducción de Eustaquio Barjau, en conferencias y artículos. Serbal. Barcelona, 1994. Pág. 3.

²³ GIANNINI HUMBERTO. Op. Cit. Pág. 17-18

revisión de aquello que estamos haciendo. “(El diálogo es) un modo de enfrentar en común, problemas que emergen en medio de “las dificultades de la vida”; un ¡alto! en el que hacer rutinario, con intención de volver a él pero vivificado o hecho más efectivo... Tenemos que entenderlo, pues como meta-lenguaje y suspensión reflexiva de aquello que veníamos haciendo consuetudinariamente y que ya no nos resulta o no nos resulta tan bien. Un alto en el modus vivendi, en el curso rutinario de las cosas.”²⁴

El diálogo, además, es parte de una palabra razonadora, (logos) y en ese sentido se contrapone a la discusión, que no es planificada y por lo mismo nunca se sabe en qué va a desembocar. Giannini, además, distingue el diálogo de la conversación, debido a que esta última tiene sólo un carácter de placer, un objetivo hedonista, y de la narración, a la que define como método acceder a la realidad de las cosas.

En este detenerse, Lihn nos muestra su forma de instalarse en una ciudad que el mismo define en estado pre – funerario. El poeta da cuenta de su reflexión respecto de la ciudad y es producto de esta reflexión que elige como protagonista – y personaje ícono del Santiago de los 80 - a un mendigo subnormal que toca el pandero, el Pingüino, único al que se le permite hablar. Otros resultados de esta reflexión son la comprobación de las distintas paradojas de una ciudad en que cohabitan el Club de la Unión con un hotel de cuarta categoría como el Bidart y en la que el grito de guerra es “vender o morir”. Es en esta situación de barbarie pone el logos, la palabra razonadora,²⁵

²⁴ **GIANNINI HUMBERTO.** Op. Cit. Pág. 71.

²⁵ El poeta Federico Schopf, en una entrevista dada al diario La Nación con motivo del decimoquinto aniversario de la muerte de Lihn dice que: “Lihn fue el primer poeta urbano de Chile. Toda su obra abarca de alguna manera la temática urbana y es el referente de los jóvenes de entonces que comienzan a crear a partir del tema de la ciudad, como es el caso, por ejemplo, del primer libro de poemas de Roberto Merino (Trasmigración) y el de Sergio Parra (La Manoseada)”

Lo anterior es confirmado por la profesora Drucaroff quien, en el artículo antes citado, dice: "(Si) El objeto que intenta conocer es cultural y por lo tanto tiene voz, está activamente "hablando." Conocer, en este caso, es comprender, escuchar su voz y entrar en diálogo con él. El conocimiento no se acerca a su objeto para cosificarlo, sino que encuentra con él un diálogo batallador y amoroso en el que participa" ²⁶

Este diálogo no es –ni puede ser- neutro. La profesora Drucaroff dice que: "Hay un anillo ideológico que rodea toda producción discursiva humana (por ejemplo una obra literaria) y a través de la cual, necesariamente, un signo literario adquiere sentido..."²⁷ y más adelante continúa: "También las conciencias de los sujetos son dialógicas: están hechas del mismo material externo y social que puebla el ámbito semiótico-ideológico: discurso." ²⁸

Esta claro que Lihn no es – ni pretende ser – neutro. Él tiene clarísimo que hay una postura ideológica en sus textos, y es por eso que, frente al estado de control permanente que vive la sociedad chilena, inventa una serie de estrategias para evadir, eludir y mofarse del control. En el capítulo siguiente se analizarán estas estrategias de burla que tienen que ver con la lectura de la ciudad y la escritura del poemario.

IV. TRASGRESIONES LIHNIANAS.

Para trabajar el tema de las estrategias de burla del control se utilizará el concepto de trasgresión utilizado por Giannini. La trasgresión es: "cualquier

²⁶ DRUCAROFF ELSA, "MIJAIL BAJTIN. LA GUERRA DE LAS CULTURAS" Editorial Almagesto. Colección Perfiles 1993. Pág. 111.

²⁷ DRUCAROFF ELSA. Id. Op. Cit. Pág. 111

²⁸ DRUCAROFF ELSA, Id. Op. Cit. Pág. 113.

conducta que se sale del marco predefinido de una “ocasión social”, y que “descoloca” a los otros respecto de los roles habituales por los que debían reconocerse mutuamente en esa ocasión-tipo... (Es un) rescate del tiempo – y de unos seres- perdidos o dispersos en la línea sin regreso de la rutina... Rescate de un tiempo que potencia lo que vuelve a tocar, de un tiempo íntegro; rescate ontológico de lo sumido en “la objetividad” rescate en fin, de una experiencia fragmentada, dispersa en el tiempo del quehacer.”²⁹

A partir de esta descripción se estudiarán las distintas trasgresiones planteadas por el autor, para rescatar ese tiempo sumido en la objetividad, tanto a nivel de espacio como de palabra.

a) TRASGRESIONES EN EL ESPACIO DICTATORIAL:

Lihn se toma la calle, y no cualquier calle, sino el Paseo Ahumada, el verdadero “nodo” santiaguino. Para hablar de nodo se usará la definición que de esto hace Lynch: “Los nodos son los puntos estratégicos de una ciudad a los que puede ingresar un observador y constituyen los focos intensivos de los que parte o a los que se encamina... O bien los nodos pueden ser, sencillamente concentraciones cuya importancia se debe a que son la condensación de determinado uno o carácter físico, como ser una esquina donde se reúne la gente o unas plaza cercada...”³⁰

El Paseo Ahumada es el lugar fundacional del régimen. En él se funden todos los elementos ideológicos que lo componen. Por un lado, es un lugar que destaca – o intenta destacarse- por su limpieza, el lugar donde se plasma la asepsia, la carcasa limpia de la ciudad. Ahí también está

²⁹ GIANNINI HUMBERTO. Op. Cit. Pág. 38.

³⁰ LYNCH KEVIN Op. Cit. Pág. 48.

instalado el poder financiero, cada cuadra puede ser identificada por un banco (Caminando desde la Alameda hacia la Plaza de Armas la primera es la cuadra del Citybank, la segunda la del Banco de Santiago, la tercera la del Banco de Chile, etc.) Además el Paseo Ahumada está constantemente vigilado por policías y perfectamente acotado por dos fuentes de agua que emergen desde el suelo. Los límites del paseo son la calle del Libertador General Bernardo O'Higgins y la Catedral de Santiago.

En ese sentido el Paseo Ahumada es un lugar fundacional y, según Giannini, todo acto fundacional "... no fue -y no es- otra cosa que la certeza de la omnipotencia de la voluntad humana no sólo para hacer la historia; sino como decíamos, para iniciarla en medio de una naturaleza "sin historia"; en medio de una realidad sin mundo... des-cubrimiento de un mundo que el conquistador sólo anhela llenar de sí -fundar- en un proyecto que aún no formula teóricamente: que sólo en un sueño infinito de autoafirmación"³¹

Ahumada, será el lugar del centro de Santiago que nos transformará -según las autoridades económicas de la época- en Nueva York o París. Sin embargo, como plantea la profesora Carmen Foxley en su libro **ENRIQUE LIHN, ESCRITURA EXCÉNTRICA Y MODERNIDAD**, "... el Paseo Ahumada como centro de ese circuito es el emblema de la miseria generalizada y esperpéntica, que caracteriza un momento histórico"³²

Lo planteado por la profesora Foxley se hace evidente cuando se constata que con el paso de las horas, las secretarías bilingües, ingenieros comerciales y expertos en computación abandonan el paseo y dan paso a los proxenetas y prostitutas infantiles.

³¹ GIANNINI HUMBERTO. OP. Cit. Págs. 58 - 59.

³² FOXLEY CARMEN. ENRIQUE LIHN, ESCRITURA EXCÉNTRICA Y MODERNIDAD. Editorial Universitaria Santiago de Chile. 1995. Pág. 245.

Ese es el espacio que trasgrede Lihn, porque, como él mismo lo expresa: “El Paseo (Ahumada) es el pabellón en que se exhibe el quiebre del modelo económico. Las vitrinas elevan los precios al infinito y las importadoras de baratijas a precios botados, inundan el suelo del paseo, haciendo su negocio por medio de los héroes del trabajo”.

Al tomarse la calle, Lihn se instala en el centro del sistema y, para desordenar la asepsia dictatorial, se incorpora a un colectivo. En este sentido a Lihn le pasa lo que plantea Olga Grau en el artículo antes mencionado: “(No) se la puede solo o a solas con su veneno; por lo general necesitamos de lo otro y del otro, de la otra, o de los otros, de ritos comunicacionales, de encuentro de fluidos corporales y emotivos.”³³

En ese lugar Lihn, como veremos más adelante, instala su canto particular. Como dato anecdótico cabe mencionar, que el día del lanzamiento, el autor es detenido y llevado a la Primera Comisaría de Carabineros para “averiguar si subvertía o no el orden público”, como lo afirmó un diario de la época.

b) TRASGRESIONES AL CONTROL DE LA PALABRA Y EL PENSAMIENTO.

Durante los años 80, una de las grandes prohibiciones es reflexionar y por esto que se puede afirmar que, una de las grandes burlas lihnianas, es su proceso reflexivo, ya que su obra jamás es explícita o panfletaria. Los estudiosos de su obra coinciden en que uno de sus grandes temas es la reflexión sobre la palabra. Lo anterior se confirma en el hecho que una de

³³ GRAU, OLGA. CALLES Y VEREDAS, en REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL. SANTIAGO DE CHILE. 1994 Pág. 22.

sus obras más representativas sea precisamente: **“EL ARTE DE LA PALABRA”**

A esto se refiere el crítico Ignacio Valente cuando, en un artículo publicado en el diario **EL MERCURIO** con ocasión del primer aniversario de la muerte del poeta, plantea que “La escritura de Lihn ha sido definida como un “hermetismo abierto” y está dominada por una pasión fría que se expresa en un lenguaje de extrema lucidez verbal. Es una poesía que combina extrañamente dos rasgos a menudo contrapuestos: el ser humano intelectual y a la vez sumamente concreto o comunicacional”³⁴ Algo similar plantea el propio Lihn en una entrevista, concedida poco antes de su muerte al periodista Juan Andrés Piña, y que fuera publicada póstumamente en el libro **CONVERSACIONES CON LA POESÍA CHILENA**. Allí señala que “instintivamente hacer del poema una cosa centrada, un todo, con un comienzo y un fin, articulada, una atención a la autonomía de cada texto particular.”³⁵

Esta capacidad reflexiva es la que le permite descolocar a la autoridad y – como dice Giannini- rescatar el tiempo de unos seres perdidos o dispersos en la línea sin regreso de la rutina, coexistir a través de pequeños espacios que se van ganando.

Uno de esos espacios fue el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, considerado una pequeña isla en la actividad creativa y de crítica intelectual, en los años del “apagón cultural”. Lihn junto a otros escritores e

³⁴ VALENTE IGNACIO. EL POETA QUE ESCRIBIÓ MURIÉNDOSE, en REVISTA DE LIBROS. DIARIO EL MERCURIO. SANTIAGO DE CHILE. 9 DE JULIO DE 1989. Pág. 1 - 2

³⁵ PIÑA JUAN ANDRES Y LIHN ENRIQUE. CONVERSACIONES CON LA POESÍA CHILENA. Editorial Pehuen. Santiago de Chile. 1990. Pág. 141.

intelectuales como Nicanor Parra, Jorge Guzmán, Mario Góngora, Felipe Allende, Juan de Dios Vial Larraín, y Patricio Marchant fue una de las cabezas visibles de ese Departamento. Un dato sintomático con respecto al D.E.H. es que el año 1979, la casona en la calle República donde éste funcionaba fue “donada” por la Universidad de Chile a la DINA.³⁶

Pero no sólo los sectores oficiales atacan a Lihn, sino que también se distancia de los sectores más ortodoxos de la izquierda, con los que ya había tenido problemas a raíz de su regreso de Cuba a fines de los 60, y que lo acusan de colaborar con el pinochetismo. El escritor Roberto Bolaño se refiere a esto en una entrevista, realizada varios años después de la muerte de Lihn: “Esa lucidez, en los años setenta, le costará el estigma y el anatema de la izquierda dogmática y neostalinista que incluso llegará a acusarlo de connivencia con el pinochetismo. Esos mismos que entonces no levantaron la voz para defender a Reinaldo Arenas y que hoy se acomodan como putines en la nueva situación, intentaron borrarlo del mapa”.³⁷

El poeta, denostado por todo tipo de oficialismo, crea su propio entorno y a fines de los 70 y comienzos de los 80 se transforma en un referente obligado de las nuevas generaciones de escritores, (R. Lira – G. Muñoz. - G. Cohen, etc.)³⁸

³⁶ El concepto de “isla del pensamiento” que se atribuye al D.E.H. es rescatado por el periódico *The Clinic*, que en su edición especial de homenaje a Nicanor Parra dice que éste fue: “una isla de pensamiento y libertad que cobijó libertad que cobinó a lo mejor de la intelectualidad chilena durante los años de la dictadura... Si se lee la nómina (de profesores) con atención se verá que en este centro se cumplía una de las máximas parrianas más famosas: “izquierda y derecha unidas, jamás serán vencidas” **THE CLINIC. ESPECIAL NICANOR PARRA.** Año 2004. Pág. 10.

³⁷ **GARCIA JAVIER. 15 AÑOS DE LA MUERTE DEL POETA ENRIQUE LIHN. CUERDO Y LOCO.** Diario La Nación. Santiago de Chile. 1993.

³⁸ El caso de Lira es sintomático, porque a pesar de la pésima relación entre ambos, la similitud de ambas voces poéticas es impresionante lo que queda demostrado en el hecho de que Lihn es el que selecciona su obra y realiza su antología después de la muerte de Lira Cabe hacer

La capacidad trasgresora de Lihn, queda clara al detenernos en el formato del este poemario: un tabloide en papel de diario, con iconografía de la época. La razón de este formato, es explicada en el artículo de **LA NACIÓN** antes mencionado por dos personas muy cercanas a E. Lihn, el pintor Oscar Gacitúa y el poeta Roberto Merino. “Eran tiempos de censura en Chile y los libros publicados tenían que pasar por el Ministerio del Interior, no así los diarios. De ahí nació la idea de hacerlo en este formato”. (Gacitúa) “A Lihn le interesaba que su poesía la leyera la mayor cantidad de gente posible, que la poesía circulara. La idea era cubrir todos los flancos posibles. Podía publicar tanto en España como en una imprenta alternativa chilena”. (Merino)³⁹

Con respecto al texto, en esta obra vemos una historia escrita con minúsculas, sin épica. Esta historia cotidiana, donde lo que pasa es que no pasa nada es descrita de la siguiente manera por la profesora María Luisa Fischer, en su trabajo: **HISTORIA Y TEXTO POÉTICO**. “En *El Paseo Ahumada* la escritura no es profética, no es salvación de nadie... Se trata de rescatar un lenguaje que no es original ni poético. La individualidad afirmada sabe que sólo cuenta con un lenguaje hecho de retazos...”⁴⁰ El texto, ya no sólo trasgrede las normas legales, sino que además, también lo hace con las normas poéticas.

Esta violación de las normas del “buen decir estilístico” dan como resultado una crónica, que es anticrónica. Así la define Carmen Foxley, en el libro citado más arriba: “(El cronista lihniano) no se limita al registro, alabanza y sobrepujamiento de hechos y personajes como la crónica

notar que Lira también tiene un poema dedicado al Paseo Ahumada. Esto contradice la teoría de que la generación de los poetas de los 70 son exclusivamente parrianos.

³⁹ **GARCIA JAVIER**, Op. Cit. Pág 3

⁴⁰ **FISCHER MARÍA LUISA**. HISTORIA Y TEXTO POÉTICO. Ediciones Lar. Concepción. Chile 1998

tradicional, sino se orienta a desconstruir, desprestigiar y poner en tela de juicio las reglas del juego social de un sistema de vida ciudadano, y para conseguirlo a nivel comunicativo opera una “deformación coherente” de las referencias traídas de la realidad contingente y procede a su “descalificación”, es decir, a la transformación de sus atributos referenciales y calificativos y a su “desvalorización”⁴¹

La anticrónica aparece entonces como la protesta frente a la rutina en que se nos ha transformado nuestro día a día y, frente a esa rutina, la alteración del lenguaje, recurrente en la obra de Lihn, aparece como una liberación. A esto se refiere el propio autor en un artículo, supuestamente inédito, y que fue rescatado por Germán Marín en **EL CIRCO EN LLAMAS**: “Una de las reacciones posibles de los oprimidos, en tal caso, es la de poner el lenguaje en estado de crisis. Se le restituye la realidad a la palabra, a condición de que abandone la pretensión de reflejar la realidad, uniformándola, y asuma un disfraz declarado. Se constituye en una realidad per se, por sí misma.”⁴²

Al hablar de esta realidad “per se” que crea en lenguaje conviene remitirse a lo planteado por Georges Steiner quién, en su libro **LENGUAJE Y SILENCIO**, plantea: “Mediante la manipulación de los signos lingüísticos utilizados por la comunidad para la comunicación ordinaria, cada artista construye y propone a sus receptores un lenguaje y, a través de él, un modelo del mundo, que son el resultado de la aplicación, la modificación o la

⁴¹ FOXLEY CARMEN. Op. Cit. Editorial Universitaria Santiago de Chile. 1995. Pág. 246.

⁴² LIHN, ENRIQUE. “DISFRAZ VERSUS UNIFORME” (*Artículo inédito escrito, presumiblemente en 1983*) en EL CIRCO EN LLAMAS. LOM EDICIONES. Santiago de Chile. Pág. 481.

trasgresión de un nutrido conjunto de sistemas normativos operantes en distintos planos”⁴³

Lihn manipula los signos, y se instala a plantearnos su modelo del mundo y sabiendo que no vivimos tiempos épicos, instala su canto particular. Ya no están las cosas para el Canto General nerudiano. Al hablar del canto particular lihneano, el crítico literario Alejandro Zambra dice en el prólogo al libro de Lihn, que: “De ahí que Lihn ensaye, en este libro, su canto particular: no puede ni quiere hablar, como Neruda, por la boca de minorías, pues, lejos de todo mesianismo, el poeta es un cronista, un curioso que rellena sus papeles con la absoluta certeza de que no hay nada - una verdad, un mensaje, una moral – que transmitir salvo el sonido de la propia voz monologando”⁴⁴ En este caso el monólogo del poeta será un dialogo consigo mismo. Para Benveniste, el monólogo es: “un dialogo interiorizado entre un yo emisor y un yo receptor. A veces el yo emisor es el único hablante; sin embargo, el yo receptor permanece presente, su presencia es necesaria y suficiente para hacer significativa la emisión del yo emisor. A veces también el yo receptor interviene por medio de una objeción, pregunta, una duda o un insulto.”⁴⁵ En la obra de Lihn, si bien no pretende transformarse en la voz de los sin voz, no llora como Segismundo por el delito de haber nacido, sino provoca, llama la atención, se burla, molesta. El monólogo de E. Lihn es eminentemente molesto.

Como veíamos más arriba, en esta anticrónica Lihn cede la voz, y se la cede al personaje más representativo del Santiago de los 80, un marginal que se gana unas monedas tocando una caja y un pandero en Ahumada con Alameda. Un mendigo que nada tiene que ver con el “buen salvaje”

⁴³ **STEINER, GEORGES.** LENGUAJE Y SILENCIO Editorial Gedisa, Barcelona, España. 1994. Pág. 5.

⁴⁴ **ZAMBRA ALEJANDRO.** En **LIHN ENRIQUE.** “EL PASEO AHUMADA”. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago de Chile. 2003.Op. Cit. Pág. 11.

⁴⁵ **HOZVEN, ROBERTO.** Op. Cit. Pág 138.

romántico de J. J. Rousseau⁴⁶. Este personaje se asemeja más al travesti latinoamericano, pues: “es especialmente propicio para aparecer como nuevo sujeto en una "sociedad del espectáculo," donde el margen o el borde tiene más interés para los medios de difusión masiva que la representación del promedio de la sociedad... el travesti puede reclamar para sí, además, cierto carácter "exótico" y festivo”⁴⁷

Este mendigo, El Pingüino, representa al Chile de la época, en la medida que es el negativo fotográfico -y social- que necesitamos para autoafirmarnos. Para definir a este mendigo se usará la definición que de este tipo de personajes hace Diamela Eltit, en su trabajo **PADRE MIO**. “ el negativo fotográfico – necesario para configurar un positivo – el resto de la ciudad – a través de una fuerte exclusión territorial para así mantener intacto el sistema social tramado bajo fuertes y sostenidas significaciones”⁴⁸

Por último, el nombre “Pingüino” remite intertextualmente a una clásica revista erótica chilena, muy de moda desde mediados de los cincuenta hasta fines de los 60. Con esto Lihn desnuda lo que no se puede ver, presenta aquello cuya venta está prohibida para menores. La única diferencia entre este Pingüino y su homónimo es que las muchachas de voluptuosos senos que cubrían sus pezones con estrellitas plateadas han sido reemplazadas por un subnormal que golpea el pandero en el barrio cívico.

⁴⁶ Según Rousseau, - y la literatura romántica - el *buen salvaje* es quien plasma todas aquellas virtudes sociales que son el contrapunto de la sociedad civilizada; es el estado de pura naturaleza. Los hombres están dispersos entre los animales. El hombre se encuentra «vagando por los bosques, carente de industria, sin palabras, sin tener domicilio ni relaciones, sin ninguna necesidad de sus semejantes y también sin ningún deseo de hacerles daño. Pocas pasiones y una virtud: la piedad natural.

⁴⁷ **BIRKENMAIER ANKE. TRAVESTISMO LATINOAMERICANO: SOR JUANA Y SARDUY** Yale University Pág. 1.

⁴⁸ **ELTIT, DIAMELA: EL PADRE MÍO.** LOM Ediciones. Santiago de Chile. 2003. Pág.,9.

Tomando en consideración todo lo expuesto anteriormente, se analizarán algunos poemas de **EL PASEO AHUMADA**, considerados los más representativos del libro. Sin embargo, cada vez que sea necesario, se tocará otros textos.

ANÁLISIS DEL POEMARIO.

“Soñé
que los niños cantaban en las micros
por amor al arte”

J. MONTEALEGRE. “*Exilios.*” 1983.

En este capítulo nos abocaremos a mostrar cómo se manifiesta en los poemas el diálogo de Enrique Lihn con la ciudad. Para ello se asumen los textos poéticos como parte de una literatura situada⁴⁹ con una postura político-social definida. Observaremos en los poemas la manera cómo el escritor elabora los datos sobre la coyuntura y luego nos interiorizaremos en la lectura que éste hace de la ciudad. Una vez realizado este trabajo, se procederá a detectar las características de dicho diálogo y algunas de las estrategias y lihnianas.

I. CONTEXTO HISTÓRICO:

En el capítulo anterior, al describir el país en que se produce la obra, se establece que Chile por esos años vive en una sociedad controlada, gobernada por la represión y el consumismo. Al leer los textos descubrimos que ambos conceptos aparecen en la mayoría de los poemas. El tema de la represión institucionalizada por los agentes del estado, lo vemos en los siguientes ejemplos:

⁴⁹ Al hablar de “literatura situada” estamos utilizando el concepto de **GLORIA FAVI**, que en su tesis: “**LAS ACCIONES DE HABLA QUE CONFIGURAN EL UNIVERSO DISCURSIVO DEL TEXTO EL PASEO AHUMADA DE ENRIQUE LIHN**”, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1990, plantea que: “(Nos interesan) las circunstancias de la producción textual para clarificar los condicionamientos cognitivos que conforman la red ideológica del hablante y los efectos que pretende conseguir en el interlocutor. Con estos fines nos interesa conocer el contexto o espacio situado que crea la interlocución para descifrar los rasgos contextuales manifiestos en las acciones de habla y definir finalmente la propiedad del saber del relato testimonial del hablante” Pág. 4

1) “¿Quiénes disparan? Desde un Peugeot 504.

¿Cómo lo hacen? Dialoguen lo que quieran.

¿Cuánto les pagan? Mano dura”⁵⁰

2) “Pero el aplastante giró sobre sí mismo

como si se hubiera dado vuelta de campana la corriente de Humboldt

y todos los sueños de su razón salieron a engendrarse a la calle

Tú y yo apretamos cueva, cada uno para su santo”⁵¹

En este último poema, es importante destacar la presencia Humboldt⁵² y Goya⁵³ a través del cuadro “Los sueños de la razón” que remite a la guerra franco hispana. Al revisar las notas biográficas de estos dos grandes personajes históricos notaremos que tanto el primero, con su fría corriente, como el segundo con su falta de racionalidad parecen ser protagonistas del Chile de los 80. Frialdad e irracionalidad son los elementos constituyentes de la represión. Luego de esta cita a la “gran cultura universal” el poeta nos remite al lenguaje coloquial y popular de los chilenos: “*Tu y yo apretamos cueva, cada uno para su santo*” diciéndonos que frente a tanta frialdad e irracionalidad lo único que nos queda es huir.

⁵⁰ **LIHN ENRIQUE.** Op. Cit. Pág. 60. _CURSO RÁPIDO PARA DISPARAR Y MANEJAR AL MISMO TIEMPO

⁵¹ **LIHN ENRIQUE.** Op. Cit Pág. 64. LA VIDA ES UN DESPERTADOR DESECHABLE

⁵² ALEXANDER VON HUMBOLDT: viajero europeo, naturalista, considerado como uno de los últimos grandes ilustrados, con una vasta cultura enciclopédica, conoce y describe América. Es importante recordar que es conocido mundialmente por ser el descubridor de una corriente de aguas frías que provoca una temperatura media de las aguas inusualmente baja y que provoca la corriente del Niño. Esta es la corriente de Humboldt.

⁵³ FRANCISCO DE GOYA: pintor español que se define como un racionalista, que ve que la única alternativa a la razón son los imbéciles, y los imbéciles son los que buscan el poder en cualquier forma de autoridad: el dinero en primer término y toda la estructura del estado, desde el poder de los gobernantes hasta el microscópico pero corrosivo y siniestro poder de los burócratas; desde el poder de la iglesia hasta el poder del periodismo, desde el poder de los banqueros hasta el poder que dan las leyes.

Ahora ejemplificaremos el otro de los componentes del eje paradigmático con que se gobierna Chile: el consumo.

CONSUMISMO:

1) “Su corbata es mi nudo gordiano
Su terno de Falabella es mi telón de fondo
Su zapato derecho es mi zapato izquierdo doce años después
La línea de su pantalón es el límite que yo no podría franquear
aunque me disfrazara de usted después de empelotarlo a la
fuerza.
Su ascensión por la escalinata del Banco de Chile es mi sueño
de Jacob por el que baja un ángel.”⁵⁴

2) “Dos ciegos tocan sendos Yamaha
la música El Atardecer Incidental en nuestro querido paseo
Son órganos importados del Japón; pero los ciegos, en
/cambio, dos orgullos nacionales
le hacen peso a sus instrumentos.”⁵⁵

En el primero de los poemas se habla del “nudo gordiano”, que es una forma concreta de sumisión. Este nudo ataba el yugo a la lanza del carro del Rey Gordio, y se caracterizaba porque no se le veían las puntas y era imposible de deshacer. El hecho que la corbata, signo de estatus y poder sea el nudo gordiano, simboliza quienes son “nuestros reyes Gordio” y quienes los esclavos que deben ser atados al yugo. También se hace referencia al sueño de Jacob, que aparece en el Génesis de la Biblia y donde se nos cuenta que este heredero de Abraham, una noche soñó

⁵⁴ LIHN ENRIQUE. Op. Cit Pág. 17. CÁMARA DE TORTURA.

⁵⁵ LIHN ENRIQUE. Op. Cit Pág. 45 CIEGOS INSTRUMENTALES TOCAN COMO CONTRATADOS EN EL AHUMADA LO QUE PUEDE EL JAPÓN.

que subía una escalera y llegaba hasta dónde Yavé, él que le prometía riquezas para él y sus herederos y no abandonarlos nunca.⁵⁶ Aquí el cielo hacia al que se sube es el Banco de Chile, la entidad financiera más tradicional de nuestro país es el lugar más parecido cercano al Reino de Dios. Es importante destacar que desde aquí baja un ángel y llega al antónimo del cielo: el infierno. Esto también lo podemos relacionar con el Credo que dice: *“Creo en Nuestro Señor Jesucristo, que descendió a los infiernos y al tercer día resucitó de entre los muertos”* Alguien está descendiendo a los infiernos desde el Banco de Chile para resucitar al tercer día. Estamos frente a un ángel caído, el chileno medio, al que le quebró el sistema financiero y descendió a los infiernos. La lectura de Santiago como infierno es un tema recurrente a lo largo del poemario.

El segundo de los poemas nos muestra lo contradictorio que resulta vivir en esta ciudad. Puesto que cuando se hace referencia a la música incidental que llega al atardecer en nuestro paseo se nos muestra una plácida cotidianidad, una cotidianidad que como dice Giannini: “ocurre cuando no ocurre nada”- A pesar de lo anterior en Chile están pasando cosas terribles, pero los chilenos, preocupados de comprar todo tipo de cosas que vienen del Japón, no las ven. A su vez, Japón no es cualquier país, sino que es la sociedad consumista por esencia, donde las antiguas tradiciones orientales han sido reemplazadas por normas del consumo occidental. Es importante señalar que el consumismo durante esos años se transforma en el día a día y es lo que le permite al chileno medio vivir, enamorarse, trabajar, tener hijos, estudiar, etc. obviando el estado de

⁵⁶ “Jacob fue de Versaba a Jarán... Mientras dormía, soñó con una escalera, apoyada en la tierra y que tocaba el cielo con su punta y por la cual subían y bajaban los ángeles de Dios. Yavé estaba de pie a su lado y le dijo : “Yo soy Yavé, el Dios de tu padre Abraham y de Isaac. Te daré a ti y a tus descendientes la tierra en que descansas .. En ti y en tus descendientes serán benditas todas la naciones .” Génesis. Cap. 28. 12- 14. **BIBLIA LATINOAMERICANA**. Madrid. España. 1971. Pág. 36.

violencia imperante. Es este concubinato entre formas de vida tan disímiles, lo que hace que muchos críticos de la época coincidan en que durante esos años el país perdió su capacidad de asombro y transformó al mercado en un Dios, pero un Dios a medias, porque los órganos son importados, pero los ciegos son chilenos. Nuestro orgullo es un órgano ciego.

Como veremos a lo largo de todo el poemario se hacen constantes referencias⁵⁷ a la situación política, y para demostrar lo anterior, el análisis se centrará en el primer poema: **“SU LIMOSNA ES MI SUELDO DIOS SE LO PAGUE”**⁵⁸, que comienza precisamente con los versos: *“Su limosna es mi sueldo/ Dios se lo pague”*.

A través del intertexto⁵⁹ con una frase que escuchamos a diario en nuestra ciudad, el poeta nos describe una forma de vida que se ha asentado en el país: la limosna. Este concepto remite a la generosidad o dádiva de un todopoderoso, de un superhombre que tiene algo que nosotros necesitamos y que nos puede regalar. La limosna no es algo a lo que tengamos derecho, no nos pertenece, nadie puede reclamarla y sólo podemos acceder a ella por la bonhomía del poseedor. Durante esos años todo se transforma en

⁵⁷ Según Benveniste: “La referencia de la frase es el estado de cosas que la provoca, la situación discursiva o fáctica a la cual se remite y que nosotros no podemos prever ni adivinar” en **HOZVEN, ROBERTO. EL ESTRUCTURALISMO LITERARIO FRANCES.** Ediciones de Departamento de Estudios Humanísticos. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Universidad de Chile. Santiago de Chile. 1979 Pág. 146

⁵⁸ **LIHN ENRIQUE.** Op. Cit. Pág. 15

⁵⁹ Al hablar de intertexto se está utilizando la definición que de esto hace Michal Riffaterre y que aparece mencionada por Gerard Genette en su artículo LA LITERATURA A LA SEGUNDA POTENCIA. Esta definición dice: “El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otra que les han precedido o seguido ... La intertextualidad es el mecanismo propio de la lectura literaria. Solo ella, en efecto, produce la significancia, mientras que la lectura lineal común a los textos literarios y no literario, sólo produce el sentido” En el caso de “su limosna es mi sueldo” estaríamos frente a un plagio, porque según Genette éste es “una toma en préstamo no declarada, pero también literal” VARIOS AUTORES. INTERTEXTUALITE. FRANCIA EN EL ORIGEN DE UN TIEMPO Y EL EN EL DESARROLLO DE UN CONCEPTO. Ediciones Criterios Casa de las América. La Habana. Cuba. 1996. Pág. 54.

limosna: la moneda de diez pesos, la libertad, un pedazo de pan, el derecho a opinión, todo depende de la bonhomía de un todopoderoso que rige la vida que se desarrolla en el país.

Por otra parte, al transformar la limosna en sueldo, estamos uniendo dos palabras opuestas, “sueldo”, aquello que merecemos, la justa recompensa por realizar un trabajo y “limosna” regalo del todopoderoso. Esta contradicción nos lleva necesariamente a “cesantía / trabajo” y, si se entiende el trabajo como fuente de dignidad, veremos que la contradicción planteada es: “dignidad / indignidad”. En definitiva, lo que se nos está diciendo, es que para recibir cualquier cosa lo primero que debemos hacer es olvidarnos de nuestra dignidad.

Lo anterior nos remite al discurso de la sumisión propio de una sociedad feudal, en la que no existía ni independencia ni libertad y las relaciones se establecían a partir del vínculo del vasallaje, del antiguo y tradicional “gracias patroncito”. Esta relación nos remite a tiempos pre – urbanos, un tiempo que termina cuando el obrero pone su trabajo como fuente de negociación, sin embargo, ahora no hay trabajo, hay cesantía, no hay sueldo, hay limosna, no hay posibilidad de negociar, hay sumisión, no hay dignidad, hay indignidad. Lo anterior se confirma en el hecho que, cuando se nos da limosna, sólo debemos agradecer sabiendo que el único que puede pagar a nuestro benefactor es alguien de su mismo nivel: Dios. En ese sentido no nos queda otra que decir que: *“Dios se lo pague”*

La veneración al benefactor se manifiesta también en el uso del posesivo “su” y del dativo “se” que establecen una relación de dependencia y/o respeto, a diferencias del “tu” y el “te” que implican igualdad.

Cabe destacar que la frase *"Su propina es mi sueldo"* aparece constantemente en el poemario, aunque a veces, como en **"CÁMARA DE TORTURA"**⁶⁰ adquiere distintos significantes *"Su ayuda es mi sueldo"* o *"Su limosna es el capital con que me pongo cuando se la pido"* El hablante, al decirnos que la "limosna es el capital" está transformando la pobreza en el capital, la pobreza es lo único que tienen para negociar una buena cantidad de los habitantes de esta ciudad que, entre otras cosas, es la capital de Chile. La pobreza será entonces, el capital de la capital de Chile.

Durante la dictadura la limosna fue una de las formas por las que se ejerció el poder, ya que fue a través de organizaciones de beneficencia, generalmente dirigidas por las esposas de los altos oficiales⁶¹, por donde se transmitió el discurso oficial. En ese sentido se recuerda lo que dice Brünner en el capítulo anterior, cuando plantea que la labor de las mujeres es preocuparse de sus cosas, entre las cuales está, por un lado, dar ayuda solidaria a los pobres y, por otro, recibir las dádivas generosas de las buenas damas con delantales de color. Las esposas regalaban pañales, mientras sus maridos reprimían. Una contradicción que demuestra que cada uno debía cumplir su labor.

Establecida la forma básica de vivir y de convivir con el poder, el poeta define nuestra situación social y el espacio en que habitamos. En los siguientes versos dice:

"Un millón y medio de subempleados mendigos suscribirían el

/lema

⁶⁰ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 17.

⁶¹ En esos años las damas de colores, dirigían lo que fue uno de los grandes sustentos políticos del régimen: El voluntariado femenino. Organizaciones como CEMA CHILE, COANIQUEM, CORDAM, etc., les permitían por un lado estar cerca de la sociedad y por otra liberar al estado de responsabilidades.

si los dejaran chillar como a éste y a otros tantos pocos en el
Paseo Ahumada”

En el primero de estos versos, cuando habla de “*un millón y medio de subempleados mendigos*” lo que está haciendo es definir a los habitantes de la ciudad. Los santiaguinos son “subempleados mendigos” Detengámonos un minuto para señalar que en nuestro habla el concepto de “un millón” se asimila al de infinito, es frecuente escuchar frases como “un millón de gracias”, “te he dicho un millón de veces” o “hágase millonario de un momento a otro”. Cuando Lihn habla de los “subempleados” se refiere a una cantidad que supera el infinito, al equivalente de un infinito y medio, y además está usando un neologismo del periodo, un vocablo, propio de una época debacle económica.⁶²

Al dividir la palabra “subempleado” vemos que la conforman el prefijo sub: “debajo” y el sustantivo empleado, trabajador, lo que significa que se está definiendo a los santiaguinos como personajes que están debajo del empleado y por lo tanto en el último escalón de la pirámide social. Pero eso no es todo, porque no se trata sólo de un “subempleado” sino de un “subempleado mendigo”. El adjetivo “mendigo” es sinónimo de “pordiosero”, alguien que debe pedir las cosas sólo por el amor de Dios, y debe agradecerlas diciendo: “*Que Dios se lo pague*”. Otra de las acepciones que tiene la palabra “empleado” es el verbo “usar”, lo que significa que de los santiaguinos también se puede decir que son seres “subutilizados”, es decir menospreciados. Es importante señalar que, aunque palabras como “subempleados”, “subutilizados”, etc. provienen de una jerga tecnocrática que ha creado un metalenguaje que proviene directamente del escalafón del

⁶² Es importante recordar que este texto es publicado cuando se ha sufrido la debacle económica, que terminó con gran parte de la banca en quiebra y con el artífice del modelo económico – el bi Ministro de Economía y Hacienda Rolf Lüders – preso.

trabajo, éstas han sido incorporadas al lenguaje coloquial y al habla popular. Por esos años, se habla mucho del “medio pollo” que es el empleado de un empleado y del “cuarto de pollo” que es el empleado del empleado de un empleado.

Al momento de definir el espacio público se nos dice que es el lugar donde no se deja chillar a ese millón y medio de subempleados: *“si los dejaran chillar como a éste y a otros tantos pocos en el Paseo Ahumada”*. Es importante recordar que en el capítulo del marco teórico se decía que el Paseo Ahumada es el lugar fundacional del régimen, su lugar más representativo. El que éste icono donde emerge el Wall Street chileno esté rodeado de “subempleados mendigos” a los que no se deja ni siquiera chillar muestra que estamos en una ciudad sitiada donde impera la censura y el silencio. El concepto de ciudad sitiada nos remite a una ciudad ocupada militarmente, una ciudad intervenida por las tropas triunfadoras de esa guerra a la que el oficialismo hizo referencia durante 17 años.

Quizás el poema que muestra de manera más flagrante el tópico de la ciudad sitiada es: **“INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA DEL VIVAC”**⁶³ en el que desde un comienzo se muestra al paseo como un sitio enrejado por: *“Chorros de agua como setos de álamos intermitentes”* que colinda con: *“salva de chorros en honor al General O’Higgins”* y *“frente a la Plaza de Armas”* lo que significa que estamos en un gran campo de concentración acotado por el Padre de la Patria y fundador del Ejército, a quien se le canta “vuestros nombres valientes soldados” y por una Plaza de Armas. A lo largo de todo el poema se hacen referencias a lo que podría llamarse el sitio de Santiago, puesto que se habla de *“fuentes que mantienen el orden y la ley del chorro en el Paseo Aumada”*, *“dos pelotones de pichulas de aceros obligándonos a no mojarnos”*. *“el paso frontal de los pelotudos”*, etc.

⁶³ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 20.

Esto misma concepción ciudad sitiada, aparece también en el poema “...”⁶⁴ en el que se la describe de la siguiente manera: *“De la ropa sucia, que se lava en casa, no se puede hacer una bandera blanca”* Al Santiaguino no sólo le está vetado el chillar, sino también se le niega el pedir la paz y levantar la bandera blanca, puesto que toda la ropa está sucia. Somos una ciudad con la ropa sucia, porque, entre otras cosas como dice el mismo poema, *“¿Dónde -pienso - lavan la ropa sucia los sin casa?”* Este verso, que se fundamenta en el lugar común de que “la ropa sucia se lava en casa”, es usado por el hablante para desautorizar las percepciones sociales y develar algo oculto, lo que se delata es que aquellos que no tienen casa – los sin casa– no tienen donde lavar su ropa sucia, no tienen donde vaciar sus dolores; sin embargo se traiciona y con la ropa sucia hace la bandera de rendición.

En ese caso el lenguaje cumple una función muy clara en la obra de Lihn: desarticula, desenmascara e impugna la verdad oficial. Sin embargo, más adelante el poeta nos aclara que no todo es blanco y negro en esta ciudad y aparece una nueva contradicción: ésta dice que a pesar del silencio reinante, al Pingüino “*y a otros tantos pocos*” se les deja chillar. Eso sí que para hablar, ellos deben cumplir ciertos requisitos. En los siguientes versos se enumeran dichas condiciones:

“Se autoapoda El Pingüino y toca el tambor de cualquier cosa
/con su pezuña de palmípedo
Qué dislocado sentido del humor
Toca que toca sin son ni ton ni zapateo
De un Epiléptico en tres de espectacularse
poseer el graznido de un palo”

⁶⁴ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 67

A todos nos debe quedar clarísimo que para poder hablar, un santiaguino debe:

- i. *tocar el tambor de cualquier cosa con su pezuña de palmípedo*
- ii. *tener un dislocado sentido del humor*
- iii. *ser un Epiléptico en tres de espectacularse*
- iv. *poseer el graznido de un palo.*

Esta enumeración remite a un espacio esperpéntico, una ciudad que se ha transformado en selva, se ha animalizado y por eso resulta casi natural que sus representantes sean “pingüinos con pezuñas de palmípedos y graznidos de patos.” Es una suerte de infierno y como tal es el lugar donde se va a cumplir un castigo, más adelante Lihn lo define “Reino de la mendicidad” y “túmulo prefunerario”. En otros poemas también se hace referencia a esa condición esperpéntica y animal. En “**SE BUSCA UNA GOTA DE SANGRE**”⁶⁵ se nos dice que: “*Como si el Ahumada fuera un pantano/ eso se ha llenado de zancudos helicópteros infinitesimales que vuelan aquí sin un zumbido*” Vemos como se han cambiado los animales, ya no son pingüinos palmípedos sino “zancudos helicópteros” .

Estos esperpénticos personajes son los elegidos por quienes tienen el poder. Para hablar de los privilegiados el poeta establece una relación de hipertextualidad – en el sentido que Genette le da a este concepto.⁶⁶ - con

⁶⁵ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 44

⁶⁶ “*Hipertextualidad*. Por esta entiendo toda relación que una un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior (que llamaré *hipotexto*) en el cual se injerta de manera que no es la del comentario. Esta derivación puede ser ora del orden descriptivo intelectual, en que un metatexto “habla” de un texto, ora de otro orden, de un orden tal que B no habla en modo alguno de A, pero no podría existir tan cual sin A, del que él resulta al término de una operación que yo clasificaría, también provisionalmente de *transformación*, y que, en consecuencia el evoca de manera mas o menos manifiesta, sin hablar de él ni citarlo necesariamente” También la imitación es, sin duda, una transformación pero de un proceder más complejo, porque – para decirlo aquí de una manera aún más sumaria – exige la

una de las más emblemáticas tradiciones evangélicas: las Bienaventuranzas⁶⁷

“ Privilegiados son él otros mendigos de verdad a quien les
/está permitido ir derecho al grano de la limosna
como en su caso, a veces, sin ningún mérito artístico,
Privilegiado el ciego que toca su flauta dulce a la vaciada luz de
/esta Luna
Privilegiado el sordo del acordeón, artista exclusivo de la Radio
/Noche
Y el mudo que lisa y llanamente canta.”

Nuevamente vemos aquí como el poeta actualiza el discurso religioso para transgredir la situación. Aquí vemos la transtextualidad, la relación implícita o manifiesta del texto de Lihn con La Biblia. En el caso que estudiamos la relación transtextual es un paratexto⁶⁸, es decir, una serie de alusiones que se producen entorno a la obra. En este caso el entorno es una de las bases de nuestra cultura; la “sociedad cristiana occidental” Recordemos que el golpe de estado se hizo precisamente para salvar ésta cultura del “cáncer marxista” y a diario se nos muestra lo católicas que

constitución previa de un modelo de competencia genérica y capaz de generar un número indefinido de realizaciones miméticas.” GENNETTE GERARD, Op. Cit Págs. 56. 57

⁶⁷ Felices los pobres, de ustedes es el Reino de los Cielos. Felices ustedes, los que tienen hambre, porque serán satisfechos. Felices ustedes, los que lloran, porque reirán. Felices ustedes si los hombres los odian, los expulsan, los insultan y los consideran unos delincuentes a causa del Hijo del hombre” Lucas 6- 20 - 23. **BIBLIA LATINOAMERICANA** Madrid. España. 1971. Pág. 1.139.

⁶⁸ Por paratextualidad se entiende: generalmente menos explícita y más distante, que, en el conjunto formado por una obra literaria, mantiene el texto propiamente dicho con lo que sólo podemos denominar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos; prefacios, postfacios, advertencias introducciones etc.; notas marginales, al pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones; ... cintillo, sobre cubierta y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que le producen al texto que le procuran al texto un entorno (variable) y a veces un comentario, oficial u oficioso, del que el lector más purista y menos inclinado a la erudición externa no siempre puede disponer tan fácil como quisiera y pretende. En **GENETTE GERARD**. Op. Cit. Pág. Pág. 55

son nuestras F.F.A.A. De hecho la Virgen María es su patrona y que algunos de los grandes logros obtenidos por ese gobierno son: la venida del Papa Juan Pablo II, la inauguración del Templo Votivo de Maipú y la mediación vaticana para el diferendo limítrofe con Argentina.

En estos privilegiados o bienaventurados también se manifiestan las contradicciones de esta ciudad que nos sitúa frente a:

- i) el ciego que toca su flauta dulce a la vaciada luz de esta Luna
- ii) el sordo del acordeón, artista exclusivo de la Radio Noche
- iii) Y el mudo que lisa y llanamente canta.

El hecho que cada uno de estos privilegiados se representen en una actividad que le es impropia,(ciego/ luz de la luna – sordo/ acordeón - mudo / canta) refleja la inarmonía de la ciudad, que es planteada por C. Foxley, cuando, al describir esta obra de Lihn, dice que: “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad,... un deseo que no puede alcanzar su objeto... La mirada ya no es solamente infinito. En tanto que el objeto parcial, se ha convertido en objeto perdido”⁶⁹

El mundo que construye Lihn es un espacio degradado, que no alcanza a lograr su objeto, pues éste se ha perdido. Uno de los versos más decisivos respecto a esta degradación es: “*Privilegiada la volada, que estropajosa de niños forma con ellos un túmulo prefunerario*” Aquí se profana lo más importante de nuestra cultura católica: la Madre, la Virgen María. Ella, patrona de las F.F.A.A., que según se nos cuenta ha sido “sin pecado

⁶⁹ **FOXLEY CARMEN. ENRIQUE LIHN. ESCRITURA EXCÉNTRICA Y MODERNIDAD.”** Editorial Universitaria Santiago de Chile. 1995. Pág. 21.

concebida” se transforma en “*la volada, que estropajosa de niños forma con ellos un túmulo prefunerario*” Nuestra oferta y demanda ha destruido lo más sagrado en una sociedad edípica como la nuestra: “la imagen de la madre”

En este contexto, que no respeta a nada ni a nadie, los más privilegiados son: “*todos ellos porque de estos corderos está hecho el rebaño de casos omisos*”. El concepto de “cordero”, nos lleva al animal que pastorea en un rebaño, sin salirse de lo impuesto por quien lo acarrea y, quizás por esto mismo, es el animal-símbolo de la iglesia católica. (Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo / Ten piedad de nosotros - El Papa es el pastor, etc) En este sentido toma fuerza la del “rebaño de casos omisos” y nos dice que, para que el Pastor tenga piedad de nosotros debemos hacer caso omiso de lo que ocurre, enajenarnos. Esto es lo que hace el Pingüino en el poema “**¿QUÉ PECADO TIENE EL PUEBLO PARA QUE LO CASTIGUEN TANTO?**”⁷⁰, se dice *Te enajenaste de tu hermano gemelo y eres el enemigo de ese crucificado/ a quien acusas de demagogo*”

A medida que el poema avanza, más claro se hace el énfasis de que el Paseo Ahumada, como cifra de la ciudad y la sociedad es un infierno, en el que castigados y castigadores cumplen su rol y en el que sus habitantes pagan un pecado, pecado que según parece es haber tratado de cambiar las cosas. En este contexto, los pecadores, o sea los pobres, están condenados a una vida sin redención. En otro de los poemas se habla de las atrocidades que éste contiene y es por eso que en “**LAS SIETE PLAGAS DEL PARAÍSO PEATONAL**”⁷¹ se propone: “*Odiaos los unos a los otros*” Nuevamente en este poema aparece el paratexto bíblico, con las siete

⁷⁰ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 40.

⁷¹ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 64

plagas de Egipto, que es cuando Dios castiga a Egipto por no escuchar sus órdenes.⁷² Aquí está firmemente planteado el tema del escarmiento. Dios da la receta de lo que le debe ocurrir a quienes no acatan las órdenes del Ser Superior: estos es siete plagas.

Al condenar a los pobres a una vida sin redención se está actualizando el discurso religioso más conservador y que remite la salvación a la otra vida. Antiguamente se decía, en la tradición oral del catolicismo más conservador pre conciliar, que Dios representaba a los ricos, a aquellos que habían tenido la buena suerte de tener fortuna y una vida sin problemas, mientras Cristo era el icono de los pobres a los que les tocaba sufrir, sin embargo, éstos no debían preocuparse, pues: “Bienaventurados los pobres, pues de ellos será el Reino de los cielos” En la tierra no hay Paraíso, hay infierno y perdición. Este mismo concepto está presente en el poema analizado cuando define el reino al que tendrán acceso los privilegiados: “*el reino de la mendicidad*” Al hablar de reino de la mendicidad se engloba el concepto central de este texto. Este cielo de “subempleados mendigos”, este paraíso terrenal donde se le entrega la voz a estos tantos pocos que tocan el tambor con una pezuña de palmípedo, este edén con esos privilegiados, es el Reino de la Mendicidad.

Ahora bien, cabe preguntarse, cuáles son las características de este reino, él que ya ha sido definido por el poeta, como reino de la mendicidad. El antirreino es un lugar “*(donde) las papas de la mendicidad se están quemando dulcemente*” y se convive con “*robots que se mueven armados hasta los dientes con sus lobos de manos y sus metralletas eléctricas*”

⁷² Génesis 12; 16- 19. BIBLIA POPULAR. México 1979.

La autoridad, claramente, duda de la madurez de los chilenos, ya que en un lugar donde la gente es madura y responsable de sus actos no se necesitan “robots armados hasta los dientes”. Los únicos confiables son aquellos a los que se les permite hablar, y a tal punto son confiables que: *“A ti nadie te toca un pelo/ caso omiso hacen de todos ustedes esos robots...”* En otro poema **“LA VIDA ES UN DESPERTADOR DESECHABLE”**⁷³ Lihn transforma la máquina de escribir en su propia máquina de matar, es decir puede ser análoga con la metralleta eléctrica y declara que si tuviera máquina de matar se desharía de la máquina de matar. *“(si yo fuera una máquina de matar me desharía de mi máquina de escribir)”*

Lo anterior confirma lo dicho por Lihn cuando plantea que la única posibilidad que se tiene en una sociedad es la palabra, su supervivencia depende de su capacidad para “usurpar el código de su contrario – el discurso oficial - poniéndolo en evidencia en forma de parodia burlesca.”⁷⁴

Una vez analizado, el cómo se manifiesta el Santiago de los ochenta: un espacio degradado, dominado por el consumismo y la represión, en el que para sobrevivir hay que perder la dignidad y limitarse a decir: “Dios se lo pague” en el que cohabitan subempleados mendigos con voladas estropajosas en las páginas siguientes, veremos en las siguientes páginas la lectura que el poeta hace de la ciudad como texto.

⁷³ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 64

⁷⁴ FAVI GLORIA.. Op. Cit- Pág. 9

II LA CIUDAD COMO TEXTO:

En el presente capítulo daremos cuenta la lectura que hace Lihn del Santiago de los 80. Para esto se ha dividido el trabajo en dos sub- capítulos. Primero se rastreará la lectura que hace del espacio ciudadano en el poema “**STRIP TEASE DE LA RECESIÓN**”⁷⁵ y luego se intentará describir a su protagonista: El Pingüino a través del poema: “**MAS = MENOS**”⁷⁶

i. LA LECTURA DE LA CIUDAD:

Al estudiar la imagen de ciudad a través de “**STRIP TEASE DE LA RECESIÓN**” lo primero que haremos será detenernos en su título.

“Strip tease” nos remite al espectáculo del desnudo. Un desnudo con características comerciales, en las que un cliente paga para obtener el servicio de una muchacha, que generalmente se presenta con un nombre de ficción.⁷⁷ Como dice Brünner en el artículo antes citado, en este espectáculo cada uno juega su rol, cada uno cumple su papel y ninguno de los participantes puede cambiar el libreto ya que tanto la muchacha como el cliente saben a qué atenerse. Lo mismo ocurre con esta ciudad dispuesta a desnudarse por “unas pocas monedas”, eso sí que el desnudo de la ciudad ha de ser en Inglés. Santiago no se empilucha, hace “strip tease” y de paso, nos recuerda uno de nuestros grandes orgullos nacionales: ser los ingleses de América. Cabe recordar que por esos años el chileno medio adquiere una nueva nomenclatura anglosajona en la que incorpora palabras como “top

⁷⁵ LIHN ENRIQUE. Op. Cit Pág. 55.

⁷⁶ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 16.

⁷⁷ Es importante recordar que en esos años surgen los famosos “cafés topples”, ubicados preferentemente en el centro de Santiago, que se llena de empleados y júniores y en los que junto a un café o una bebida se nos ofrece una joven que desnuda baila sobre el mesón.

less”, “break”, “mall” y “light”. Nace una nueva lengua: el spanglish. Santiago se ha internacionalizado.

Esta internacionalización está presente en diversas partes del poemario. En: “**LAS 7 PLAGAS DEL PARAÍSO PEATONAL**”⁷⁸ se describe Ahumada como un émulo de Nueva York con “*Vitrinas que dan a Madison Avenue*” y “*Talca, Paris, Londres y el Paseo Ahumada/ el sueño del Pibe hecho realidad en la palabra florida del discurso inaugural*”. Hemos cumplido el sueño del Pibe y para ello nos hemos desnudado, olvidando que este desnudo es un arma de doble filo, pues al estar sin ropa nos transformamos en seres inermes, sin posibilidades de defendernos, personajes a los que sólo les queda “*la incertidumbre ante el cruce de un tren que a lo mejor ya no existe*”⁷⁹

En “**MITOLOGÍAS**”⁸⁰ también se hace referencia a esta situación trasnacional diciendo: *La Derecha y la izquierda del paseo el Norte y el Sur, la oblicua calle Nueva York y todos los pasajes...*” Aquí, a través de un paratexto con el artefacto de Parra: “*La Izquierda y la Derecha Unidas jamás serán vencidas*” se nos muestra un mundo donde todo se mezcla: la Derecha, la Izquierda, el norte el sur, Nueva York, la calle, la ciudad, los paseos, etc. Vivimos en una ciudad en que, como dice el tango “**CAMBALACHE**”, estamos “en el mismo lodo todos manoseados”.

Ahora bien, desnudarse, en el habla cotidiana, es sinónimo de “empelotarse” lo que también significa “enfurecerse”, salirse de las casillas. El strip tease entonces también nos permitirá asomar todas nuestras rabias

⁷⁸ LIHN ENRIQUE. Op. Cit Pág. 37.

⁷⁹ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 54. SACERDOTE SATÁNICO NO ABSUELVE A CUALQUIERA.

⁸⁰ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 48

y en este sentido nos conecta con el “develar”. El desnudo implica develarse, sacarse la máscara para mostrar lo que hay debajo.

El otro de los componentes del título: “la recesión”, nos instala en una situación infernal y nos hace volver al tópico de Santiago como infierno. Esto, porque la niña que se desnuda es la pobreza. La mendicidad es la vedette que oculta – como joven stripteasera – su nombre. ¿Por qué no decir las cosas por su nombre? ¿Por qué llamar recesión a la pobreza?

1983, año de la publicación del texto, es el año de la debacle económica y los signos de la ciudad son los cesantes, el millón y medio de subempleados, las striptiseras, etc. En este contexto la labor del “lector” será desnudar y denunciar esa realidad. A esto se refiere Lihn cuando, en una entrevista concedida a Ana María Foxely y rescatada por Gloria Favi es en su tesis,⁸¹ asegura que: “Aunque yo hablo en el nivel de lo “imaginario horrible” no de lo real horrible, creo que los que pueden hacerlo, deben denunciar lo que ocurre, ganándole el terreno a la censura o la autocensura”. Este imaginario horrible también es planteado en el epílogo del poemario: *“El Paseo es el pabellón en que se exhibe el quiebre del modelo económico. Las vitrinas elevan los precios al infinito y los importadores de baratijas a precios botados inundan el suelo del paseo...”*⁸² En este sentido, la lectura que el poeta hace de Santiago, confirma lo planteado por Susana Reiz de Rivarola, que dice que el lenguaje es “una representación de realidad designada”.

Esta representación – o presentación- se hace evidente cuando entramos de lleno al poema.

⁸¹ FAVI, GLORIA. Op. Cit. Pág. 40.

⁸² LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 76

“ La Prostitución ese camino + fácil que pasa x el laberinto Ahumada”

Lo primero que debemos destacar es que en una ciudad atosigada por el consumismo el poeta parte usando una frase publicitaria,⁸³ en la que se cumplen todos los principios de la redacción comercial: rapidez, eficiencia y legibilidad a todo público. Desde un comienzo se sabe cuál es el producto ofrecido: “la prostitución” y como se accede a él “por el camino más fácil que pasa por el laberinto Ahumada”. El hecho que se reemplacen dos de las palabras por signos gráficos: “+” y “x” refuerza la idea de que el potencial comprador podrá recordar inmediatamente el mensaje. Es este lenguaje comercial el que nos facilita la apropiación del idioma inglés, de hecho, en esos años aparecen neologismos como “marketing”, “product manager”, etc.

Lo anterior nos indica por qué en esta ciudad no ha de extrañarnos que las reglas comunicativas sean las del gran mercado. Lo mismo ocurre en el poema, “**SALDOS DEL PASEO AHUMADA**”⁸⁴ donde: “*Flamea su gran bandera el Rastro: Vender o Morir*” El hecho que la palabra “Rastro” se escriba con mayúsculas nos remite al mercado de las pulgas en Madrid. “El Rastro” es el gran mercado de la Madre Patria, donde se venden las baratijas –como Chile y sus demás colonias- donde todavía flamea la bandera y todo permanece incólume, salvo la consigna que se ha adecuado a los tiempos. Lo que antes se expresaba diciendo: “O morir con honor o vivir con Gloria” ahora se dice “Vender o morir” Si además revisamos las consignas de los grupos revolucionarios recordaremos que la más eufórica decía: “Patria o Muerte”. Lihn rescribe, desde el punto de vista de la mercadotecnia, una serie de clichés ideológicos de la izquierda tradicional y al hacerlo elabora

⁸³ Durante esos años, una de las formas que tienen de sobrevivir los poetas es a través de la publicidad y muchos de ellos trabajan en agencias publicitarias. Algunos de ellos son Antonio Gil, Manuel Silva Acevedo, Gregory Cohen, etc. De hecho, uno de los poemas más conocidos de Rodrigo Lira, es su currículo para postular a una agencia.

⁸⁴ LIHN ENRIQUE: Op. Cit. Pág. 73

una estrategia textual que desenmascara esos clichés y da cuenta de la ideología y sus fisuras.

Por otra parte, en este poema también aparece el concepto de saldo. El saldo es aquello que no se ha podido vender y que por lo tanto debe ofertarse a menor precio. Igual que la “Miss Recesión” que se desnuda al mejor postor.

Siguiendo con el poema central de este análisis vemos que, una vez definido el producto -la prostitución-, se nos aclara dónde encontrarlo: “*Santiago de este Nuevo Extremo*” El demostrativo “este” nos sitúa, nos enfrenta a realidad concreta e inevitable. Vivimos en “este nuevo extremo” donde la prostitución es el camino más fácil, donde la recesión hace strip tease. Este nuevo extremo también ha sufrido cambios y hoy no somos herencia española, sino habitamos otro nuevo extremo: el mercado. Hemos dejado de ser colonia española para ser colonia norteamericana, y por eso hablamos en inglés y hacemos strip tease. De “este nuevo extremo” se nos dirá que:

“Los trabajadores del sexo son demasiado numerosos y ya no
/quedamos clientes
sólo una oferta que intimida al mercado más la astucia de
algunos empleadores
para alzar la mercadería.

En Santiago todo falla. Nuevamente aparece el tema de la degradación y la inarmonía que plantea C. Foxley. En esta urbe, a pesar de la publicidad, el mercado ha fallado en “este Nuevo Extremo” no se cumple ninguna ley, ni siquiera la ley básica del consumo: la oferta y la demanda. La prostitución, el

camino más fácil de este laberinto, no se vende y la razón es que hay más oferta que demanda. La pobreza hace que haya una inconmensurable cantidad de trabajadores del sexo y una escasez de clientes. Por lo tanto, a lo único que podemos asirnos es a la astucia de algunos empleadores para subir el precio. No es menor recordar que el crecimiento de la prostitución es directamente proporcional con el de la pobreza. Esta ciudad invadida por la pobreza entonces, tendrá sus propios significantes:

“Hay torres que las ofrecen en tajadas de glamour
la corta la luz negra y su parpadeo irresistible
con ese y otros valores añadidos: música ambiental y
/alfombra muro a muro
a cuatrocientos pesos el súper Scotch”

Esta es una ciudad resquebrajada en la que el glamour aparece en tajadas, parpadeante, con una luz negra, interrumpida. Esta descripción muestra la depresión económica de una ciudad que se cree Nueva York, que ansiosa espera llegar a Madison Avenue y que sin embargo, sólo tiene tajadas de glamour. Estas tajadas hacen que un inmueble del Bronx – como el hotel Bidart - esté a pasos del Club de la Unión, y que sólo los separe – curiosamente – la calle Nueva York. *“El Club de la Unión y el Hotel Bidart, separados y unidos por lo ancho de la calle rinden a Nueva York una especie de homenaje / una alegoría a la democracia”*⁸⁵

El paseo Ahumada es sólo una alegoría de la democracia en un país que la perdió hace diez años. Pero esta alegoría es la que permite conjugar la música incidental, la alfombra muro a muro y el scotch ⁸⁶ con la luz negra y el

⁸⁵ LIHN ENRIQUE Op. Cit. Pág. 28. BIDART, EL HOTEL DE LOS CARBONIZADOS.

⁸⁶ Uno de los productos más preciados de los años 80 fueron las alfombras muro a muro, las que se vendían como “wall to wall”. Con respecto al tema del scotch, cabe recordar, que

parpadeo irresistible. Además la palabra: “scotch” tiene una doble lectura, por un lado es el whisky que nos sitúa tomando el licor de los grandes y poderosos y por otro es el papel engomado que se pone en la boca cuando queremos evitar que alguien hable. Estamos en una ciudad silenciada, acallada, donde no se permite escuchar nada. Es importante recordar que uno de los “plus” con que se vendían las alfombras muro a muro, era que no se escuchaban los pasos de la persona cuando caminaba: es decir, silencio garantizado. Esta mancomunidad de elementos tan disímiles, nos muestran una percepción del ámbito temporal muy clara que se expresa en el “imaginario horrible” del que hablábamos más arriba y que evidencia cuando escribe: *“la plaga se empantana en la aridez/ sin una gota se sangre que adorar/ volando al son que le tocas”*⁸⁷

Otra de las características de esta ciudad esperpéntica es la total falta de individuación de los seres humanos. El hombre es un número, un consumidor del que sólo importa si es un buen comprador o no, el signo de una estadística. Esto queda claro en el siguiente verso cuando, acota las reglas del juego de la prostitución:

“Ud. Dispone allí de instrumentos ad hoc y se viste de lo que
quiera y
se desviste como quiera”

La falta de honradez -característica de los sistemas consumistas y dictatoriales- también aparece en este prostibulario ambiente, en el que cada uno se viste como quiere y se desviste como quiere. Yo me pongo la ropa que quiero, en muchos casos la ropa que puedo, los restos que quedan en un mundo de recesión. Este estado recesivo es el que describe el crítico y

hasta poco antes de que se produjera este texto, por razones de tipo de cambio, era mas barato comprar whisky que vino.

⁸⁷ **LIHN ENRIQUE** Op. Cit. Pág 44 SE BUSCA UNA GOTA DE SANGRE.

poeta Federico Schopf, cuando dice que la poesía de Lihn representa “una visión de nuestra realidad histórica como una rutina de lo que no fue”⁸⁸

Nuevamente se puede observar la analogía con el tango antes citado que dice: “a nadie importa si naciste honrado”, sino que todo depende del instrumento ad hoc que escogiste para desenvolverse en el mundo. Estos versos nos permiten retomar lo que veíamos más arriba cuando se hablaba del “strip tease” puesto que si “cada uno se desviste como quiere” nada dificulta el hecho de que Santiago se desvista en Inglés.

El Paseo Ahumada se viste y desviste como quiere, y esto tiene que ver con el concepto de travestismo que se plantea en: **“ELLOS LE HACEN TIC. LA MUERTE- SOSTIENEN – TENDRÁ QUE HACERLES TAC**⁸⁹ *“En el Ahumada que sólo ahora es paseo/ antes de sexo femenino: calle”* Cada uno se viste como quiere, cada uno se desviste como quiere, depende de cuanto pague ese cliente, todo tiende a confundirse, pues estamos en un infierno donde: “no se da para más”.

El poeta, nos muestra que hemos llegado al último escalón de la degradación, cuando dice:

“Los de la calle -ellos o ellas - abusan de la recesión y hacen
/sonar los precios del helado del mediodía
del postre seco”

⁸⁸ **SCHOPF, FEDERICO. JUICIO CRÍTICO A OBRA DE LIHN.** Revista de Libros. Diario “El Mercurio” Santiago de Chile 9 de Julio de 1989 Pág. 2.

⁸⁹ **LIHN ENRIQUE.** Op. Cit. Pág. 50.

En estos últimos versos el caos es total, pues se abusa hasta de la recesión, de los ambulantes que venden helados. Estamos en la selva en la que todo es posible, que hiede, una selva en la que todo cabe. Cabe El Pingüino, un sacerdote satánico, un tipo que estudió magia en el Ecuador, un astronauta y el candidato número uno a la Presidencia del mundo. Lo más increíble es que muchos de estos personajes no son de ficción, sino que estaban ahí, muchos recuerdan al fakir que comía Ampolletas en el Paseo Ahumada o al profeta que saltando en un puesto gritaba: “Gloria al Pulento”.

Finalmente el poeta, nos aclara que hay una esperanza, un lugar donde podemos volver a ser ciudad, y es por eso que en el último verso dice:

“Sólo las grandes capitales siguen reproduciéndose en los
/cielos de Providencia para arriba”

Nuevamente se nos plantea una ciudad segregada. De Providencia hacia arriba el primer mundo, el barrio alto, el cielo; abajo, el subdesarrollo, el tercer mundo, el infierno. Este modelo profundiza la división de clases y la exclusión de los pobres y determina la validez de los ciudadanos a través de su capacidad de consumo.

Luego de haber leído la ciudad desde la perspectiva lihniiana y mostrar cómo se muestran en ella los tópicos del infierno, del consumismo, de la supuesta internacionalización de nuestra urbe, veremos las características del primer habitante de este “imaginario horrible”: El Pingüino.

ii. LECTURA DEL PINGÜINO.

Ahora nos corresponde describir las características del Pingüino, protagonista central de la ciudad linhiana. Al referirnos a este tipo de personajes en el marco teórico decíamos -citando a Diamela Eltit - que pertenece al mundo de los negativos fotográficos, aquel que los demás habitantes de la ciudad necesitamos para darnos cuenta que nosotros somos el positivo.

A través del poema “**MAS = MENOS**”⁹⁰ el poeta establece una relación dialógica con el personaje, comprobación empírica de que en esta ciudad todo valor se ha perdido, todo se ha confundido a tal punto que el más es igual al menos. El mismo concepto es planteado en el poema anterior - Strip tease de la recesión – cuando se dice que uno se viste de lo que quiera y se desviste de lo que quiera. Es decir, todo se iguala, no hay valores, lo menos es más y lo más es menos.

En esta relación se parte increpando al personaje.

“Dime Pingüino
aún si el Más y el Menos se equipararan
y tu limosna fuera mi sueldo: ¿no serías tú como mucho?”

Existe una relación de saturación con el personaje símbolo del Santiago de los 80, a éste se le dice “eres como mucho”, se lo transforma en un ser despreciable, al que ni siquiera lo salva su propina. Es importante detenerse un segundo y recordar que el único lugar de la recta numérica en que se equiparan el más y el menos es el “0”, por lo que debemos concluir que si el

⁹⁰ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 16

Pingüino es quien hace equivalente estos dos conceptos, es porque él vale “0”. El desprecio por este personaje lo encontramos desde el primer poema – Su propina es mi sueldo / Dios se lo pague - en donde se le describe como alguien con pezuña de palmípedo dislocado, sentido del humor y graznido de pato.

En **“NACIONALES: EL DESMEMORIZADOR: UN APARATO DE PRIMERA NECESIDAD”**⁹¹ se refiere a él tratándolo: *“pájaro bobo arrojado al Paseo Ahumada por la corriente de Humboldt”* y en **“TOCAN EL TAMBOR A CUATRO MANOS”**⁹² lo acusa de paria que no es nada ni pertenece a nada: *“No perteneces al Ejército de Salvación que te hace la competencia”*.

Más adelante, en el poema que estamos analizando, lo define como “bufón de los mendicantes”, es decir, en el reino de la mendicidad, el Pingüino es el bufón. Recordemos que el bufón, desde siempre, fue el personaje encargado de divertir al rey o al rico señor y que, a pesar de ser enano y tener deficiencias físicas, gozaba de algunas preferencias, las que no le ayudaban a evitar ciertas golpizas. Las razones por las que Lihn le da ese oficio, parecen bastante evidentes: provoca la risa, recibe los efectos de la represión y goza de algunos beneficios que quedan claros en “Su propina es mi sueldo”, cuando se dice que sólo lo dejan chistar a él y a unos pocos.

Él, como buen bufón, tiene santos en la corte, y en un país donde todo se oculta, donde los chilenos han debido acostumbrarse a todo tipo de clandestinidades, el poeta quiere saber quién es el dueño del reino y lo

⁹¹ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág.54

⁹² LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág.38.

increpa preguntándole: *“quién estaría detrás de ti, porque tú eres su reverso”*. Nuevamente aparece el concepto de reverso que Diamela Eltit plantea en **“PADRE MÍO”**, cuando dice que el mendigo es el reverso fotográfico que nos permite demostrarnos lo bueno que somos.

En los versos siguientes lo trata de un servil que está a los pies de alguien:

“A los pies de quien - a qué clase de pies – conduce el Paseo
/Ahumada esta carretera real
menesterosamente parecida al Gran Teatro del Mundo”

Es importante destacar el intertexto con la obra de Calderón de la Barca, **“EL GRAN TEATRO DEL MUNDO”**. Dicha obra define al mundo como un gran teatro en el que los diversos hombres son los actores, el mundo es el escenógrafo y el autor – Dios - distribuye los papeles. Lihn degrada a este teatro - el chileno- puesto que al compararlo con la obra de Calderón lo trata de carretera real menesterosamente parecida. Más adelante, el poeta continúa comparando al Pingüino con la gran literatura. Al preguntarle ¿cuál es su elemento?, lo está instalando en el autosacramental, forma literaria, eminentemente católica, que fue ocupada para evangelizar y en la que los cuatro elementos (Fuego -Aire - Agua – Tierra) eran sus componentes.

“Aquí estás en tu elemento, lo difícil es precisar eso, el elemento”

El bufón de los mendicantes quedará en la tierra de nadie, donde todo está confundido y el más es igual que el menos y de él ni siquiera se puede determinar cuál es el elemento que lo constituye.

En ese momento El Pingüino es sólo es la negación de la ciudad, sino también la negación de la literatura.⁹³ Es el menesteroso del gran teatro del mundo, el que no tiene elementos reconocibles y al que sólo le cabe protagonizar el imaginario horrible, contrapartida de lo real maravilloso. Este personaje será entonces el antihéroe necesario, que hace que el resto de los santiaguinos sean verdaderos héroes. Volvemos a lo planteado anteriormente y que dice relación con el negativo fotográfico.

Luego el poeta da las características de este anti héroe literario:

“porque con sólo con nombrarlo se volatiliza -a cualquier temperatura – pero a la vez tiene unas patas de plomo unos zapatos como sendos submarinos a su lado desluzca el peso de la noche Pingüino eres a ese elemento lo que a la pluma el plomo, lo que a la noche el fuego fatuo a los cadáveres.”

Es decir, una ciudad que ha perdido los valores, en la que nadie sabe cuál es el elemento y en la que el más es igual al menos, es lógico que su héroe - antihéroe - se caracterice por:

- a. *Volatilizarse con solo nombrarlo,*
- b. *Poseer patas de plomo,*
- c. *Poseer zapatos como submarinos.*

⁹³ Para Lihn, “tierra” y “literatura” son dos conceptos que se relacionan directamente. Lo anterior queda demostrado en un artículo sobre “Residencia en la tierra” de Neruda, donde dice: “la tierra, una y otra vez incógnita de la escritura, sobre la cual cada nuevo ocupante debe extenderse a la aventura, para instaurar su propio orden...”**FOXLEY CARMEN. ENRIQUE LIHN. ESCRITURA EXCÉNTRICA Y MODERNIDAD.** Editorial Universitaria Santiago de Chile. 1995.

- d. *Sentir como a su lado se desnuda el peso de la noche*
- e. *Es lo que a la noche el fuego fatuo de los cadáveres.*

Analizando cada una de esas características, diremos que un ser que con nombrarlo se volatiliza, es por esencia un personaje fatuo, liviano, que no existe ni siquiera en el lenguaje. Recordemos que para Lihn, como hemos dicho reiteradamente, el tema de la reflexión del lenguaje está presente en toda su obra y, por lo tanto un personaje que no existe en el lenguaje es un ser prescindible. De hecho en el poema. **“TOCAN EL TAMBOR A CUATRO MANOS”**⁹⁴ declara: *“¿Para qué escribo? Para ponerle letra/ a ese repiqueteo/ Y preferiría que nadie le prestara ninguna atención como si esto/ No estuviera tácitamente legalizado”*⁹⁵

A pesar de la liviandad del personaje se nos informa que tiene pies de plomo, y el plomo –al ser uno de los metales más pesados– nos remite a la anti liviandad, a la pesadez. Lo que establece una contradicción más de este personaje. Pero también el “plomo” tiene otras acepciones que son importantes de destacar.

La primera de ellas es que con este material se fabrican las balas, lo que quiere decir que los pies del Pingüino nos pueden ocasionar la muerte, lo que adquiere una connotación dramática en un país que vive bajo una dictadura militar. En esta misma línea habrá que señalar que el plomo – o gris - es el color del uniforme militar, es decir, de los dueños del poder, de los que, al igual que los pies del Pingüino, nos pueden ocasionar la muerte. Por último

⁹⁴ LIHN, ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 38

⁹⁵ Al preguntar Lihn “¿Para Qué escribo?” nos evoca uno de sus últimos textos: ¿Por qué escribí? Y que tiene que ver con algunas de sus definiciones más trascendentales al momento de saber que sufría de un cáncer letal

este color- metal, es el que toma el cielo los días con altos índices de contaminación ambiental. El centro de Santiago es uno de los lugares más contaminados del país y posiblemente de Latinoamérica, por lo que este plomo, también nos puede llevar a la muerte. Cabe decir que el que nuestro personaje “tengas los pies de plomo” todas nos permiten tener una visión global de lo que está sucediendo en nuestra ciudad, la que se rosa cotidianamente con la muerte.

Mas adelante se habla de que el Pingüino tiene zapatos submarinos. El submarino es un instrumento de guerras, que anda oculto por las profundidades y que nunca se sabe dónde está, lo que ocurre a diario en nuestra ciudad. Además el submarino nos remite a una tortura muy usada en Chile durante los años de la dictadura militar y que consistía en fondear en el agua a la gente hasta que confesara. Esta acepción de “lo submarino” del Pingüino también se ve en otro poema donde se dice: *“Como el ciego que debajo de 7 capas de alquitrán/ el prehistórico vuela debajo del agua/ como el único de los cielos posibles”*⁹⁶ Vemos como entonces este personaje sigue involucrándose en lo peor de esos años.

Cuando se dice que a su lado se desnuda el peso de la noche, nos remite a esa noche stripterasera, que muestra lo que lleva oculto. El que la oscuridad se presente a su lado, lo transforma en un personaje cómplice de los poderosos, pero él no tiene el poder, él es un simple bufón que está al lado de quienes desnudan el peso de la noche.

Luego, al comparar, el elemento del Pingüino como la “pluma al plomo”, nuevamente se lo relaciona con la literatura universal, puesto que el hablar de pluma nos remite a la gran literatura universal, a la pluma de Cervantes,

⁹⁶ LIHN ENRIQUE: Op.- Cit. Pág 63 “...”

Dario o Neruda, es decir a personajes muy distantes al plomo. Con el transcurso del poema se sigue describiendo a este personaje del que se dice que es lo que el vaho a lo vahoso, la luz negra, es la contradicción, es la antidualéctica, es un mendigo y todos los mendigos a la vez, es el que empantana la multitud:

“Todos los mendigos confluyen en ti y tú tendrías que
/confluir en el /rey
como el Menos confluye en el Más de acuerdo con la lógica
/de igualdad /de los contrarios
antidualéctica : porque aquí todo lo es
en esta empantanada multitud.”

Como podemos ver, cada vez nos queda más claro el por qué El Pingüino es el personaje central de la ciudad que nos hace leer Lihn. En cada una de sus caracterizaciones se nos muestran distintas facetas de Santiago: “empantanada multitud”, “lógica de unidad de los contrarios” “antidualéctica” y así sucesivamente, hasta que culmina diciendo:

“... el moscardón zumbón de tu canto epileptoide
flor de Paseo Ahumada”

La flor del Paseo Ahumada -paseo donde no hay ninguna flor natural- es un canto epileptoide. La epilepsia para el común de la gente es una enfermedad que tiene que ver con el cerebro y que se caracteriza porque los que la sufren tienen ataques que provocan estertores y despiden espuma por la boca. Está claro, que esa es sólo uno de los tipos de epilepsias que existen, puesto que la ciencia médica ha descubierto más de cien tipos de

esta enfermedad, sin embargo, esa es la más conocida. Esa epilepsia es la flor de un paseo sin flores.

Las características de este personaje que visto a través del poema, un tipo al que se describe como un mamarracho, servil, que tiene pies de plomo y zapatos de submarino, nuestro reverso, flor epiléptica el que debe responde al último verso de un poeta que pregunta:

“Dime de quién es, pingüino, tu reino”

III EL DIÁLOGO CON LA CIUDAD.

En el Marco Teórico, al definir el diálogo, decíamos, citando a la profesora Drucaroff, que: “(Cuando) El objeto que intenta conocer es cultural y por lo tanto tiene voz, está activamente “hablando.” Conocer, en este caso, es comprender, escuchar su voz y entrar en diálogo con él. El conocimiento no se acerca a su objeto para cosificarlo, sino que encuentra con él un diálogo batallador y amoroso en el que participa”⁹⁷

Es por eso que, al leer la obra de Lihn, podemos asegurar que el poeta establece un diálogo con la ciudad en el que no se pretende cosificar a la ciudad, ya que la ciudad es cultural y en ese sentido habla con ella, a través del Pingüino.

La relación dialógica entre ambos, ocurre porque, como dice Heidegger, ser hombre es “estar en la tierra, construir, habitar”. El habitar no es, ni puede ser, neutro y por eso nos obliga a establecer un diálogo con la ciudad. Un “diálogo” que, como dice Humberto Gainini, “represente un modo de enfrentar en común, problemas que emergen en medio de “las dificultades de la vida”; un ¡alto! en el que hacer rutinario, con intención de volver a él

⁹⁷ DRUCAROFF ELSA, “MIJAIL BAJTIN. LA GUERRA DE LAS CULTURAS” Editorial Almagesto. Colección Perfiles 1993. Pág. 111.

pero vivificado o hecho más efectivo justo en virtud de la conducta dialogante...”⁹⁸

En las siguientes páginas analizaremos el diálogo que establece el poeta con la ciudad de Santiago a través del poema: **“AHOGADO SENTIMENTAL”**⁹⁹

Si entendemos por diálogo la forma de enfrentar los problemas de la vida diaria, diremos que el problema central de este hablante es ser un “ahogado sentimental”, un ser al que no se le permite expresar lo que siente y que, por lo tanto, debe guardarlo todo. Un hombre al que la ciudad le niega la posibilidad de expresar lo que siente, un solitario. Santiago, Capital de Chile, una ciudad con varios millones de habitantes, es una ciudad con varios millones de “soledades”.

El tema de la soledad, también está presente en **“PIDE REPATRIACIÓN A TAMBOR BATIENTE”**¹⁰⁰ donde dice: *“Estoy sólo en la inmensidad del Paseo Ahumada”* Es importante recordar que por esos años se vive en la desconfianza y nadie se atreve a decir lo que siente. El chileno medio se acostumbra a desahogar sus soledades a través de la prensa; proliferan los “Consultorios Sentimentales” y personajes como Zulma o Yolanda Sultana, pasan a ser parte de su cotidianidad.¹⁰¹ Esta orfandad es potenciada a diario por un discurso mediático que fomenta el individualismo, lo que queda demostrado en el hecho que el comercial más representativo de la

⁹⁸ **GIANNINI HUMBERTO.** LA “REFLEXIÓN” COTIDIANA. HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA Editorial Universitaria. Colección El saber y la cultura. Santiago de Chile. 1999.

⁹⁹ **LIHN ENRIQUE.** Op. Cit. Pág. 39

¹⁰⁰ **LIHN ENRIQUE.** Op. Cit. Pág. 70

¹⁰¹ Es cierto que estos consultorios sentimentales se han mantenido en el tiempo, pero hoy su éxito se basa en que tienen un discurso que apela más al amigo que al oráculo. Lo anterior no significa que hoy no sigamos viviendo en una ciudad cada vez más sola

época es el de una trasnacional bancaria –CITYBANK-. que dice: “En el frío e impersonal mundo del dinero, déjese asesorar por nosotros”, es decir, a partir de la constatación de que ésta solo, yo lo ayudo, pero lo ayudo a ganar más plata, no a relacionarse con sus congéneres.

En este contexto de soledad, es obvio que el representante de la urbe sea un tipo casi autista, al que nunca – o casi nunca – se le ha escuchado hablar y que lo único que se sabe de él es que no tiene ningún medio artístico y que toca el pandero sin ton ni son con pezuña de palmípedo: El Pingüino.

En los primeros versos de este poema veremos si el dialogo que establece el hablante con la ciudad tiene un carácter amoroso.

“Qué hiciste mientras yo vivía una semana en otro mundo
extranjero en tránsito
y te fui inexistente...”

Lo primero que diremos es que en estos versos aparece una relación de confianza, dada por el hecho que el hablante tutea a la ciudad, “qué hiciste”. Lo anterior nos aclara una relación de igualdad, de “tú a tú”. Vemos además como un sujeto masculino, le habla casi al oído a una mujer: la ciudad. La ciudad es la mujer y la urbe, la que quiere se habitada y poseída, produciéndose con esta declaración mezcla entre el discurso amoroso y el discurso político.

Esta relación amorosa – y política - es dolorida, puesto que se habla desde la traición, el abandono. El hablante le pregunta a su amada: ¿Dónde estabas mientras yo vivía en otro mundo? En definitiva, la pregunta es ¿por qué me abandonaste? Aparte de la traición, el abandono

tiene que ver con la soledad. Ambos temas muy presentes en las megápolis y Santiago pretende ser una de ellas. Por otro lado, el tema del amante qué pregunta: “¿Por qué me abandonaste? ¿Por quién me abandonaste?” forma parte de la música que a diario escuchamos en las radios y es tema constitutivo de la subliteratura que a diario se vende en los kioscos.¹⁰²

En el contexto de esta traición el hablante se siente “extranjero en tránsito” Lo anterior nos lleva al concepto de la “eterna extranjería”, que es lo que suele ocurrir en estas megaciudades donde todos están sometidos a una extranjería y que remite a la ausencia, al vacío interior. Una de las formas de abordar este viaje interior lleno de vacíos por la inexistencia es la literatura.

Otro aspecto que parece importante en esta imagen del “extranjero en tránsito” está dada por el hecho, de que, como todos sabemos, durante esos años el exilio fue una de las formas que tuvieron las autoridades para castigar a los opositores y, como hemos dicho más arriba, Lihn fue uno de los pocos poetas de su generación que no fue expulsado del país. Ambas constataciones nos recuerdan que durante esos años se acuñó el concepto de “exilio interno”, es decir, aquellos que viviendo en Chile se sentían fuera de sus tierras, se sentían en soledad, es decir aquellos que como el poeta, no se avenían con el frío e impersonal mundo del dinero.¹⁰³

¹⁰² Temas musicales que ahondan la temática del abandono se escuchan a diario en las radios durante la época y en los años de publicación del poemario, uno de los mayores éxitos de venta es el de José Luis Perales, que muestra a un hombre abandonado ¿Y cómo es él?

¹⁰³ El concepto de “exilio interno” no fue acuñado por los chilenos, de hecho el pintor Antonio Tapies, lo plantea en un par de entrevistas para definir la situación de los pintores que como él, vivieron en España durante la época de la dictadura de Franco.

La inexistencia y el amor traicionado es recurrente en la poesía amorosa y nos recuerda grandes poemas de nuestra historia literaria. En **“BALADA”**¹⁰⁴ Gabriela Mistral nos dice: “Él pasó con otra/ yo lo vi pasar/ Siempre dulce el viento/ y el camino en paz/ ¡Y estos ojos míseros/ le vieron pasar ” y Neruda en su **POEMA XX**¹⁰⁵ nos canta: “ Es tan corto el amor y tan largo el olvido”

La gran diferencia entre estos poemas con el de Lihn, es que ambos Premios Nóbeles pertenecen a la tradición romántica, por lo tanto hablan de un “yo” individual que apela a un “tú” individual, mientras que en la poesía de Lihn, el “tú apelado” es la ciudad, la urbe, la sociedad, lo que hace más dramática su soledad. Neruda y la Mistral podrán encontrar otros amores, la soledad lihniana no tiene la posibilidad de consolarse. Nuevamente nos encontramos con una conjunción entre el lenguaje amoroso y el lenguaje político.

Esta inexistencia y exilio interno en un mundo que como nos dice la publicidad es frío e impersonal y en el que todos somos perjudicados, queda plasmado en el siguiente verso:

“Nos congelamos entre dos mundos...”

¿Cuáles son esos dos mundos que congela al poeta y a la ciudad?

Estos dos mundos son los que conviven y luchan en el día a día de la ciudad. El mundo del hotel de los carbonizados, Bidart, en constante tensión con el habitáculo de la burguesía, el Club de la Unión. Esta

¹⁰⁴ **MISTRAL, GABRIELA** “BALADA” en **ROMERO MARIA POESÍA UNIVERSAL. 8 EDICIÓN** Ediciones Rodas. Editorial Zig Zag, Madrid España. Pág. 107

¹⁰⁵ **NERUDA, PABLO.** “POEMA XX” en **ROMERO MARÍA** Op. Cit. Pág 303.

constante lucha por ganar un espacio es lo que Alfredo Rodríguez define como el reordenamiento del espacio social de la ciudad y el establecimiento de un orden vertical que normaliza la vida en términos de costo / beneficio, es una vorágine en la que los ciudadanos: *“Somos globos de colores ascendiendo en la oscuridad en medio de fuegos artificiales / peces tropicales en el acuario imperceptiblemente trizado/ juguetes cuchepos de doble cuerda”*¹⁰⁶

Lo impresionante de esta batalla es que el año que se produce el poemario, el Club de la Unión también se ha carbonizado, ya que como hemos dicho, en 1983 el sistema quiebra y la recesión hace “strip tease”. Ese año, sólo se comen las sobras:

“...últimos comensales
de esta cena que sabe que no sabe
pero no por eso tiene sabor a saber”

Nuevamente nos encontramos con la referencia a la historia católica. Al definirse el poeta como último comensal de una cena, nos lleva a uno de los momentos culmines de la historia cristiana: La última Cena.¹⁰⁷ Esta cita también atrae el concepto de la traición, ya que según nos cuenta la historia del momento que Cristo denuncia la traición¹⁰⁸: Es esa traición que se vive a diario en la ciudad lo que lo hace definirse como “últimos comensales”, pues como dice el saber popular: “cuando el barco se hunde los ratones arrancan”

¹⁰⁶ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 53 “...”

¹⁰⁷ Es importante señalar que el tópico de La última Cena aparece en otras obras de Lihn. Por esos años el poeta realiza un video que muestra la historia de una serie de vagabundos que comen escombros y que se llama “La Cena última”

¹⁰⁸ Al anochecer llegó Jesús con los doce discípulos. Mientras estaban a la mesa, comiendo, Jesús les dijo: - Les aseguro que uno de ustedes, que está comiendo conmigo me va a traicionar” MARCOS 14; 17- 19. LA BIBLIA, VERSIÓN POPULAR. México 1979.

Parece ser cierto que éste barco moderno –del cual el Paseo Ahumada es el principal mástil -se está hundiendo, y es por eso que sus últimos comensales asisten a una cena que “sabe que no sabe” El hecho que se unan el saber y el sabor a partir de la negación, del “sabe que no sabe”, nos muestra la catástrofe total. Esta cena es “última”, palabra que tiene una doble acepción. Por un lado es última en el sentido que después de ella no habrá otra, que no queda nada más, y por otro lado, en el sentido coloquial, la podemos entender como sinónimo de nefasto, de lo peor, esta cena es “última”, es peor que peor. Cualquiera de las dos acepciones es correcta al decir “que sabe que no sabe” y que no tiene sabor a saber.

Al decirle estos versos a la ciudad, el poeta está instalando un diálogo, se está deteniendo en un camino que no le gusta, en una situación que sabe que no sabe y si le dice “alto” es porque quiere volver a él, reenergizado. Para lograr lo anterior se cumple con otro de los requisitos del diálogo: la complicidad.

“Reconozco en las mías tus escaramuzas”

A través de este guiño, de esta cerrada de ojo el poeta muestra el amor que siente por la ciudad y reaparece la lucha amorosa y batalladora de la que hablábamos. Este diálogo es amoroso y batallador, pero es más que eso, es –como dice Giannini- palabra razonadora, nos remite al “logos”. Lo anterior cobra importancia si consideramos que, como hemos dicho a lo largo del trabajo, para Lihn la literatura ha de estar centrada en una reflexión acerca de la palabra. Por otro lado no debemos olvidar que la forma

dialógica es constitutiva de gran parte de la historia de la Literatura y la Filosofía¹⁰⁹.

Al continuar con este diálogo cómplice con quien comparte sus escaramuzas, el poeta interlocuciona con la ciudad a través del Pingüino, un personaje que muestra lo que ésta oculta y que, al igual que la revista homónima que a fines de los sesenta mostraba a las bellas jóvenes en paños menores, nos muestra la urbe en paños menores.

Amor y dolor se funden en este diálogo:

“Pero la Magallánica y el Pingüino de Humboldt
no se multiplican sino el uno por el uno y el otro por el otro,
/y no son pues, intercambiables
empotrados cada cual en sí mismo como en sendos cascotes.

Al hablar de “la Magallánica y del Pingüino de Humboldt”, nuevamente nos remite a la frialdad y a la lucha de estos dos mundos que provocan un enfriamiento que los mantiene empotrados cada cual en sí mismo como en sendo cascotes. Esto último aparece como una señal inequívoca del autismo, asolamiento e individualismo en que se vive.

Al ver a estos personajes empotrados en sendos cascotes, se nos instala en una situación casi de ciencia-ficción, futurista, en que la ciudad es invadida por personajes irreproducibles, e inintercambiables. Esta

¹⁰⁹ Desde las Sagradas Escrituras el diálogo fue una de las formas destacadas por la literatura clásicas. Entre los escritores que han utilizado esta forma comunicativa están Tácito, Cicerón, Dante y Boccaccio. En este género, los que han sido históricamente más conocidos son los diálogos socráticos, que es lugar donde se establecen las doctrinas socráticas sobre la moral, la estética, la filosofía y la política.

situación, nos asemeja a algunos filmes muy de moda en esa época donde el “modus vivendi” es el control absoluto de la sociedad.¹¹⁰

Este “modus vivendi” lo hace detenerse y hablar del “X Hilton”, un trasatlántico donde no se recomienda el cambio nocturno de travesía. Al hablar de “Hilton” se refiere a dos marcas muy conocidas por esos años en Chile. Por un lado está el cigarrillo Hilton, desde siempre uno de los cigarrillos más baratos, el que está a punto de desaparecer debido a la importación de otras marcas norteamericanas. El chileno ya no fuma Hilton, parece ser muy ordinario, ahora aspira Pall Mall, Camell, Windsor o Winston. Probablemente a este cambio es al que se opone el poeta.

Por otro lado Hilton es el nombre de la Empresa Hotelera que durante años fue propietaria del Hotel Carrera, un elegante hostel del centro de Santiago que estaba al frente del Palacio de la Moneda.

En este contexto el poeta dice que no recomienda un cambio nocturno de travesía. No debemos olvidar que por esos años, gracias a los estados de excepción y toques de queda, la travesía nocturna podía pagarse con la vida. Esta situación es la que vemos en los versos que continúan:

“A quince metros del hotel es gracia que no te maten
te la otorgan por no menos de quince dólares.”

La amplitud de las referencias nos permiten ver cual es el estado general de la cuestión. El poeta, no pretende explicitar a cuál de los dos hoteles se

¹¹⁰ Por esos años se estrenan en Chile, las películas Blade Runner, Brazil y la novela “1984” de Georges Orwell se transforma en un best seller.

refiere, al elegante Carrera donde murió gente para el 11 de Septiembre o al decadente Bidart donde se encontró a un par de amantes carbonizados. Parece no importar mucho cuál es el destinatario de dicha interlocución, entre otras cosas, porque en esta ciudad todo está confundido, su amor se confunde con la soledad, el dolor.

Este dolor también abarca su literatura, y en el siguiente verso dice:

“Esa dolorosa congela un poco más mi literatura
/comprometida y me he vuelto más hermético que nunca.”

La pregunta es entonces. ¿Cómo no ser herméticos en una situación como esta?

Cuando el poeta declara que su literatura es cada vez más hermética, nos dice que está cada vez menos legible, menos entendible. Esta ilegibilidad, dolorosa por cierto, nos recuerda que todo mensaje comunicativo, para ser legible, requiere de una comunidad de códigos entre el emisor y el receptor, lo que nos hace pensar que el autodeclararse hermético nos está diciendo es que entre él y la ciudad no están hablando el mismo idioma. Esta falta de entendimiento nos remite a otra de las particularidades que Giannini le asigna al diálogo: proyecto en común por parte de los interlocutores. Por lo que vemos, en este frío e impersonal mundo del dinero, nadie tiene un proyecto común. El triunfo de uno implica necesariamente el fracaso del otro, lo que transforma la vida cotidiana en un conflicto dramático.¹¹¹

¹¹¹ Según la teoría del drama, desde Aristóteles hasta nuestros días, lo que caracteriza a un conflicto dramático es la existencia de dos megaproyectos antagónicos, en el que el triunfo de uno implica necesariamente la muerte del otro.

La ilegibilidad de las lenguas, también nos remite a la Historia Sagrada, puesto que en uno de los pasajes de la Biblia, se habla de que una vez que Yavé quiso castigar a su pueblo decide hacerlos hablar en lenguas impidiendo que se entiendan unos con otros.¹¹²

A pesar de la traición, se reivindica la lealtad. Otra contradicción, en esta guerra de dos mundos.

“Tu no te has dejado invitar en mi ausencia, sólo por un
/aguafiestas,
Has marchado en cada protesta atraída vertiginosamente por el
/fuego sagrado
Que arde en barricadas de caucho”

En estos versos el diálogo se carga de “fuego”. Este fuego tiene una multiplicidad de lecturas. Por un lado el fuego es lo que mata. Las armas mortales que usan a diario los agentes de la represión son armas de fuego y es por eso que cuando se van a usar se ordena: “abran fuego”. Por otro lado, el fuego simboliza la pasión el amor, ese amor que quema por dentro y que nos hace decir en momentos de máxima excitación: “hay fuego en mi corazón”. Pareciera ser que cuando el poeta le agradece a la ciudad el haberse sentida atraída por el fuego de las protestas y el no haberse dejado invitar en su ausencia por un aguafiestas, aguafiestas que puede ser el dictador, el sistema o cualquiera de sus representantes. Lo anterior nos

¹¹² “Después dijeron: Vengan, vamos a construir una ciudad y una torre que llegue hasta el cielo. De este modo nos haremos famosos y no tendremos que dispersarnos por la tierra. Pero el Señor bajó a ver la ciudad y la torre y la ciudad que los hombres estaban construyendo y pensó: “Ellos son un sólo pueblo y hablan un solo idioma; por eso han comenzado este trabajo y ahora por nada del mundo van a dejar de hacerlo. Es mejor que bajemos a confundir su idioma, para que no se entiendan entre ellos GÉNESIS 11. 6- 7 LA BIBLIA, VERSIÓN POPULAR. México 1979.

hace pensar que cuando se está refiriendo al fuego, habla del fuego de los enamorados.

Pero el fuego también tiene una concepción religiosa: es uno de los elementos del universo y cuando un cirio se enciende simboliza la presencia de Dios y es una metáfora que simboliza la comunión mística. Es ese fuego sagrado el que arde en barricadas de caucho, es ese Dios el que está presente en la barricadas de los pobladores.

1983, es el año de las primeras protestas, cuando los pobladores y estudiantes hacen barricadas quemando neumáticos, es decir, quemando caucho. Esto hace que se mezcle lo erótico con lo religioso al decir que la ciudad ha sido “vertiginosamente atraída por el fuego sagrado”

A pesar de lo anterior, desde el punto de vista religioso, el fuego también tiene otra significación: es de lo que está compuesto el infierno. Nuevamente aparece le tópico de la ciudad infernal.

Pero a pesar de lo anterior, ese fuego es el que protege del fuego, ese infierno protege del infierno. En el verso siguiente Lihn dice:

“Los pobladores se aíslan simbólicamente de las balas
/oponiéndoles esa muralla de fuego.

El fuego protege y castiga. La vida en la ciudad es una lucha fuego a fuego, a pesar de lo cual, seguimos entumidos. Más adelante el poeta nos habla de los lugares de inmolación, lo que se hace particularmente simbólico si recordamos que por esos años, el obrero Sebastián Acevedo se quemó

a lo bonzo en la Plaza de Armas de Concepción para que la C.N.I. liberara a sus hijos

En los últimos versos de éste el diálogo, el poeta le hace preguntas y propuestas amorosas a la ciudad:

“Olvídate, pero dime por favor ¿no has conocido al pingüino?
¿Qué ocurriría si te invitara a cenar? ¿No lo viste huir como
/alma que lleva el chorro de los carro-bomba en Ahumada?
¿Con qué patizamba rapidez habrá desaparecido en los
/agujeros quemados
¿No te pediría que te acostaras con él después de las
/agitaciones como las que estamos viviendo?”

En estas preguntas, que aclara en el último verso son preguntas y no ofensas, el poeta increpa a la ciudad, le hace ver cuales son las características que tiene aquel personaje al que ella le ha cedido la voz, aquel personaje que lo ha transformado en un ser inexistente. Lo que hace el poeta en estos versos es tratar de que la ciudad se defina, que vea si acepta una invitación a cenar o una invitación erótica con aquel personaje del que se nos ha dicho tiene graznidos de pavo y toca el tambor a cuatro manos.

La respuesta que le dará la ciudad no la sabemos, pero en estos últimos versos, se potencia esa batalla amorosa que aparece a lo largo del poema.

Luego de haber visto las características de esta relación dialógica de amor y traición, de esperanza y complicidad, de lucha y contradicción que

tiene el poeta con la ciudad, nos adentraremos en las trasgresiones lihnianas.

IV TRASGRESIONES LIHNIANAS.

Luego de analizar el contexto histórico en que se produce la obra, la lectura que el poeta, hace de la ciudad y el diálogo que éste establece con su entorno urbano, veremos como, a través de sus textos, el autor trasgrede el espacio y el lenguaje dictatorial. Para esto, se entenderá por trasgresión lo propuesto por Georges Steiner quien dice: “El verdadero poeta no modeliza la realidad apoyándose en el filtro preclasificador del código lingüístico manejado por el conjunto social, sino que, por el contrario, se ve compelido a manipular los signos de ese código para poder expresar un modo personal de apropiación del mundo fundado en el rechazo de categorías apriorísticas y generalizaciones simplificadoras.”¹¹³

A.- TRASGRESIONES AL ESPACIO DE LA DICTADURA.

Como hemos dicho el Paseo Ahumada era un espacio privilegiado para quienes gobernaban el país en los años 80. Era el icono de un sistema que transformaría a los santiaguinos en seres desarrollados dignos de pasear por Madison Avenue.

A pesar de lo anterior, Lihn se encarga de demostrarlo develando lo que esconde ese supuesto paraíso terrenal. Recordemos que Carmen Foxley, en el capítulo referente al Paseo Ahumada, dice que éste es el emblema de la miseria generalizada y esperpéntica. Para demostrar lo

¹¹³ **STEINER, GEORGES. LENGUAJE Y SILENCIO**” Editorial Gedisa, Barcelona, España. 1994. Pág. 16.

anterior nos centraremos en el análisis del poema: **“SE BUSCA UNA GOTTA DE SANGRE”**¹¹⁴

“Como si el Ahumada fuese un pantano
eso se ha llenado de zancudos helicópteros infinitesimales que
vuelan aquí

/sin un zumbido”

En estos versos encontramos la primera trasgresión a la lectura oficial de nuestro espacio ciudadano: nuestro Madison Avenue en un pantano. Uno de los mejores ejemplos del arribismo chileno es - y ha sido - mirar en menos a los países tropicales, frases como “no somos un país bananero” o “tan tropical que te han de ver” nos dan cuenta de una supuesta superioridad, por lo tanto transformar al nodo santiaguino en un pantano lleno de mosquitos lacera el alma nacional.

Pero no se trata de un pantano cualquiera, es el peor de los pantanos. Aquí los zancudos -helicópteros infinitesimales – no pican, matan. Al hablar de “zancudos helicópteros infinitesimales que vuelan aquí sin zumbido” vemos una referencia intertextual al poema: “Los Helicópteros” de Erick Polhammer: “... hasta que llegaron los helicópteros y los helicópteros/ se establecieron desde allí hasta siempre/ girando y zumbando como tábanos/ de acero los helicópteros/ girando sobre nuestros cerebros/ zumbando sobre nuestros cerebros.”¹¹⁵

¹¹⁴ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 24.

¹¹⁵ POLHAMMER ERICK “Los helicópteros” en POESÍA PARA EL CAMBIO ANTOLOGÍA, UNION DE ESCRITORES JÓVENES, Ediciones Nueva Universidad Santiago de Chile. 1977. Pág. 68.

Este poema de Polhammer, fue uno de los primeros que aparecieron publicados con posterioridad al 11 de Septiembre de 1973 y su autor fue perseguido por la D.I.N.A mientras era alumno de Pedagogía en Castellano en la Universidad Católica.

Ambos poemas- tanto el de Lihn como el de Polhammer – transforman el helicóptero - un vehículo militar - en un bicho que puede picar y vigilar desde el aire copando la ciudad día y noche. Este bicho anda expectante observando cada uno de los pasos que dan los habitantes de la ciudad, presto para llevar a la muerte a los habitantes de este pantano artificial en el momento que ellos rompan las normas. Esto es reafirmado en el poema: **“INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA DEL VIVAC”**¹¹⁶, cuando dice que este espacio público está acotado por *“Chorros de agua como setos de álamos intermitentes bloquean por un lado y otro este/ paquete: El Paseo”*

Un pantano que se transforma, cuando es necesario, en pasillo de cárcel custodiado por setos de alambres intermitentes que lo bloquean. Pero eso no es todo, porque en otro poema se nos dice que la decadencia de este pantano alcanza hasta el Cristo que se aparece en él- **“SE APARECIÓ CRISTO EN EL PASEO AHUMADA. ESTÁ BUENO DE JODÉ”**¹¹⁷: *“Cristo del uno menos dos / Cristo Merengano o Perengano /Cristo Señor de la Mendicidad Nacional / Cristo de no tener ni un clavo que perder, etc”*

El poeta, al mostrarnos un Cristo decadente, patrono de la mendicidad, además de demostrarnos la decadencia del paraíso, está dando cuenta de la inconmensurable cantidad de pastores evangélicos que pululan por el Paseo

¹¹⁶ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 20

¹¹⁷ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 41

Ahumada durante esos años, los que “por unos pesitos y por amor a N. S. Jesucristo” se han tomado el espacio. Cabe señalar, que estos pastores son los únicos que no reciben los efectos de la represión popular.

A lo largo de todo el poemario el poeta va provocando, insultando al Paseo Ahumada, la Catedral del Consumo. Más adelante, enfatiza esta decadencia diciendo:

“Porque ¿a quien picar en este pantano seco?”

Ahumada es un pantano seco. Como sabemos, el atractivo de los pantanos es que se trata de tierras húmedas y fértiles en vegetación, sin embargo, éste es un pantano seco, que no tiene naturaleza. La ausencia de naturaleza también la vemos en el poema “**MAS = MENOS**”¹¹⁸ donde se dice: “... *el moscardón zumbón de tu canto epileptoide / flor de paseo Ahumada*”

La sequedad de nuestro pantano hace que no haya a quien picar, lo que revela el estado de pobreza en que nos encontramos. Nuestro paseo-orgullo patrio, nuestro boulevard que nos ha de recordar la Fontana di Trevi, la cueva del Cisne, y las Cataratas del Niágara ¹¹⁹ es un pantano seco donde no hay a quien picar, y:

“del que se han ido los sanguinosos y quedan apenas uno que
/otro sangriento
uno que otro sanguíneo”

¹¹⁸ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 17

¹¹⁹ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 20 INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA DEL VIVAC.

Lo “sangriento” nos remite al concepto de herida mortal. Cuando alguien queda en ese estado “sangriento” luego de un accidente o balacera, sabemos que está al borde de la muerte. Durante esos años hubo muchos hechos sangrientos en el Paseo Ahumada. También con esta palabra se adjetiva cierto tipo de sucesos, que se caracterizan por su violencia. Las protestas a que convocaba la oposición eran llamadas “sangrientas rebeliones” desde las esferas del oficialismo.

Los otros que quedan son los sanguíneos. “Lo sanguíneo” su puede tomar en cualquiera de sus dos acepciones. Por un lado representa las relaciones familiares, cuando se dice que A tiene una relación sanguínea con B, se está diciendo que entre ambos hay lazos familiares. Cabe preguntarse entonces ¿Con quién tienen estos rasgos sanguíneos los que quedan? Tendemos a creer que con los zancudos helicópteros.

Por otro lado, lo sanguíneo también se refiere a un cierto tipo de temperamento. Se dice que persona es de “temperamento sanguíneo” es cuando éste es hipertenso, es decir, cuando es particularmente irascible.

Lo anterior nos hace concluir que los únicos que habitan este Paseo-Pantano-Cárcel son los moribundos, los rabiosos, los neuróticos, aquellos que pertenecen a la familia de los helicópteros infinitesimales. Es por eso que no hay nadie a quien picar.

Otra de las características de nuestro Madison Avenue es que es un pantano árido incluso para los zancudos, a quienes los trata de prostituidos.

“Del hocico de los perros quisieran cebarse estos prostituidos

/zancudos, pero

son policiales”

Nuevamente aparece acá el tema de la prostitución a la que se hace mención en el poema “Strip Tease de la recesión”. Recordemos que ésta es la única posibilidad en el paseo Ahumada.

En este verso, también se trasgreden las normas sociales, en el sentido de que se juntan los prostituidos zancudos con los perros policiales, lo que impide que tampoco puedan picar ahí. Como hemos visto en otras partes de este trabajo, se repite lo expresado en el tango Cambalache: “en el mismo lodo todos manoseados”

Una tierra en la que los prostituidos zancudos se quieren agarrar del hocico de los perros policiales, nos lleva al concepto de tierra de nadie lo que nos hace recordar el poema de T.S. Elliot, “**TIERRA BALDÍA**” en el que también se trabaja el tema de la decadencia del espacio junto con la presencia de muchedumbres anónimas. La referencia a este poema también tiene que ver con el quiebre de una civilización y una cultura, que es un tema constante en el poemario de Lihn.

Es esto lo que plantea Olga Grau, cuando habla de la necesidad de tomarse la calle: “Quien ha participado en marchas callejeras, podrá recordar su propia vacilación tenue o fuerte entre el permanecer en la vereda y arrojarse a la calle junto a la muchedumbre con la cual se comparten, primariamente, emociones políticas.”¹²⁰

¹²⁰ GRAU, OLGA. “CALLES Y VEREDAS” Revista Chilena de Humanidades. Junio 1992Pág. 22.

La calle que habrá que tomarse con temor es una calle que tiene plagas, quizás la peor de esas plagas es la de los zancudos helicópteros que no sólo pican; matan. El tema de las plagas también aparece en otro poema ya citado: **“LAS 7 PLAGAS DEL PASEO PEATONAL”**¹²¹ donde se dice: *“en no fallido pero inútil intento de cavarse una tumba en el pavimento / donde su muerte estrellada pone una mancha de color / que atrae a grandes y a chicos”*

Cuando el hablante menciona una mancha de color que atrae a grandes y a chicos, nos está presentando un espectáculo circense, ofrecido a grandes y chicos, a “niñitos hasta los noventa años” El uso de frases que se refieren al “lenguaje de la prole” como diría Nicanor Parra, nos muestran un componente antipoético en la poesía de Lihn.

Siguiendo con el concepto de tierra de nadie, vemos cómo esto se destaca al finalizar este poema cuando se nos dice:

“la plaga empantana a la aridez
sin una gota de sangre que adorar”

Somos un pantano árido, seco, que no se mueve para ningún lado, inmóvil.

La verdad es que Chile, ese país que todos creen que avanza, es un lugar inerte en el que todo está sin movimiento y en el que ni siquiera hay una gota de sangre que adorar. El concepto de la gota de sangre que adorar nos remite a la ausencia de naturaleza y de seres vivos, ya que somos los seres vivos quienes tenemos sangre, por lo tanto al no haber una gota de sangre que adorar, se nos está diciendo que no hay un ser vivo

¹²¹ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 36.

al que adorar. El sistema ha transformado a esta ciudad en un habitáculo lugar de maniqués, en el que el maniquí más representativo es El Pingüino, ese ser que se ciñe una corona de cartón: “ *Pingüino, los otros mendigos no se ciñen como tú / una corona de cartón ni empuñan un bastón de mando el palo / con que aporreas tu baboso tambor*”¹²²

El hablante, al decirnos que el Pingüino – personaje icono de esta ciudad - se ciñe una corona de cartón, está develando el tipo de espectáculo al que hemos sido invitados: un carnaval con un rey loco y decadente.

Este es el espacio que nos presenta Lihn, y al definirlo de esta manera lo violenta, lo muestra tal y como es, un pantano, reseco, árido, donde no hay nada que admirar.

La gran trasgresión al nodo santiaguino es decirle en su propia cara que aunque se crea primer mundista, está lejos de serlo. Entonces la trasgresión es una agresión, con la que se contesta a un sistema que es de suyo agresivo.

B) TRASGRESIONES AL LENGUAJE.

Para hablar de las trasgresiones que Lihn hace desde el lenguaje, lo primero que haremos será tomar sus propias palabras cuando, en una cita recogida en el marco teórico, dice que la única posibilidad de reacción que tienen los oprimidos es poner el lenguaje en estado de crisis, pues a través de ese mecanismo se pretende restituirle la realidad a la palabra.

¹²² LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 46 “...”

La importancia de la verbalización como rescate de la realidad vivida es lo que se plantea al comienzo del poema **“CURSO RÁPIDO PARA DISPARAR Y MANEJAR AL MISMO TIEMPO”**¹²³ *“Esta es una representación literaria en la que un inspector Ad Honorem / hecha de mis propias palabras y atraído por ellas a esta comuna del lenguaje / está denunciando constantemente mis infracciones”* La vida será representación literaria con inspectores Ad Honorem dispuestos a revelar nuestras infracciones.

Esta conceptualización de la vida como una representación literaria es una constante en la obra de Lihn, lo que queda demostrado en un artículo que analiza **“RESIDENCIA EN LA TIERRA”** de Neruda, y donde dice “la tierra, una y otra incógnita de la escritura, sobre la cuál cada nuevo ocupante debe extenderse a la aventura, para instaurar su propio orden surgido de un doble e imperioso movimiento de solidaridad y desolidarización con los antiguos ocupantes de la poesía. Es la soledad de una lengua que no le ofrece el amparo de una institución establecida de una sola vez y para siempre”¹²⁴

Lo que cabe preguntarse ahora es, de qué tipo de vida estamos hablando. ¿Cuáles son las características de esta comuna?

Para responder esta pregunta nos referiremos a lo planteado por la profesora María Luisa Fischer quien, en sus trabajos sobre Enrique Lihn, dice que *“El Paseo Ahumada”*¹²⁵ se caracteriza por tener una escritura no es profética, que no es salvación de nadie. Algo similar a lo propuesto por

¹²³ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 60

¹²⁴ FOXLEY, CARMEN. Op. Cirt. Págs. 14, 15

¹²⁵ FISCHER MARÍA LUISA, **HISTORIA Y TEXTO POÉTICO**. Ediciones Lar. Concepción. Chile 1998

Carmen Foxley quien define el poemario como una anticrónica orientada a desconstruir la realidad.

En las siguientes paginas se intentará mostrar cómo se manifiesta esta anticrónica, ésta historia con minúscula a lo largo del poema “...”¹²⁶

Lo primero que hay que destacar que no es el único poema cuyo título son puntos suspensivos. Este título nos deja claro lo poco importante que es la historia; los hechos aquí referidos ni siquiera merecen un título. Es una historia No Nominada, NN.

El que los poema no tengan nombres y sólo se les mencione por puntos suspensivos, nos remite a uno de los grandes dramas de la época de la dictadura: los detenidos desaparecidos. Personas que fueron asesinadas y a los cuales se les nombró única y exclusivamente como NN.

Al transformar el poema en un NN también se está silenciando la realidad, se está haciendo de la vida un suspenso y se está arrancando la palabra. Se está sacando a la palabra de su lugar y se la está haciendo desaparecer.

Pero los puntos suspensivos también pueden indicar una historia que continúa, que no termina, que aunque no sabemos que viene más adelante, sólo sabemos que aún no es el momento del punto final. En ambos casos, lo que se nos está diciendo es que hay una historia que develar, y para ello está el lenguaje. Ahora veremos qué es lo que esta oculta y continua historia nos dice:

¹²⁶ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 67.

“De la ropa sucia que se lava en casa, no se puede hacer una
/bandera blanca”

Si volvemos a la cita en que Lihn propone que el lenguaje es la única forma que tienen los oprimidos para dar cuenta de la realidad y generar molestias en los gobernantes, veremos que estos versos van en ese objetivo. Vivimos en una ciudad donde la ropa está sucia; ahora bien, si recordamos el origen de esta cita, veremos que ésta decía: “La ropa sucia se lava en casa, la del Rey en la plaza”

Todos sabemos quién es el Rey, todos sabemos cuál es la ropa sucia que hay que lavar en la plaza y sabemos que el mantenerla sucia no nos permite izar la bandera blanca, la que, como sabemos, simboliza de la paz.

A los chilenos se nos ha prohibido la paz, pues para ello debemos lavar la ropa de la casa y la de la plaza. Es interesante señalar, que en el habla de los refranes el que dice que la ropa sucia se lava en casa tiene como contraparte el que propone: “sacar los trapitos al sol”. Lo anterior nos permite concluir la única forma de lograr la paz es sacando los pañitos al sol.

Es interesante destacar que en esta historia con minúsculas, la ropa que se transforma en bandera, es la ropa interior:

“Izo este par de calzoncillos
hago flamear mi par de calcetines”

El hecho que se icen los calzoncillos, también da cuenta de la necesidad de mostrar algo oculto. Esta prenda es la ropa más íntima del ser humano,

entre otras cosas porque tiene contacto con nuestro trasero, con el lugar por el cual defecamos. Entonces al izarlo, nos dice que está dispuesto a mostrar nuestro excrementos, el hedor de nuestras “partes bajas”, lo más sucio de nuestros cuerpos. Por otra parte los calzoncillos también son la parte de nuestro vestuario que está en contacto con nuestro sexo. La bandera muestra nuestras contradicciones.

Deteniéndonos un minuto en el tema del sexo, hemos de señalar que durante todo el poemario, se ha hablado de este tema en términos comerciales, incluso se ha llegado a decir que el paseo es el mejor lugar para la prostitución. Lo que se está diciendo es que aquello que muchos deben sacarse para sobrevivir, es también parte de nuestra bandera, es la bandera del strip tease de la recesión, la bandera del “empelotamiento”.

La otra pieza que el poeta está dispuesto a hacer flamear, son los calcetines. Esta prenda está generalmente sudorosa y encerrada. El calcetín - como el calzoncillo – raramente están en contacto con el aire, por eso hay que hacerles flamear, para que flameen nuestros hedores.

El lenguaje es el arma de los oprimidos, entre otras cosas porque, como dice Steiner, permite que mediante la manipulación de los signos lingüísticos el artista proponga a sus receptores un modelo del mundo, que además es representativo de su entorno social. A esto se refiere Fidel Sepúlveda cuando dice: “Porque cuando el Sr. Pezoa Véliz escribe versos, en el campo o en el hospital, cree que describe su personal pensamiento, y lo que ocurre es que transcribe un nacional sentimiento”¹²⁷

¹²⁷ **SEPÚLVEDA FIDEL.** Poesía: Conciencia de Chile. En POESÍA PARA EL CAMNIO ANTOLOGÍA, UNION DE ESCRITORES JÓVENES, Ediciones Nueva Universidad Santiago de Chile. 1977. Pág. 14

A pesar de que Lihn afirma que su voz es “Particular” y no “General”, su poesía es representativa de la voz popular. Esto queda demostrado en “**CANTO GENERAL**”¹²⁸ donde, a pesar, de que el poeta parte autodefiniéndose como: “minusválido” de la canción, a medida que avanza el poema, vemos como altera los versos de Neruda y da cuenta de la situación del país. “*Escribir por ejemplo: Democracia Ahora*”.

En el siguiente verso describe esta situación preguntándose:

“¿dónde - pienso - lavan su ropa los sin casa?”

La diferencia con Neruda está en que nuestro Premio Nobel da respuestas: Lihn plantea preguntas, interpela, provoca. Como dice Steiner, manipula los signos.

“Yo, que creo tener una casa, y no hago por eso la guerra.,
ni estoy en paz ni conmigo mismo ni con nadie”

En estos versos, el hablante mantiene su actitud agresiva que le permite alterar la vida de una ciudad, la que a su vez no le permite estar en paz consigo mismo.

Lo anterior también tiene una lectura religiosa ya que Cristo dice a sus apóstoles, que “el hijo del hombre no tiene donde hacer su nido”; es decir, el hijo del hombre es un sin casa.¹²⁹

¹²⁸ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 32

¹²⁹ Maestro, deseo seguirte a donde quieras que vayas. Jesús, le contestó –Las zorras tienen cuevas y las aves tienen nidos, pero el hijo del hombre no tiene donde recostar la cabeza”. Mateo 8. 19- 20 La Biblia Popular. Ciudad de México. 1979.

El poeta tiene su casa, y esto lo transforma en “inhumano”, ya que como dice la cita bíblica “el hijo del hombre no tiene donde hacer su nido”. Esa inhumanidad, lo hace no estar en paz ni consigo mismo, ni dispuesto a dar una guerra importante. En estos versos se puede ver una autocrítica, al plantearse como un ser que tiene casa, en la ciudad donde los que no tienen casa no pueden lavar su ropa. Pero, además de la autocrítica, hay un sentimiento de dolor y soledad, puesto que en la tierra de los sin casa, él tiene casa. tiene casa. Es de los que hipotéticamente podrían lavar su ropa, porque los que no saben donde lavarla son los sin casa.

Por otra parte este verso, nos remite a una de las grandes consignas del movimiento hippie: “Haga el amor, no la guerra”.- Pero el poeta no está en paz ni consigo mismo, porque que no puede hacer el amor, pero tampoco puede hacer la guerra. Tiene casa, pero no puede lavar la ropa, no pertenece a ninguna parte y es por eso que en el último verso, plantea cuál es su alternativa:

“en lugar de lavar la ropa sucia hago de ella –y me traiciono-
una bandera de rendición”

Aquí reaparece un tema que hemos visto a lo largo de todo el trabajo: la traición. El poeta se traiciona a sí mismo. Lo que muestra nuevamente el estado en una ciudad de puntos suspensivos, en una ciudad sin nombre.

CONCLUSIÓN.

“A la Gente pobre se le comunica
que hay cebollas para ella en la Municipalidad de Santiago.
Las cebollas se ven asomadas a unas ventanas
Desde el patio de la I. Municipalidad de Santiago.

RODRIGO LIRA Comunicado. 1979.

Al iniciar el trabajo decíamos que el poemario “**EL PASEO AHUMADA**” de Enrique Lihn, daba cuenta de las particularidades del diálogo del poeta con su ciudad, en el contexto de la dictadura.

A través del análisis de algunos poemas, hemos podido comprobar esta hipótesis, pues, al enfrentarnos al texto percibimos una poesía situada y sitiada. “Situada” porque es representativa del contexto en que se produce y “sitiada” porque este proceso de enunciación, se da en el contexto dictatorial.

Lo anterior genera una voz en el sujeto de la enunciación, que es representativa de la sociedad. Es un discurso poético, en el sentido que plantea Steiner, es decir, cuando la labor del poeta consiste en manipular los signos. Esto es confirmado por Lihn para quien la única forma de liberarse de la opresión es re semantizando, el discurso.

Nadie puede decir que la poesía de Lihn es “panfletaria” o directa, de hecho el mismo se “lamenta” en “**AHOGADO SENTIMENTAL**”¹³⁰ de que su literatura comprometida se haya vuelto cada vez más hermética. El hermetismo es coherente con la situación que vive el país, un estado de cosas donde la gente desaparece, donde todos, cual más cual menos, nos

¹³⁰ LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 39. AHOGADO SENTIMENTAL”.

hemos transformado en puntos suspensivos, como algunos de los poemas aquí expuestos.

El juego y la manipulación del lenguaje, aparece en todo el poemario. Como ejemplo de ello veremos algunos de los títulos que nos demuestran como se esta dando cuenta en forma no lineal de la realidad: **“STIP TEASE DE LA RECESIÓN”**. En este título se habla mitad en inglés mitad en Castellano, pero eso no es todo, lo que se dice en Castellano es un eufemismo de la realidad, porque se trata de recesión a la pobreza. En otros poemas vemos que este juego adquiere otra forma **“CIEGOS INSTRUMENTALES TOCAN COMO CONTRATADOS”** en este poema la palabra “como” aparece tachada.

Para los creadores de la época, el tener que jugar con sutilezas y con dobles – y a veces triples - lecturas fue una forma de subsistir, era común escuchar a muchos decir que había que ser lo suficientemente sutil para que el censor no entendiera lo que estaba leyendo.

El sujeto de la enunciación es un personaje semiclandestino y por eso decide cederle la voz, entregarle la voz al Pingüino, un autista que fue dejado en el centro de Santiago, luego de un ataque de la corriente de Humboldt. Es decir, quedó inmerso en un frío lugar, definido por la prensa como “el frío e impersonal mundo del dinero” por una corriente helada.

En esta “corriente helada” parece razonable que la lectura que hace el poeta de su ciudad, dé cuenta de una situación de consumismo y soledad.

Como dice la canción citada al inicio de este informe: *“En mi ciudad murió un día el sol de primavera/ a mi ventana le fueron a avisar”*¹³¹

Cabe hacer notar que esta situación sigue vigente hasta hoy, cuando ya han pasado más de doce años del fin de la dictadura y se han cumplido quince años de la muerte del poeta. Hoy, el paseo Ahumada pareciera continuar con ese salvajismo, con más bancos que antes, con vendedores ambulantes y Carabineros en una lucha que nos recuerda a Montescos y Capulettos y el chileno medio, yendo de farmacia en farmacia comprando pastillas para los nervios.

Volviendo al tema de la lectura que el poeta hace de la ciudad de los 80, podemos notar una relación de amor odio entre ambos. Él se rebela contra esta urbe que sueña con tener Madison Avenue, pero sólo tiene cuchepos y pingüinos, que tiene como icono a un autista que toca el pandero. Sin embargo, y a pesar de todo, el poeta quiere a esta ciudad y demuestra su amor con frases como “todos hemos heredado tu reino”¹³² Recordemos que Lihn es uno de los pocos miembros de su generación que se mantiene en Chile.

Por último, quiero decir, que siempre me ha parecido curioso como la historia de los hombres se imbrica, muchas veces sin quererlo, con la historia de sus pueblos. Neruda muere cuando termina la democracia. El, poeta no estaba para correr de un país a otro con una “L”¹³³ en su pasaporte, impedido de entrar a su país por órdenes del Ministro de turno.

¹³¹ Me refiero al tema “A mi ciudad” del grupo Santiago del Nuevo Extremo, considerado uno de los temas más emblemáticos de la lucha antidictatorial a fines de los 70 y comienzo de los 80.

¹³² LIHN ENRIQUE. Op. Cit. Pág. 59 ABDICA REINA DE LOS MENDIGOS. – NO SABÍA QUE ERAN TANTOS- DECLARA.

¹³³ La “L” en el pasaporte significaba que se le prohibía el ingreso a Chile

Lihn muere poco antes de que se inicie la transición. El poeta no estaba para enfrentar el triste espectáculo de ver a sus compañeros de generación sacándose los ojos por pequeñas – o grandes - cuotas de poder, y luchando hasta la muerte por ser Agregados Culturales, o Directores de Museos en la naciente democracia.

BIBLIOGRAFÍA:

BARTHES ROLAND, “SEMIOLOGIA Y URBANISMO. Buenos Aires.

BARTHES, ROLAND “ELEMENTOS DE SEMIOLOGÍA” Revista Comunicaciones. Madrid. España. 1971.

BRÜNNER, JOSÉ JOAQUÍN. UN ESPEJO TRIZADO. ENSAYOS SOBRE CULTURA Y POLÍTICAS CULTURALES. FLACSO. Santiago de Chile. 1988

CALVINO, ITALO. “LAS CIUDADES INVISIBLES”. Ediciones del Minotauro. Barcelona, España. 1998.

DRUCAROFF, ELSA. “MIJAIL BAJTIN. LA GUERRA DE LAS CULTURAS” Editorial Almagosto. Colección Perfiles 1993.

ELTIT, DIAMELA. EL PADRE MÍO. LOM Ediciones. Santiago de Chile. 2003

FOXLEY CARMEN. ENRIQUE LIHN, ESCRITURA EXCÉNTRICA Y MODERNIDAD. Editorial Universitaria Santiago de Chile. 1995.

FAVI, GLORIA. “LAS ACCIONES DE HABLA QUE CONFIGURAN EL UNIVERSO DISCURSIVO DEL TEXTO EL PASEO AHUMADA DE ENRIQUE LIHN”. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1990.

GERARD GENNETTE LA LITERATURA A LA SEGUNDA POTENCIA. en **VARIOS AUTORES** INTERTEXTUALITE. FRANCIA EN EL ORIGEN DE UN TIEMPO Y EN EL DESARROLLO DE UN CONCEPTO. Ediciones Criterios Casa de las América. La Habana. Cuba. 1996. Pág. 54.

FISCHER MARÍA LUISA. HISTORIA Y TEXTO POÉTICO. Ediciones Lar. Concepción. Chile 1998

GIANNINI HUMBERTO. LA “REFLEXIÓN” COTIDIANA. HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA” Editorial Universitaria. Colección El saber y la cultura. Santiago de Chile. 1999.

HEIDEGGER MARTIN. “CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR.” Traducción de Eustaquio Barjau, en conferencias y artículos. Serbal. Barcelona, 1994.

LIHN ENRIQUE. EL PASEO AHUMADA. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago de Chile 2003

LINCH KEVIN. “LA IMAGEN DE CIUDAD”. Ediciones Infinito. Buenos Aires.

REISZ DE RIVAROLA SUSANA. “TEXTO LITERARIO, POÉTICO, TEXTO LÍRICO.” Revista Lexis. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. Perú. Diciembre. 1981

MUNIZAGA GISELLE. “EL DISCURSO PUBLICO DE PINOCHET. UN ANÁLISIS SEMIOLÓGICO” CESOC/CENECA. Santiago de Chile. 1988.

RODRÍGUEZ ALFREDO. “POR UNA CIUDAD DEMOCRÁTICA” Ediciones Sur. Colección Estudios Sociales. Santiago de Chile. 1983.

STEINER, GEORGES. LENGUAJE Y SILENCIO Editorial Gedisa, Barcelona, España. 1994.

ZAMBRA ALEJANDRO. En **LIHN ENRIQUE.** “EL PASEO AHUMADA”. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago de Chile. 2003

RECORTES DE DIARIOS Y REVISTAS.

GARCIA JAVIER. 15 AÑOS DE LA MUERTE DEL POETA ENRIQUE LIHN. CUERDO Y LOCO. Diario La Nación. Santiago de Chile. 1993.

GRAU, OLGA. “CALLES Y VEREDAS” Revista de Crítica Cultural. Santiago de Chile. Junio. 1994

LIHN ENRIQUE. “EL SEUDO ARTE DE LA SEUDO CULTURA” Revista Cauce. Santiago de Chile. 1983.

LIHN, ENRIQUE. “DISFRAZ VERSUS UNIFORME” (*Artículo inédito escrito, presumiblemente en 1983*) en **EL CIRCO EN LLAMAS.** LOM EDICIONES. Santiago de Chile.

SCHOPF, FEDERICO. JUICIO CRÍTICO A OBRA DE LIHN. Revista de Libros. Diario “El Mercurio” Santiago de Chile 9 de Julio de 1989.

THE CLINIC. **ESPECIAL NICANOR PARRA.** Santiago de Chile. Octubre. 2004.

VALENTE IGNACIO. EL POETA QUE ESCRIBIÓ MURIÉNDOSE, en REVISTA DE LIBROS. DIARIO EL MERCURIO. SANTIAGO DE CHILE. 9 DE JULIO DE 12989.

BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR

BIBLIA LATINOAMERICANA. Madrid. España. 1971.

LA BIBLIA, VERSIÓN POPULAR. México 1979.

BIRKENMAIER ANKE. TRAVESTISMO LATINOAMERICANO: SOR JUANA Y SARDUY *Yale University*

HOZVEN ROBERTO. EL ESTRUCTURALISMO LITERARIO FRANCES. Ediciones de Departamento de Estudios Humanísticos. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Universidad de Chile. Santiago de Chile. 1979

MONTEALEGRE JORGE. EXILIOS. Autoediciones. Santiago de Chile. 1983.

PIÑA JUAN ANDRES Y LIHN ENRIQUE. CONVERSACIONES CON LA POESÍA CHILENA. Editorial Pehuen. Santiago de Chile. 1990. Pág. 141.

ROMERO MARIA POESÍA UNIVERSAL. 8 EDICIÓN Ediciones Rodas. Editorial Zig Zag. Madrid España.

UNION DE ESCRITORES JÓVENES. POESÍA PARA EL CAMINO ANTOLOGÍA, Ediciones Nueva Universidad Santiago de Chile. 1977.