

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Ensayo, injerto: Aproximaciones y lecturas en torno a El Paseo Ahumada de Enrique Lihn

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

Alumna:

Ana Karina Lucero

Profesor Guía: David Wallace

2008

Introducción . .	4
Objetivos . .	6
1. Marco teórico . .	7
La distancia psicológica . .	8
La modernidad como novedad . .	9
2. El Paseo Ahumada como configuración textual: coordenadas desplazadas y pérdida de la fascinación. . .	13
3. La crónica y la escritura de contingencia: un análisis interpretativo paradójal. . .	20
4. Aproximación a la figura del mendigo desde la noción de poeta: analogías, disgresiones y nuevas direcciones de lectura. . .	31
El esperpento . .	35
El espectáculo . .	37
Lo grotesco . .	45
Conclusión . .	47
Bibliografía . .	50
Citar . .	51

Introducción

“Nunca me había encontrado en una situación como aquella, y por tanto, aquel mar tumultuoso de cabezas humanas me llenaba de una emoción deliciosamente nueva. Dejé de prestar atención a lo que sucedía en el interior del hotel para absorberme de lleno en la contemplación del exterior. Al principio mis observaciones adoptaron un cariz abstracto y general. Miraba a los transeúntes en masa y pensaba en ellos como formando una unidad amalgamada por sus características comunes. Pronto, sin embargo, descendí a los detalles y observé con minucioso interés las innumerables variedades de tipos, vestidos, aires, portes, aspectos y fisonomías...”

Poe, Edgar Allan: El hombre de la multitud

Dentro de los problemas que podemos identificar como los más profundos de la vida moderna, se encuentran la pretensión de los individuos de proclamar su independencia y una cierta resistencia a ser convertidos en un mecanismo técnico social.

El fundamento sociológico a partir del cual se alzan los diversos tipos de individualidades que conviven en las grandes ciudades, está dado por la intensificación de la vida nerviosa que resulta del rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones tanto externas e internas. El hombre se constituye, en este sentido, como un ser cuya conciencia es estimulada por imágenes y estímulos impuestos.

Siguiendo con lo expuesto tomaremos las ideas propuestas por Simmel¹ respecto a la convivencia de las grandes ciudades, tal y como se señala en el siguiente fragmento:

“...En ninguna otra parte como en la densa congestión de la gran ciudad se sienten con tanta fuerza los efectos que para la independencia del individuo tienen la reserva y la indiferencia recíprocas, en tanto condiciones espirituales para la vida en grandes círculos; y esto es así porque la proximidad física y la estrechez permiten percibir perfectamente la distancia espiritual. Obviamente, el reverso de esta libertad es la sensación de soledad y abandono que uno suele sentir precisamente dentro de la muchedumbre de la gran ciudad; pues aquí tampoco es, de ninguna manera, necesario que la libertad de los hombres se

refleje como bienestar en su vida sensitiva...”²

Es así como el habitante de la gran ciudad,- el cual es presentado desde su diversidad-, crea una especie de protección interna contra el desarraigo que lo amenaza, se plantea desde una cierta reserva que proviene precisamente de la inseguridad que le provocan los contactos fugaces y transitorios con las personas que le rodean. Es así como en lugar de reaccionar con su emotividad, lo hace con el entendimiento, con su conciencia.

Todas las relaciones afectivas de las personas se organizan en círculos reducidos, en micro- estructuras que no se tocan y que sólo convergen en ciertos lugares profundizando aún más una sensación generalizada de egoísmo y apatía. Esta especie de aversión que se desarrolla entre los ciudadanos, los conduce a distanciarse unos de otros.

¹ Simmel, Georg: *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. En: *Discusión*. Barcelona. Ed. Visor. 1978. pp.11-24.

² *Ibid*; p. 19.

La diferenciación que se produce entre los individuos está dada también por la insensibilidad que estos experimentan ante las cosas, hecho que no necesariamente significa que estas no sean percibidas, sino que más bien no se alcanza a asimilar su valor, perdiéndose en este sentido, su significado.

Por otro lado, el sujeto que se inserta en las grandes ciudades se enfrenta a un lugar que es la sede de la economía del dinero, donde la pluralidad y la concentración del intercambio económico determinan la producción de un mercado que contempla a compradores desconocidos que no aparecen nunca en el horizonte visual “del productor” propiamente dicho.

Cabe destacar además, que para salvar lo intrínsecamente personal el individuo debe esforzarse enormemente para mostrar sus peculiaridades y distinciones; exagerándolas con la finalidad de hacerse oír y de que sea considerado en su constitución singular.

Un segundo punto que debe ser expuesto a fin de enriquecer la discusión, dice relación no sólo con el diálogo que establece el poemario con “lo moderno”; sino que también resulta interesante situar a éste desde las constantes de orden vanguardista que presenta.

El Paseo Ahumada, se establece- en términos de su producción- en un contexto complejo, donde las estructuras de poder responden a las ideas y designios asociados al libre mercado y por ende, a la libre competencia entre distintos actores que debieron ajustarse de manera forzosa a las reglas impuestas por el mercado.

Asimismo este texto tiene como telón de fondo a una sociedad oprimida y reprimida, donde amplios sectores de la población no logran establecer un mayor diálogo entre sí al encontrarse divididos, ya sea por causas ideológicas o emocionales. En este marco el poemario alza un sujeto que pretende establecerse como un condensador de las sensaciones de los ciudadanos, el cual logre reunir- a partir de una búsqueda existencial y cognoscitiva -, a un “yo aglutinante o múltiple” que se conecte con la realidad externa.

Por otro lado, es importante precisar el rol que se le asigna al poeta por parte de los vanguardistas (latinoamericanos) que si bien son influenciados por lo que ocurre en Europa, logran generar nuevos mecanismos de expresión tanto individual como colectivamente. Siguiendo la lectura de Schopf³ *“el poeta ha de bajar de las cumbres en que se creía o lo creían situado. El poeta modernista no sólo es “inspirado”- es decir, alcanza una relación exclusiva de conocimiento consigo mismo y con la realidad, sino que es también un artífice, un conocedor de los instrumentos para la elaboración de los poemas. El poeta no está arriba ni inspirado desde arriba. El origen trascendental de su capacidad desaparece...”*⁴

Esta lectura también es compartida por otro de los autores claves de la teorización moderna, este es, Baudelaire, de cuyas ideas – sólo de algunas para ser más precisos -, nos haremos cargo más adelante justamente para desarrollar la problemática en torno a la dualidad mendigo- poeta que se exhibe en “El Paseo Ahumada”.

Pero volviendo a la arista de corte vanguardista y la relación que guarda con el texto de Lihn, ésta se observa por un lado, en la libertad creativa o en la necesidad expresiva que se aprecia en la elaboración de obras que emplean numerosos recursos, entre los más utilizados está el montaje.

El montaje como principio constructivo, atrae hacia el texto elementos heterogéneos que provienen de distintos lugares, momentos y áreas, - como por ejemplo, recortes de

³ Schopf, Federico: *Deslinde de la noción de vanguardia* En: *Del Vanguardismo a la Antipoesía*. Roma Editorial Bulzoni, 1986.

⁴ *Ibid*;p.14.

diarios, frases de textos científicos, conversaciones, dichos populares, entre otros -, los cuales se plasman en su calidad de materiales que revelan a través de este mismo procedimiento la imposibilidad de configurar un ente orgánico.

También es importante señalar que el montaje no sólo representa un indicio de “virtuosismo técnico”, del esfuerzo o de los conocimientos que tenga la persona que produce este poemario - en este caso Lihn-; es además una vertiente en donde su emotividad es liberada y el texto se convierte en un soporte que recorre una serie de disposiciones anímicas que van desde el desencanto a la denuncia y desde el entusiasmo a la soledad o al desamparo (parafraseando a Schopf).

En “El Paseo Ahumada” todos estos elementos se aúnan para manifestar la inscripción de este texto en la modernidad en términos generales, pero sin suprimir los rasgos vanguardistas que se asientan en él de forma particular. Por otro lado, está la inclusión de factores ligados a una escritura que contempla lo grotesco, lo irónico y lo esperpéntico en su constitución; y que incrusta problemáticas asociadas al sujeto en su calidad de individuo perteneciente a una sociedad, y cómo lo que en ella ocurre influye en sus percepciones y esquemas mentales.

La conceptualización de la sociedad es observada y descrita por la transfiguración entre el hombre y el poeta, tendiendo un puente entre ambos justamente por un desdoblamiento que va desde lo simbólico a lo alegórico.

Es así como en el presente trabajo abordaremos la noción de modernidad, y cómo esta opera desde algunas visiones expuestas de manera arbitraria- ya que claramente representan sólo una parte de la vastedad de estudios dedicados a la profundización de este concepto -; y veremos además la manera en que estas ideas son aplicables al texto “El Paseo Ahumada” de Enrique Lihn.

Además de esto, tomaremos la lectura realizada por Carmen Foxley en torno a este poemario, la cual se alza como una teorización preestablecida que nos permitirá hacer una revisión más crítica de este texto y encauzará nuevas direcciones de lectura.

Objetivos

-Revisar y describir la lectura realizada por Carmen Foxley respecto a El Paseo Ahumada de Enrique Lihn.

- Reforzar y contrastar estas ideas tomando como soporte otros conceptos que permitan establecer nuevas direcciones de lectura.

1. Marco teórico

“Todo nos obliga a reconsiderar la siguiente interrogante: ¿ puede identificarse la modernidad con la racionalización, o más poéticamente, con el desencanto del mundo? Asimismo hay que aprovechar las lecciones de las críticas antimodernistas al final de un siglo que estuvo dominado por tantos “progresismos” represivos o hasta totalitarios, pero también por una sociedad de consumo que se consume en un presente cada vez más breve, una sociedad indiferente a los deterioros que produce el progreso en la sociedad y en la naturaleza.”

“La modernidad significa la antitradición, el trastrueque de las convenciones, las costumbres y las creencias, la salida de los particularismos y la entrada en el universalismo o también la salida del estado de naturaleza y la entrada en la edad de la razón.”

Alain Touraine: Crítica de la modernidad

Debemos considerar que el trabajo a desarrollar está inscrito dentro de las nociones de modernidad. Por ello entonces tomaremos como punto de partida el análisis elaborado por Simmel contenido en el texto de David Frisby⁵, en donde se revisa el estudio que éste plantea en relación a lo moderno.

De acuerdo a esto, es que lo propuesto por Simmel se encuentra asociado al hecho de que la modernidad se constituye como un “modo” particular, que tiene que ver con la presencia de una sociedad que se encuentra profundamente relacionada con “lo moderno”, entendido este elemento como una reacción que los sujetos experimentan a partir de un acto de desciframiento y de interpretación del mundo que los rodea, y de cómo esto contribuye a generar no solo la idea de que los individuos son meros experimentantes, sino que también son capaces de incorporar lo que observan a su propia vida interior.

En este sentido es que cada una de las partes o elementos del mundo exterior pasa a convertirse en una especie de flujo incesante, momentos que fugazmente se presentan y se contraponen como fragmentos.

Cada uno de ellos sería representativo de las ideas, percepciones y actitudes de los individuos que habitan una determinada sociedad.

Por otra parte, estos fragmentos son capaces de captar la totalidad de la vida, así como también serían estos los que a modo de sinécdoque no sólo nos permitirían un acercamiento hacia los objetos que están a nuestro alrededor, sino que también jugarían un rol importante respecto al conocimiento que alcanzamos de ellos: nos permiten componer parte de nuestra propia vida.

Simmel comienza, desde la idea de un principio ordenador del mundo, a partir del cual todo es capaz de relacionarse e interactuar con todo, es decir, que entre cada individuo y en cada punto de la realidad existen de manera permanente una serie de relaciones en movimiento.

⁵ Frisby, David: *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid. Visor, 1992.

En torno a esto, entonces, es que el interés del autor se encuentra particularmente centrado en los “fragmentos fortuitos” presentes en cada una de las interacciones sociales. Es así como en cada momento estas tramas se tejen, se asocian unas con otras, se interrumpen y se recogen; y cada uno de estos hilos logran ser mostrados y accesibles a partir de un análisis psicológico microscópico. Según Simmel cada uno de estos fragmentos se presentan como átomos que se encuentran tanto en el cuerpo de los sujetos sociales como en el entorno confuso y evidente al que se encontrarían expuestos.

Otro de los elementos a considerar, es el que tiene relación con la seguridad interior del individuo dentro de una sociedad moderna, la cual manifiesta el esplendor de los avances científicos y tecnológicos.

La interacción que se produce entre ésta y el sujeto se puede expresar a partir de la nostalgia y la tensión que él experimenta dentro de ella: una suerte de insatisfacción que se origina en la hiperactividad, la excitación y la neurastenia, entendida esta última como una debilitación de la fuerza nerviosa que va acompañada de tristeza, turbaciones mentales, cansancio y una deficiente coordinación de las ideas.

Esta especie de insatisfacción, descrita por Simmel se hace explícita mayormente dentro de “la vida urbana”, que es sin duda la forma más clara y evidente de mostrar las carencias de las personas dentro de la ciudad, y como éstas hacen que los sujetos busquen de manera momentánea una serie de sensaciones, estímulos y actividades siempre nuevas.

Estos síntomas que experimentan los sujetos serían el resultado de la extensión y asentamiento de la economía monetaria. Simmel da cuenta de esto, teniendo como eje el hecho de que la tensión nerviosa es uno de los rasgos que conforman a los tiempos modernos, los cuales van acompañados por una frustración interior de numerosas personas que ven que sus deseos y expectativas no se concretan; ya que la sociedad está profundamente determinada por los cambios, que operan como estímulos interiores y exteriores generando una marcada inestabilidad.

La distancia psicológica

También es importante destacar que dentro de la sociedad moderna y las personas que la componen, hay una idea de que cada uno de ellos para ser capaz de convivir con el otro requiere de una cierta barrera interior, la cual adquiere un carácter indispensable justamente por el hecho de que la masificación y la diversidad de la cultura urbana contemporánea, con el conjunto de intercambios tanto sociales y comerciales que realiza, obliga a que las personas tengan un mayor contacto. Pero para que esto funcione se necesita que todo este flujo se encuentre mediado por ciertas reservas interiores, ya que sin estas limitaciones, el diálogo que se produce entre los seres que habitan esta sociedad moderna sería un caos.

La distancia psicológica tal y como la rotuló Simmel puede tomar diversas formas que pueden ir desde la agorafobia, así como también pueden determinar una fuerte hipersensibilidad e incluso una indiferencia total.

Esta indiferencia tan marcada dentro de la metrópolis se asocia a la actitud de hastío, en la cual convergen tanto los estímulos cambiantes de la vida diaria y la idea de que lo placentero de la existencia agita los nervios, los cuales luego de su constante y desgastadora actividad quedan reducidos a una sensación de carácter anestésico, que el

sujeto experimentaría ante la incapacidad de reaccionar rápidamente a cada experiencia nueva con la energía apropiada.

De esta manera entonces, la estimulación en sí misma se convierte en la forma más clara para provocar un cambio frente a la actitud de hastío; asimismo, dentro de la vida de la metrópolis, la idea de que los individuos deben buscar su autopreservación en el contexto de la vida urbana, se alcanza sólo a partir de otro costo, este es, la devaluación del mundo objetivo y los sujetos que lo componen.

Por otro lado, debemos realizar un alcance respecto a las ideas que propone el autor respecto a la vida en la metrópoli; la cual es vista por él, por una parte, como el punto central de diferenciación entre las personas que viven en una sociedad; así como también suscribe la idea de que este es el lugar en donde se asientan un conjunto de colectividades indefinidas.

Es en este sentido que podemos señalar que la ciudad se convierte en espacio de convergencia entre los distintos estratos sociales, así como también es el lugar en donde se produce una distancia, una suerte de indiferencia respecto al otro que es desconocido, pero que convive con cada uno de nosotros dentro de ciertas situaciones cotidianas.

A causa de la reserva y la indiferencia mutuas, las condiciones psicológicas de vida de amplios sectores de la sociedad así como de cada uno de los individuos que convergen en ella, son visibilizados en la medida en que hay una proximidad corporal, un espacio limitado y una interioridad particular que prefiere no tener contacto.

De esta manera se elabora una distancia mental entre sujetos que comparten o que transitan permanentemente en una densa multitud, pero que no dialogan - o que tratan de no hacerlo -, para no desestabilizar una suerte de convención preestablecida que permite garantizar el respeto a sus respectivas libertades.

Es claramente el anverso de esta libertad si, bajo circunstancias particulares, el individuo se siente más solo y perdido que en la masa de la metrópolis. Porque aquí, como en ningún otro sitio, no es necesario en absoluto que la libertad de los seres humanos se refleje en su vida emocional como un estado de bienestar.

La modernidad como novedad

Otro de los enfoques importantes a considerar es el que realiza Baudelaire en el texto

“El pintor de la vida moderna”⁶ en el cual se manifiesta que la modernidad posee una doble significación; la primera de ellas está dada por la “cualidad”, como una característica propia de la vida moderna; y una segunda que va aparejada con la anterior y que entra a su vez, en tensión con la misma, esta es: la novedad.

Es en este sentido, que dentro de las características de este pintor que describe y observa “la vida moderna” es que éste no sólo debe ser capaz de aprehender y sustraer de cada uno de los elementos que retrata o representa la esencia de lo nuevo, sino que también debe entender y capturar la fugacidad del momento, de lo que observa y se escapa;

⁶ Baudelaire, Charles: *The painter of modern Life and Other Essays*, traducción inglesa y compilación de J. Mayne. Londres (Phaidon), 1964; extraído de Frisby, David: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid. Visor, 1992.pp. 41-42.

lo relativo y circunstancial que contiene en sí mismo una parte importante de lo eterno y a su vez, de lo contingente.

Pero no es sólo la modernidad la que se encuentra sujeta a este vaivén. También lo es la belleza, la cual está según Baudelaire, sujeta a los criterios de cada época, de la sensibilidad propia de ésta, de las modas, gustos y moral que la determinen.

Esta belleza fugaz debe ser buscada por el poeta o por el pintor en la masa, y es a partir de ella que él sacará los elementos necesarios para erigirla. La función artística de esta persona en su condición de observante o flaneur estaría dada por su capacidad de introducirse en la masa, en la multitud e identificarse con ella; y a partir de ello convertirse en un perfecto contenedor de todos aquellos elementos antagónicos, como lo son en este caso, lo fugitivo y lo invariable, lo infinito y lo relativo que pueden ser apreciados en la sociedad moderna.

El flaneur se convierte entonces en un hombre que obsesionado y apasionado por la embriaguez que le produce la multitud y cada uno de los elementos que recoge al recorrer y desplazarse dentro de la vida moderna, y a su vez, en una especie de espejo que refleja cada uno de los acontecimientos que sobrevienen a esta multitud de sujetos en sociedad, pero realizándolo desde una condición absolutamente privilegiada; esta es, el anonimato.

De esta manera el poeta o flaneur intenta adoptar cada una de las identidades de los sujetos que le rodean cuando realiza su tránsito en la multitud, incorporándolas y posteriormente restituyéndolas; integrándose a todas aquellas circunstancias que se le presenten desde una adaptación rápida y mutable, como asimismo empatizando con los hechos favorables y desfavorables que ocurran en la vida de estos.

Esta empatía posee diversas aristas, entre las que podemos destacar las siguientes: existe en el flaneur un desplazamiento, una especie de transfiguración que va desde la adopción de la voz de otros, hasta el acto de anularse a sí mismo en función de una cierta nostalgia que comprende -aparentemente- toda la dimensión subjetiva de los seres humanos.

El subjetivismo o la emotividad en las ciudades se ve aplacada al ser éstas sede de la división del trabajo, así como también se han convertido en la residencia de la masificación de servicios, estímulos y mercancías, que reducen a los individuos a ser una especie de residuo de todo lo anterior. También es importante señalar que el empequeñecimiento de cada uno de los sujetos que habitan en las ciudades, está condicionado por la organización y la instalación de diversas manifestaciones del poder tendientes al incremento del progreso.

De acuerdo a esto, es que los ciudadanos de una determinada metrópoli se encuentran más bien orientados a la monotonía, al hastío, al tedio y a partir de ese estado la emocionalidad que reside en ellos se ve mermada y atrofiada, tendiendo a imponer en éstos una cierta objetividad –que pasa por la funcionalidad con la que se pretende rotular a los seres humanos, dando a entender más bien que poseen roles y no individualidades o personalidades autónomas -; la cual se ve acentuada por una intensa sensación de apatía.

Esta sensación de asco, melancolía o aburrimiento es lo que Baudelaire determinó como spleen; sentimiento predominante del ocioso, o para ser más precisos desde la categoría que éste erigió para definirlo, esta es, la del Dandy. Esta enfermedad o síntoma está dado principalmente por la idea de vivir permanentemente ahogado, oprimido y agotado, factores o motivos que están enraizados en la convivencia que este personaje tiene con la ciudad.

Por otra parte, el spleen se asocia al destierro, a la marginalidad o extranjería (parafraseando a Bauman)⁷ que padece el poeta; pero también esta serie de emociones experimentadas por el poeta logran que éste vaya adquiriendo una mayor lucidez respecto a todas aquellas problemáticas que atañen al hombre en su universalidad.

Debemos rescatar además que en la construcción de la figura del Dandy se pueden observar una serie de actitudes en el enfrentamiento que éste sostiene con la ciudad, entre las que se destacan la de la fascinación ante las novedades – ligadas mayormente a su materialización en mercancías –; las cuales les son presentadas a fin de generar una excitación momentánea en sus sentidos. Esta última por supuesto, se encuentra absolutamente enmarcada en las características detentadas por el flaneur erigido por Baudelaire.

También se logra incorporar dentro de las características del Dandy - y de una manera mucho más certera- su distanciamiento o repulsión por la clase burguesa y por la banalidad que esta exhibe (particularmente en el período dirigido por Napoleón III en el contexto francés).

Es así como en ambos sujetos se puede observar el vértigo de lo pasajero, un cierto arrojito a lo inesperado, a todo aquello que no ha sido experimentado; pero también hay una fuerte conciencia de lo transitorio, de lo permanente y lo discontinuo en términos temporales, una búsqueda de ruptura de la tradición y por último, una inmersión en una ciudad que se presenta desde la sucesión, lo momentáneo y lo fluyente.

El artista de la vida moderna, por lo tanto, debe ser considerado en su calidad de reflector de la vida moderna; es él quien da cuenta de todo lo que ocurre en la metrópolis con su objeto de estudio que es la masa asentada en ella, se preocupa de observar minuciosamente la forma de los trajes, del atuendo y de cada uno de los cambios externos que se vayan produciendo, así como también logra realizar sucesivas metamorfosis a fin de captar la belleza de las grandes capitales y maravillarse, en este sentido, de manera continua.

Es importante señalar que la multitud no es sólo una suerte de asilo para este artista, esta especie de sujeto desterrado que es capaz de observar su entorno como si fuese su narcótico, sino que también se construye a sí mismo como un sujeto singular que sobrevalea lo transitorio, lo fugaz y lo efímero; y en esta celebración se encuentra también expresado el deseo de que se configura un presente sin mancha, todavía intacto, capaz de a este paseante nuevos objetos- mercancías atractivas para sus sentidos.

Esta última idea es ampliada por Walter Benjamin en su análisis de la concepción moderna contenida en el texto de Frisby al que aludimos anteriormente.⁸

En la segunda parte de nuestro trabajo, tomaremos el estudio realizado por Carmen Foxley respecto al poemario “El Paseo Ahumada”, y luego de revisar su lectura, estableceremos una serie de proposiciones que refuten o cuestionen las categorías señaladas por la autora; hecho que nos permitirá proyectar otras direcciones de lectura.

⁷ Bauman, Zigmunt. *La postmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Ed. Akal 2001.

⁸ Benjamin, Walter: *La prehistoria de la modernidad* en Frisby, David: *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid. Visor, 1992; en este texto el autor señala que: “La novedad es una cualidad que no depende del valor de uso de la mercancía. Es el origen de la ilusión que corresponde inalienablemente a las imágenes que engendra el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la conciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Esa ilusión de la novedad se refleja, como un espejo en otro, en la ilusión de la eternidad de lo sempiterno.”(p.456.)

Pero antes de abordar dichas categorías y para efectos del desarrollo de nuestro trabajo realizaremos una lectura bastante en términos globales de “El Paseo Ahumada” como poemario y/o construcción lingüística.

2. El Paseo Ahumada como configuración textual: coordenadas desplazadas y pérdida de la fascinación.

“...Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como al crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte...”

Benjamin, Walter: Infancia en Berlín

“Ciudades son lo mismo que perderse en la calle de siempre, en esa parte del mundo, nunca en otra... “... En el gran mundo como en una jaula afino un instrumento peligroso.” Lihn, Enrique: Ciudades

En torno a la lectura que podemos realizar respecto al Paseo Ahumada, es importante considerar no sólo la dimensión asociada a la construcción de un texto que parte instalándose desde un lugar físico, orientado preferentemente al desplazamiento de un grupo considerable de sujetos; sino que además se estructura como un simulacro o réplica de este sitio ubicado en el centro de Santiago.

La producción del simulacro está dada en la medida en que el texto se erige como una representación, una simulación de la realidad si se la considera en términos formales. De esta manera, “ El Paseo Ahumada” pasa a constituirse en una duplicación de una serie de experiencias –las que en este caso, son vistas desde lo que ocurre fundamentalmente en ese espacio y en la ciudad en general -; las cuales son opuestas al mundo como artificio.

Esta confusión se produce entre lo que podríamos denominar como lo real y su producto acabado, generando una tensión permanente entre un referente y sus posteriores representaciones, las cuales pueden descansar en signos o imágenes que no dejan de tener una cierta homologación o correspondencia, si se quiere, con el primero.

En el caso del simulacro, el desplazamiento se produce como “aquella representación que compite ontológicamente con el ser de lo representado, lo sobrepuja, elimina y sustituye finalmente para convertirse en el único ser objetivamente real.”⁹

El texto de Enrique Lihn opera de forma permanente en esta especie de dicotomía, es decir entre la historia y el advenimiento del simulacro, ya que se encuentra instalado en un contexto que permite que el trasfondo o devenir histórico se superponga al propio poemario y que en este movimiento progresivo logre incluir a lo que podría llegar a considerarse como tangible u objetivo.

Esto se logra satisfactoriamente ya que cada parte de este texto se encuentra dialogando con la historia, y no logra perder el eje en esta materia ya que está constantemente elaborando mecanismos de mediación con ella, que en este caso, estarían

⁹ Subirats, Eduardo. La cultura como espectáculo. México, D.F., Editorial Fondo de Cultura Económica, 1989 p. 93.

dados por la inclusión de lo alegórico y lo simbólico (en términos retóricos), elementos que serán abordados más adelante.

El Paseo Ahumada se plantea como un conjunto de poemas elaborados desde lo fragmentario y lo múltiple o plural, - este último punto abarca desde luego la polifonía y la inserción de numerosos discursos que van desde lo religioso a lo eminentemente coloquial o profano -; pero esta serie de fragmentos, secuencias o discursos proferidos se encuentran articulados por un personaje, en este caso, el mendigo trasladado en este texto a la figura de El pingüino.

El pingüino como personaje es mostrado en el texto desde su condición paupérrima individual, pero también como ente detentador de un conjunto de problemáticas que engloban al Chile de los ochenta y a sus ciudadanos. Es utilizado e invocado por el texto en su carácter de sinécdoque, es decir, como la figura que encarna por sí sola lo que padece la comunidad.

También es visto desde una marcada marginalidad debido a la poca inserción que su condición le da respecto a las reglas del sistema económico imperante; y antagónicamente adquiere un mayor protagonismo, justamente porque actúa como “tótem, pastor o líder y simultáneamente es el último en la escala”. Esto se puede observar en el siguiente fragmento:

“Mientras asciendes, fríamente, a un cielo de utilería... Él desciende al infierno de la realidad Sacerdote en el mundo de los marginados Vive en la San Gregorio o en la José María Caro, en lo Valledor, por ahí Mahometano Dando ese mal ejemplo: mirar, en Cristo, al pobre Como si fuera el rico...”¹⁰

Por otra parte, el centro se convierte en la fuente de trabajo de este personaje, el lugar donde se mezclan el montaje que éste realiza para conseguir una limosna mediante el acto de tocar su tambor; pero también constituye un espacio que pone de manifiesto a una colectividad que confluye, que transita y que a su vez, queda reducida a un conjunto de manifestaciones sociales que tienden a particularizarse.

El Pingüino se desplaza dentro del texto permitiendo que se realice una revisión de la decadencia del país, pero también consigue que esto sea escenificado, es decir, ya no sólo es un hombre que expone la podredumbre, sino que también la representa.

Esta escenificación que se produce dentro de la vida social expresa de mejor forma la pérdida de una convivencia ciudadana, la supresión de una emotividad y subjetividad que es sustituida por un sucedáneo orientado a la ejecución y a la progresión de deseos alimentados por una creciente exhibición mercantil.

El Paseo Ahumada se construye en este sentido como un “topos” desplazado, diferido que trata de mostrar los vicios de una sociedad atrapada por modelos, por ideas impuestas, - tanto en lo político como en lo económico me refiero -; y que asigna a los más desposeídos un discurso de apropiación. La manera en que esto se produce es interesante, ya que apela a un desdoblamiento de la figura del poeta el cual entrega a sujetos impedidos o imperfectos su posibilidad de “decir”, desacralizando de esta manera su investidura.

El Paseo se convierte entonces en la proliferación de voces que se articulan y se traspasan a un sujeto que utiliza su observación, pero que amplifica esta última para crear un metadiscurso. La construcción de éste se da en la medida en que existen dentro de

¹⁰ Lihn, Enrique. *El Paseo Ahumada*. Santiago. Ed. Universidad Diego Portales. 2003. p.40. Extracto del poema “¿Qué pecado tiene el pueblo para que lo castiguen tanto?”.

cada parte del poemario ciertas conexiones causales, las cuales se inscriben dentro del decurso histórico como instantes que recrean un presente que se configura dentro de un pasado interrumpido.

Podemos observar este último elemento en el siguiente fragmento:

“...Estos señores son mi espejo de tiempo esas señoras son mi memento mori Por ellos sé que he perdido mi juventud, y por ellas que no he encontrado la resignación: contra toda lógica esa pérdida me parece artificial: lo natural sería que fuésemos eternos Porque ¿ cuándo es ahora? Uno diría que la vida entera, esa especie de eternidad provisional de no mediar el fortuito encuentro diario con los desechables, que persisten en un ahora que fue y no andan para nada en la onda del tiempo retrogresivo...”¹¹

Es en este sentido, que si bien como se ha sostenido en numerosos estudios sobre este texto¹² hay un fuerte componente histórico que puede ser expresado como construcción, como denuncia o como crónica, pero no deja de ser interesante desarrollar otros elementos, otras directrices que no eliminen el enfoque anterior, pero que sí logren centrarse en el papel que adquiere el Pingüino.

Volviendo a lo mencionado respecto a la elaboración de un metadiscurso, asociado a la reflexión de una historia y de un devenir centrado en el “aquí y ahora” y no en una configuración homogénea y vacía; hay también que rescatar a un personaje que es observante y observado, lo complejo de la observación de este personaje es que es susceptible a una cierta simbiosis con otro sujeto que representa la parte racional o juiciosa de este mendigo.

El mendigo es capaz de emitir juicios de valor y de cuestionar las bases de la institucionalidad o del acceso a los bienes y servicios de la ciudad, en la medida en que alberga de manera “desdoblada” la capacidad crítica respecto a aquello que lo rodea. En efecto, este es uno de los matices que presenta esta figura, pero sin duda hay otros, como por ejemplo el hecho de que este personaje exprese mediante su espectáculo - de manera implícita -, una suerte de “teatro de la crueldad”, el cual exhibiría todas las bajezas, o vicios sociales.

La revisión de estos vicios y el posterior desciframiento del lector de los mismos se orienta más bien a generar en él un shock, en la medida en que la elaboración textual contiene dentro de sí diversas coordenadas que apuntan a lo pernicioso de la noción de progreso, entendiéndose este: “...como “progreso de la humanidad misma”, (no sólo de sus destrezas y conocimientos). En segundo lugar, como progreso sin término (correspondiente a una infinita perfectibilidad de la humanidad). Y en tercer lugar, se lo tenía por incesante (como uno que recorriese espontáneamente un curso recto o en forma de espiral)”¹³

El progreso se advierte, por consiguiente, en el caso del texto de Lihn como un mecanismo que permitiría una mayor o mejor calidad de vida, pero que no hace más que acrecentar las cifras de mendicidad y la competitividad a la que está sometida parte

¹¹ *op. cit;* p. 50. Extracto correspondiente al poema “Ellos le hacían Tic. La muerte- sostienen- tendrá que hacerles tac”

¹² Entre los que se encuentran no sólo al que estamos aludiendo en este trabajo, como es el de Carmen Foxley sino también a proposiciones como las de Sergio Coddou en el texto “El Paseo Ahumada: spleen de Santiago, o en Waldo Rojas en su artículo “Algunas Luces sobre el Paseo Ahumada y su autor Enrique Lihn”.

¹³ Benjamin, Walter: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia.* Santiago. Ed. Lom. 1995; p. 36.

importante de la población, que debe aceptar sin asimilar ni reclamar las reglas impuestas por el mercado.

Además de esto, es interesante precisar que la limosna se instituye como un sueldo, el cual obviamente responde al desarrollo de un trabajo, de una representación, y la forma de financiarla y de sustentarla en el tiempo, es justamente a través del desarrollo de la misma. El espectáculo que ésta reviste y que permite que ésta se consiga, se produce desde lo momentáneo y lo pasajero, su duración está dada en el recorrido del transeúnte y en la detención que éste realice frente a cada mendigo, músico o artista callejero.

Se puede sugerir que el Paseo se convirtió en un espacio para habitar y para observar, pero no precisamente desde la visión de un lugar que permitía alterar los sentidos o generar un cierto conocimiento nuevo, sino que más bien se constituye como una construcción purgatorial que compromete a la humanidad, en su intento por redimirse ante el tiempo, ante el pasado que indefectiblemente los arrastra al juicio final.

La idea de que este lugar sea un espacio para la observación se logra precisar en la inclusión de una figura que ya abordamos anteriormente, esta es, la del paseante o flaneur. La forma en como esta noción acuñada por Baudelaire logra ser incorporada, es justamente porque este sujeto que aparentemente pasea sin propósito abandonándose a la experimentación de lo nuevo y fascinante, en el texto de Lihn se subvierte.

La subversión se presenta en la medida en que esa sensación de constante renovación, de inmersión en lo contingente y novedoso, pasan a convertirse en pesimismo, desazón, frente a la situación del país; pero sin dejar de lado un marcado acento irónico.

La noción de lo irónico no sólo está dada desde la formulación que reduce a este término a una mera expresión que pretende “decir una cosa queriendo decir otra”, o como señala Paul de Man¹⁴: “la ironía en un contexto aún más restringido, pretende acusar elogiando y elogiar acusando”.

En relación a “El Paseo Ahumada” la inclusión de la ironía pasa por los factores anteriormente mencionados, así como también por la capacidad que el sujeto tiene de desdoblarse, de generar por sí mismo una disyunción reflexiva. Para ampliar esto, tomaremos algunas de las proposiciones expuestas en el texto “Visión y Ceguera”, al que ya aludimos anteriormente.

1.- “...Para que exista lo cómico; es decir, para que haya emanación, explosión, liberación de lo cómico, tienen que estar presentes cuando menos dos seres; - pues es especialmente quién ríe, en el espectador [y no en el que hace el ridículo] donde yace lo cómico;- sin embargo, hay que exceptuar de esa ley de ignorancia a quien tiene el oficio de cultivar en sí mismo el sentimiento de lo cómico y de exteriorizarlo para divertir a sus semejantes; ese oficio pertenece a la misma clase de todos los fenómenos artísticos que denotan en el ser humano la existencia de una dualidad permanente, el poder de ser a la voz y otro.”¹⁵

2.- “El poder de reír está en el sujeto que ríe y no en el objeto de la risa. No es el hombre que cae quien ríe de su propia caída, a menos que no sea un filósofo, alguien que haya

¹⁴ De Man, Paul: *Retórica de la temporalidad*. En: *Visión y Ceguera*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 207-253.

¹⁵ Ibid; p. 234-235. Estas ideas son extraídas de los planteamientos realizados por Charles Baudelaire en el texto *Curiosidades Estéticas*, selección, trad. y prólogo de Lorenzo Varela (Buenos, Aires, 1943).

adquirido, por costumbre, el poder de desdoblarse rápidamente y asistir como espectador desinteresado a los acontecimientos (phenomenes) de su propio yo”¹⁶

De acuerdo a esto, la idea de lo cómico o de lo irónico apunta esencialmente a una duplicación que compromete a la conciencia de un sujeto escindido, a un “yo” que es sustraído del mundo empírico para ser trasladado posteriormente a un mundo constituido de lenguaje.

Cabe precisar que el sujeto se sirve del lenguaje ya que es éste el que le permite introducirse en el mundo pero también diferenciarse de él; es así como el sujeto se divide en dos: en un yo empírico- el que mencionábamos antes- inmerso en el mundo, y su alter que al intentar diferenciarse y autodefinirse, se convierte en un signo.

El sujeto que posee una conciencia crítica, y que la manifiesta desde la ironía es un hombre aislado, enajenado, el cual pasa a ser un instrumento u objeto de sus propios pensamientos que lo limitan en su capacidad para ejecutar cambios, a pesar de los esfuerzos que éste intenta realizar para sobrellevar la situación crítica en que se encuentra inmerso.

Además de esto, la ironía permite que este sujeto experimente una sensación de vértigo constante cuando se enfrenta a lo fáctico o real. El enfrentamiento entre el individuo y la realidad es expresado desde una sucesión de momentos aislados que se encuentran traspasados por la enajenación o “locura lúcida” de este personaje.

Este tipo de locura no sólo se da por una especie de autorreflexión de la misma, sino que lo interesante es cómo esta se integra en el discurso. La locura se asienta en la medida en que hay una invención de una figura que se vuelca sobre lo cómico desde la poca asimilación que tiene de su perturbación, generando un lenguaje irónico que lo identifica, que se convierte en su patrimonio.

De esta manera “el ironista inventa un yo que está “loco” pero que no tiene conciencia de su locura; procede entonces a reflexionar sobre su propia locura que acaba de objetivar.”¹⁷

Por otro lado, la lucidez o la cordura pasan fundamentalmente por la capacidad de elaborar un texto crítico, que denote la imposibilidad de llegar a ser histórico por efecto del rasgo irónico que entrafia; y porque – tal y como mencionábamos anteriormente- se instituye como una réplica de lo real.

Siguiendo con lo anteriormente expuesto, la ironía realiza un guiño permanente al presente. Se caracteriza por poseer una estructura sincrónica, la cual mide un “estado”, un momento que se detiene, el cual pretende ilusoriamente mostrar una continuidad.

La ironía posee otra arista interesante, esta es la idea de que se constituye como “una parábasis permanente”- entendida así por Schlegel -, pero la repercusión que alcanza en la obra se desprende del hecho de que hay una intromisión del autor que rompe la ilusión ficticia. Para ejemplificar esto de una mejor forma, acudiremos a lo propuesto en el poema “Canto General” del cual desprenderemos el siguiente fragmento:

“Canto General Mi Canto particular (que te interprete, pingüino) producto de la recesión y de otras restricciones Soy un cantante limitado, un minusválido de la canción Canto General al Paseo Ahumada Vuestro monumento viviente (Habrá

¹⁶ Ibid; p. 235.

¹⁷ Ibid; p. 239.

otros: la inmortalidad no es impaciente) Canto General de esta toma parcial de la naturaleza muriente de Santiago Y de los productos que producen a los hombres made in Taiwan ellos se desviven enfervorizados por venderlos cien pesos la unidad...”¹⁸

Lo complejo de abordar esta idea es que entraríamos a suponer que es el autor el que irónicamente se entromete en el discurso para cuestionarlo desde dentro a fin de realizar como se sugería antes una “parábasis” o una metalepsis de autor (de acuerdo a la propuesta de Genette).

Si el autor es capaz de romper el artificio- ya que aquí no estamos pensando precisamente en la ficción, no resulta pertinente hablar de ella- el poemario ya no estaría dispuesto como una convergencia de niveles que contemplarían a un sujeto poético y a su alter ego crítico y “antiheroico”, sino que se reduciría más bien a un juego de revelación de los mecanismos de producción.

Retomando la dimensión del flaneur en el texto, éste realiza un doble movimiento, ya que por una parte se sitúa en el rol del mendigo que ve lo que ocurre mientras se produce su espectáculo; pero también está el mendigo y su relación con la figura del poeta, la cual se da mediante una fusión que desdibuja la identidad de El pingüino, confiriéndole a éste una serie de roles que van desde su inclusión en la multitud, así como de su identificación con los seres que en ella circulan.

El pingüino al igual que el flaneur es un personaje que observa, que comprende lo que ocurre a su alrededor, pero desde ciertas diferencias ya que la locura del primero no hace más que acrecentar la distorsión que éste puede realizar respecto a la realidad que enfrenta, y que no es más que un guiño profundo y mordaz en torno a los problemas que vive el país en dictadura.

El pingüino muestra además “la expansión de las ruinas del pasado, para posteriormente ser aventado hacia el futuro por la tormenta del progreso”. (parafraseando a Benjamin)

El flaneur ya no se deja llevar por la masa incesante en una búsqueda de coleccionar elementos nuevos que sean una especie de materia prima para el artista (en términos positivos); sino que más bien esta figura va desplazándose dentro de las coordenadas o calles que encierran el centro de Santiago para manifestar lo injusto, violento y cómico que posee El Paseo Ahumada y de la extracción de todo aquello surge un entramado textual que oblitera lo eminentemente estético y pasa más bien a la constitución de un “ethos” (que traspasa y determina su producción).

El Paseo Ahumada se convierte además en un sitio simbólico, no sólo en términos de la ostentación y facilitación de mercancías inútiles, plásticas, desechables; es también un lugar donde convergen vigilantes y vigilados, seres controlados por los mecanismos de represión y por la excesiva publicidad y los medios de comunicación.

Este último factor puede ser ejemplificado en los extractos de dos poemas que hemos seleccionado, con los cuales pretendemos reforzar las ideas anteriormente expuestas:

“Desde que nacimos peatones regulares a la vía pública/nos concentramos en el Café/ y ahí nos descentramos del Ahumada que hierve de gente a mediodía/ y a la hora nona/ Nos reconocemos, aunque sólo sea vagamente, como los habitantes

¹⁸ Op. cit; p. 32.

esporádicos del mismo oasis...”.¹⁹ “...Que esos ausentes sepan todo lo lejos que hemos llegado en tan pocos años/como ha aumentado el número de los publicistas de Dios/ en la calle de los vendedores de cualquier cosa y de los compradores de dólares/ y cómo se nos cuida y se nos mimas con perros/ Si los que vienen alimentaran su nostalgia con una buena postal, al menos, del paseo/ nosotros seríamos capaces de recibirlos en gloria y majestad/ pero ellos tienen su tambor y nosotros el nuestro.”²⁰

El texto asimismo, se instaura como un entramado que expone la miseria, y a su vez, la falsa ilusión de una masa “que visita” el centro de Santiago para empaparse de sofisticación y belleza.

A modo de corolario podemos sugerir que el poemario está ligado mucho más a lo social que a lo político, en la medida en que se trata de construir un escenario de falsa democratización en una cultura industrializada que incentiva la expansión del consumo, y renueva los mecanismos de acceso que las minorías tienen de apoderarse de las novedades.

Luego de haber realizado la lectura de este poemario- en términos globales y someros, por cierto -, nos abocaremos en la primera parte de nuestro análisis a descomponer lo propuesto por Carmen Foxley en torno a este texto, pero antes de eso, presentaremos el objeto con el que trabajaremos correspondiente al poema que encabeza “El Paseo Ahumada”: “Su limosna es mi sueldo Dios se lo pague”.

“Su limosna es mi sueldo Dios se lo pague Un millón y medio de subempleados mendigos suscribirían el lema Si los dejaran chillar como a éste y a otros tantos pocos en el Paseo Ahumada Se autoapoda el Pingüino y toca un tambor de cualquier cosa con su pezuña de palmípedo Qué dislocado sentido del humor Toca que toca sin ton ni son zapateo De un epiléptico en tres de espectacularse El graznido de un palo Privilegiados son él y otros mendigos de verdad a quiénes las 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 mundo que lisa y llanamente canta - el que quiere celeste que le cueste- En Huérfanos entre Ahumada y Estado las papas de la mendicidad se están quemando Dulcemente Privilegiada la Volada, que estropajosa de niños forma con ellos un túmulo prefunerario, Porque de ella es el reino de la Mendicidad Privilegiados todos ellos porque de estos corderos está hecho el rebaño de los casos omisos ¿eh, Pingüino? A ti nadie te toca un pelo Caso omiso hacen de todos ustedes esos robots que se mueven armados hasta los dientes Con sus lobos de mano y sus metralletas eléctricas.”²¹

¹⁹ op.cit; p. 56. Extracto correspondiente al poema “Prehistoria Futura de Chile”

²⁰ op. cit; p. 69. Extracto correspondiente al poema “Se recepcionaría a los exiliados en El Paseo Ahumada”.

²¹ Op. cit; p. 15.

3. La crónica y la escritura de contingencia: un análisis interpretativo paradójico.

En el texto Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad²², Carmen Foxley realiza un recorrido por la poesía de Lihn colocando sobre todo mayor énfasis en las características de orden manierista así como en el soporte teórico de lo moderno, como formas y lineamientos importantes dentro del trabajo poético de este escritor.

La primera categoría que nos señala Foxley ha sido designada como la anticrónica y el emblema, en relación a esto se precisa que el discurso de “El Paseo Ahumada”, está construido por una parte, para presentar o referir la situación sociopolítica que presenta el país, pero también el autor pretendería desplegar dentro de este poemario, - según Foxley-; generar o conformar una escritura híbrida en donde se logren desprender “ *una serie de alusiones o presupuestos cognoscitivos y culturales con los que cuenta para una lectura cómplice en la que el lector es parte activa.*”²³

Respecto a la conformación de una escritura híbrida, es importante precisar que ésta puede ser leída desde su inscripción en un contexto latinoamericano, es decir, atrae hacia sí todos aquellos elementos que comprometen al entrecruzamiento o yuxtaposición de tradiciones indígenas, el hispanismo colonial católico y las acciones políticas, comunicacionales o educativas modernas.

Pero también la producción textual se produce en un momento en que se generan una serie de cambios estructurales, entre los que se cuentan: el crecimiento de la industria, un fomento del empleo y un desarrollo económico sostenido, entre otros.

De acuerdo a esto, es que el conjunto de sociedades que sufrían estos cambios sociales, se encontraban en una especie de transición que pretendía desarrollar e insertar a cada una de ellas ciertos modelos de industrialización que permitirían un mayor beneficio para los incipientes mercados internos que se estaban gestando, sumado todo esto además a una fuerte participación del Estado en cada una de ellas.

Este último contexto (inserto más bien en los años 50); permitió que este conjunto de naciones progresara hacia otro tipo de modelos que como una suerte de telón de fondo, también influían en sus procesos, estos eran precisamente todos aquellos derivados de las ideas del imperialismo y más tarde todo lo que arrastró el resurgimiento del marxismo y las esperanzas cifradas en los movimientos socialistas desarrollados entre los años 60 y 70.

Posterior a esto, este conjunto de naciones pasan de un modelo socialista que fracasa como sistema a otro de corte capitalista, que si bien apostaba al progreso generaba altos niveles de dependencia entre las naciones más poderosas y las que se encontraban en vías de desarrollo; así como también produjo una serie de desigualdades entre amplios

²² Foxley, Carmen: *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad* . Ed. Universitaria, Santiago, 1995. pp.243- 258.

²³ Ibid; p. 245.

sectores de la población latinoamericana, debido justamente a esta relación inversamente proporcional entre los centros industriales y una periferia que no lograba desarrollarse o que se quedaba estancada en el subdesarrollo.

Es en este escenario donde se puede instalar a “El Paseo Ahumada”, debido a que su producción se encuentra ligada a estos todos los factores anteriormente mencionados.

Además de esto, el poemario dialoga con el período posterior a los años setenta donde comenzaron a activarse una serie de dictaduras militares en los distintos países latinoamericanos y esta situación produjo que se tomaran decisiones drásticas respecto a la forma en que las políticas económicas se estaban desarrollando, y se hiciera un tránsito desde un fuerte proteccionismo estatal a una apertura a la inversión y al consumo de bienes extranjeros.

Pero también es importante señalar que el texto responde por sí mismo a una heterogeneidad que manifiesta lo que se puede denominar como “un triple condicionamiento”²⁴ que abarca a los conflictos internos del país, la dependencia exterior que éste posee y las utopías transformadoras que proyecta(ba). La obra artística se convierte en una traducción de todo ello, pero desde un trabajo de reelaboración que pasa por la utilización de procedimientos materiales y simbólicos particulares.

Además de esto advierte que el texto debe ser seguido en la medida en que van siendo expuestos una serie de personajes y de acontecimientos, los cuales están siendo permanentemente mostrados en una serie de situaciones; a partir de este hecho es que el autor realizaría un poemario a modo de crónica en el cual plasmaría una serie de proposiciones de denuncia u otras que implícitamente arrastrarían una ideología particular.

Es así como la elaboración de esta “crónica” al trabajar conjuntamente con situaciones, con circunstancias particulares, supone que no sólo desde su producción sino también desde su recepción, cuente con un lector activo que comparta esa visión crítica, y pueda seguir el juego discursivo en la medida en que se vea reflejado o comprenda a su vez, la situación política y por ende conflictiva del país al que se alude y en donde el texto se inscribe.

Por otra parte, señala Foxley que la situación comunicativa se caracteriza por servir como testimonio de una realidad en donde se indagan los comportamientos y los fundamentos de corte ideológico que permiten la convivencia social, los cuales son puestos en evidencia en la propia articulación de la palabra, sin necesidad de ninguna deliberación.

Foxley, además, plantea que el relato, el discurso, que se logra observar en el poema, busca reconstituir la coherencia de una situación que ella denomina como “delirante y desquiciada”, la cual está basada en el contrasentido; pero que por otra parte es una historia que debe ser contada o transmitida por el poeta al público.

Hay que considerar además que para apoyar la tesis sostenida por Carmen Foxley de que “El Paseo Ahumada” se estructura como crónica, y la forma en que esta se presenta en el texto, se recurren a ideas más bien asociadas a la noción y conceptualización de la misma.

Tal y como se observa en el siguiente extracto:

²⁴ Este condicionamiento corresponde a las ideas y esquemas elaborados por Nestor García Canclini en el apartado: *Contradicciones latinoamericanas: ¿modernismo sin modernización?*, desarrollado en: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Bs. Aires, Editorial Paidós, 2001. pp. 81-105.

“Hayden White hablando de la crónica dice, siguiendo a Hegel, que hay hechos objetivos, sino la “narración” de unos hechos que cuando conciernen al sistema social, “ no son más que un sistema de relaciones humanas gobernadas por leyes, y éstas crean la capacidad de concebir la clase de tensiones, conflictos, luchas y las diversas soluciones, que estamos acostumbrados a encontrar en cualquier representación de la realidad, que se presenta a sí misma como una historia...la cual es una entidad elusiva, una suerte de alegoría “ que, en este caso, se monta en base de ciertos lugares, personajes y objetos emblemáticos que aglutinan en torno a sí la significación compleja que articula un momento de la cultura y la convivencia social.”²⁵

La proposición de “El Paseo Ahumada” como crónica se da precisamente porque en el sistema o en la sociedad en que este texto está inserto hay varios factores que convergen entre los que se cuentan: las personas, los lugares y los objetos; las leyes y el mercado, todo ello dispuesto como una narración que pretende manifestar este conjunto de redes y de luchas que son aglutinadas o sumergidas en estructuras mayores, en este caso, la cultura o el Estado.

El segundo elemento a considerar, es el asociado a la presencia del emblema, el cual opera cuando Foxley saca a relucir otro intertexto del que se sirve para explicar este fenómeno. Esto puede ser identificado en el siguiente fragmento:

“Según Mario Praz, lo dijimos en otra parte, el emblema “es testimonio de un tipo de imaginación que quiere excederse a sí misma”, pues intenta que las cosas “ sean dichas y representadas a la vez...las coje el entendimiento y el alma se emociona, la imaginación las ve y la oreja las oye”, y esto ocurre porque en “ los dibujos alegóricos sencillos acompañados de un lema explicativo y destinados a enseñar de forma intuitiva una verdad moral” se superpone a la imagen visual la potencialidad auditiva que tiene la palabra.”²⁶

En torno a esto, es que en los textos de Lihn está incorporada a la imagen o al símbolo la palabra, la cual “imitaría” la representación gráfica del emblema, y ésta a su vez se transformaría en una especie de voceo de lo dicho, de lo expresado, elemento que permitiría entonces “ver con los ojos de la imaginación y escuchar con el oído lo que se oculta bajo la superficie de las cosas en nuestra realidad”.²⁷

Foxley también realiza la advertencia de que la función que cumple el epigrama que regularmente acompaña a este emblema, no está construido para ser legible o explicativo, sino que todo lo contrario, el mensaje debe cifrarse y por ende, debe alzarse desde lo ininteligible para así no ser descubierto por posibles censuradores.

Considerando este último punto, es que, según la autora, este emblema adopta entonces la forma de interpretación en frases como “¿ y a ti qué te parece pingüino, esas babas monumentales, esos alborotados mocos de agua?”, o la advertencia disimulada entre líneas, “ Cristo ya está bueno de jodé”, versos extraídos de este texto, los cuales son vistos por Foxley como epigramas que cumplen la función de acotar al margen del emblema.

²⁵ Ibid; p. 247.

²⁶ Ibid; p. 248.

²⁷ Ibid; p. 248.

Es por ello, que asistimos al trabajo de un productor excéntrico que intenta apelar a un lector, instándolo a la acción, moviéndolo a generar una reflexión, a fin de incitar a la rebeldía a un pueblo, - en este caso el chileno -, que se encuentra absolutamente alienado, enajenado, inmovilizado; el cual presenta además una fascinación desmedida por los juegos del libre mercado y del consumo, motivados por la irracionalidad de un escenario que presenta a los poseedores y a los poseídos, a los que participan y a los excluidos, unos que son percibidos como los dueños del poder y el resto como una masa que le hace juego al sistema y lo sostiene.

Otro elemento interesante a analizar, según el estudio realizado por Carmen Foxley, es que el paseo Ahumada emplazado en la ciudad de Santiago se estructura como un espacio topográfico, el cual se extiende desde la Plaza de Armas hacia una serie de otros pasajes, en un gesto o de una forma tentacular que engloba en su recorrido - de manera aparente -, a toda la sociedad.

En torno a esto, el estudio nos señala lo siguiente:

“El paseo Ahumada como centro de ese circuito es el emblema de una situación de miseria generalizada y esperpéntica, que caracteriza un momento histórico; los chorros de las fuentes de agua que delimitan y abren la entrada al paseo son el objeto emblemático que ilustra el poder represivo del sistema urbano y social; y el Pingüino es el personaje emblemático que permite imaginar la situación de sobrevivencia alienada de la población, la indiscriminada bobería que la lleva “de sin son ni ton” “un sonsonete baboso” perceptible en el golpeteo de la mano “de palmípedo engarrotada” del Pingüino.”²⁸

El Paseo Ahumada es un lugar que representa la convergencia de diversas situaciones y circunstancias asociadas a la pobreza de quienes la habitan- me refiero a los mendigos -; pero también representa un punto articulador de estructuras de poder político y económico, las cuales son validadas por una población anestesiada.

El Pingüino que es el personaje en torno al cual se construye el texto, representa en un alto grado la situación que vive la población, ya que ésta debe sobrevivir dentro de un circuito o de un “paseo” en donde puede observar alienada y tentadoramente los objetos que su poder adquisitivo no le permite obtener.

Dentro de lo que ha sido elegido como muestra de indagación de esta crónica, hecho que va más allá de los objetos y de los personajes que encerraría este emblema, es la situación que articula el sistema, es decir, todo aquello que es negado o excluido socialmente; y como esto constituye una forma de reacción problematizadora de un modelo semántico que saca a la luz sus deficiencias, y que es capaz a su vez de apropiarse de esas condiciones reestructurándolas.

Un segundo punto, tiene que ver con lo que la autora denomina las condiciones de convivencia social, en donde se señala (y he aquí un punto contradictorio en el trabajo hermenéutico de Foxley), que el poemario no constituiría una crónica, sino más bien una anticrónica- considerando que la segunda se inscribe genéricamente en la primera -; en la medida en que no se limita al registro y alabanza de ciertos hechos o personajes, como es en el caso de la crítica tradicional, sino que más bien 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

²⁸ *Ibid*; p. 249.

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”, operación que las relega a objetos de la memoria, en cuyo trasfondo el lector se ve impulsado a la búsqueda del sistema de equivalencias que reabra la significación de un texto transcodificado, en el cual las referencias contingentes han cambiado de signo.”

29

A partir de esto, es que Foxley sostendrá que a pesar de su fragmentación, el texto consigue una coherente composición, la cual está dada por un discurso que es organizado de manera secuencial en torno a la descripción de una serie de participantes y condiciones del espacio urbano, hecho que por lo demás determina la elucidación de un conjunto de propósitos divergentes e inconciliados en la convivencia social y termina con una fase interpretativa y evaluativa de las condiciones represivas y alienantes de esa sociedad.

También se aprecia en “El Paseo Ahumada”, que dentro de él hay un profundo deseo de cambio social, y es por ello que la actitud del sujeto poético se encuentra más bien orientada a establecer una crítica más alerta, más solidaria respecto a la situación que viven sus conciudadanos involucrados y representados en sus padecimientos por la figura del Pingüino.

Otra de las características que es rescatada por la autora dice relación con la expansión de la significación, la cual está dada por la manifestación de una frase hecha o de una palabra que es capaz de desencadenar una derivación con la finalidad de saturar el contenido semántico de un enunciado, dificultando en este sentido, la reconstrucción coherente del mismo que debe ser recogida en la comprensión, en el recorrido.

Como ejemplo de este último punto, la autora toma el primer verso del poema que abre el texto: “El Paseo Ahumada” (que será por lo demás, con el que trabajaremos más adelante); en donde se parte con la frase cliché con la cual los mendigos agradecen su limosna: “ *Su limosna es mi sueldo/ Dios se lo pague*”, elemento capaz de mostrar la dependencia y la humillación de unos seres respecto a otros y a la vez la alienación a un tipo de lenguaje y situación que los rebaja.

Se señala dentro del estudio de Foxley, que la palabra “pingüino” como sujeto y personaje eje del poemario, provendría de la denominación que se le daba al balneario de Cachagua, en donde solían reunirse los demócratacristianos, y donde precisamente se encontraban varios ejemplares de esta especie. Se sostiene además dentro del estudio y sólo como un detalle, el hecho de que sector en algún momento fue considerado como santuario de la naturaleza y es justamente allí donde estos animales habitarían.

De acuerdo a esto, se sostiene que la referencia a los demócratacristianos estaría dada desde una caricaturización de los participantes de la política chilena, los cuales se encontrarían divididos como todos los otros estamentos de la sociedad.

Otro mecanismo propio de la estrategia que se hace dentro de “ El Paseo Ahumada”, es la de atravesar el enunciado con registros y perspectivas ajenas al hablante, las que además de infiltrar lo dicho con alusiones a las condiciones de la situación colectiva, crea la imagen de un sujeto desposeído, privado de un lugar propio para la significación.

Es así como la autora sugiere que no hay lugar para “construir, habitar, pensar” en el lenguaje, como lo plantea Heidegger, ya que no se puede erigir lugares por medio del tramar sus espacios. Los espacios se encuentran intervenidos por los lenguajes ajenos y

²⁹ *Ibid*; p. 249.

la ocupación ha segregado a sus habitantes, además de contribuir a escindir el lugar por el que pasan múltiples y heterogéneas voces, como por ejemplo, la de los personajes que transitan por el paseo Ahumada, miserables y enmascarados actuando el espectáculo de la recesión.

En torno a este último punto, - y aquí realizaremos una digresión respecto a la interpretación de Foxley-; hay otra noción que resulta pertinente incorporar, esta es, la de injerto. Si bien, ya habíamos mencionado anteriormente la convergencia de voces dentro del texto, la estabilización de este dispositivo de orden textual permite que desprendamos nuevas directrices que colaboren con nuestra lectura.

El injerto tiene relación con la intervención, con la inserción y re- inserción dentro de un texto, pero también propone la idea de que un discurso sería un “producto” de diversas clases, de combinaciones que se activan, se superponen, o se anulan generando nuevas significaciones.

De esta manera, tal y como lo señala Derridá cada texto “*es una máquina con múltiples cabezas de lectura para otros textos*”; pero esta configuración posee ciertas estrategias que permiten que ésta se sostenga, la primera de ellas es de orden interpretativo y la segunda tiene que ver con la escritura.

Es en este sentido, que la interpretación opera desde la dicotomía entre lo central y lo marginal. Esto último se hace efectivo en la medida en que es capaz de invertir la jerarquía y convertirse en lo esencial, desplazando de esta manera lo principal a fin de que esto termine siendo lo periférico.

En el aspecto escritural, se advierte un nuevo modelo de lógica de textos a partir de la inclusión de actos de habla, los cuales apelan a la intervención de la oralidad como elemento transformador, combinando dentro de un determinado soporte operaciones gráficas susceptibles de proliferación.

Lo anteriormente explicado puede ser observado en el texto de Lihn, en los siguientes fragmentos:

“Dios- dicen los heréticos- es mi copiloto Pero vaya a saber uno de qué dios hablan Si hay hasta curas también a quienes lo único que les falta es cantar en las micros Todo cambia, todo cambia... (¿ Qué se creerán digo yo y yo no sé quién lo dice, quien es yo aquí, quién?)...”³⁰ ***“ ...Y¿ dónde es que toca el pingüino su tam- tam? Ayer no lo vi tampoco hoy, pero no sé de qué días estoy hablando Aferrado como estoy a mi tiempo retrogresivo Tabla de salvación movible imagen de la eternidad Ah, la estúpida onda, recuerdo: “si no existimos en el tiempo no estamos en este mundo” “la salvación consiste en irse con Él fuera del tiempo...”***³¹

En ambos fragmentos observamos la incorporación de interrupciones, de espacios en los que el corpus coloca y reelabora elementos nuevos, los cuales generan un descentramiento en la medida en que se nos presenta una escritura que toma secuencias, cadenas de habla que son insertadas desde su extracción de contextos diversos.

³⁰ *Op. cit; p. 75.*

³¹ *Op. cit; p. 54.*

De esta manera nos encontramos con una “archiescritura” que injerta y con ello cita, atrae otros discursos con el fin de homologar la escritura con sus posibilidades de restitución, y con ello recuperar una referencialidad que se sabe de antemano perdida.

Siguiendo la lectura derrideana del injerto, éste se caracteriza por su facultad de inseminar un texto, haciendo- como lo mencionábamos anteriormente- que éste pierda su centro hegemónico, vulnerando su unicidad y convirtiéndolo en una mera textualidad que se caracteriza por su plurivocidad absolutamente diseminada.

De acuerdo a esto, es que se puede sostener que esta configuración y esta inclusión del injerto como una yuxtaposición o como una inserción que se aleja del origen; deforma de manera acumulativa el texto al sostener una estructura que no logra ser concluida y que va anexando de manera continua a diversas piezas que se despliegan en un devenir inacabado.

Es importante también tomar como parte de nuestra lectura lo sostenido por Derridá en las siguientes citas:

“La diferencia entre la polisemia del discurso y la diseminación textual es justamente la diferencia, «una diferencia implacable». Esta resulta, sin duda, indispensable a la producción del sentido (y por eso es por lo que entre la polisemia y la diseminación, la diferencia resulta mínima), pero en tanto que

se presenta, se reúne, se dice, está allí, el sentido la borra y la rechaza.”³²

“Lo semántico tiene como condición la estructura (lo diferencial), pero no es él mismo, en sí mismo, estructural. Lo seminal, por el contrario, se disemina sin haber sido nunca él mismo y sin regreso a sí. Su empeño en la división, es decir en su multiplicación a pérdida y a muerte lo constituye como tal, en proliferación viva. Es en número. Lo semántico está allí ciertamente implicado y en tanto que tal está relacionado también con la muerte. La cuarta superficie es superficie

de muerte, superficie muerta de muerte”.³³ ***“Lo semántico significa, como momento del deseo, la reapropiación de la simiente en la presencia, la retención de lo seminal junto a sí en su re-presentación. La simiente entonces se contiene, para guardarse, verse, mirarse. Con ello es lo semántico también el sueño de muerte de lo seminal. El broche (y sus rimas). En el dispositivo acabado de la esfera, la fase polisémica de la diseminación se reproduce indefinidamente. El***

juego no resulta más finito que infinito.”³⁴

Dentro de lo anteriormente expuesto es necesario rescatar que dentro del texto de Lihn se logra apreciar una oscilación que está mediada entre la polisemia y la polifonía incluso, y la diseminación, es decir, hay un soporte que incluye a todos estos elementos que al ser reunidos de manera imperfecta, interrumpida, descompensa y borra toda aquella asignación o producción de sentido.

También es posible deducir que en los poemas expuestos se observa una constante, y esta es, el fraccionamiento entre frases, alusiones que se atraen y que se repelen; formando una estructura antitética y paradójicamente relacionada, asociada internamente.

³² Derrida, Jacques, *La Dissémination, Seuil, Paris, 1972, p. 530*

³³ *Ibid*; p. 533.

³⁴ *op.cit*; p. 545.

Tal y como lo señala la tercera idea seleccionada, la cual instala al injerto del broche (que es el verso), permitiendo que esta estructura lo acoja no sólo para desestabilizar el discurso, sino para prolongarlo y comentarlo de manera de manera indefinida.

Para cerrar esta idea, es importante señalar que el injerto se desprende en diversas ramificaciones, las cuales – en el caso de El Paseo Ahumada- son dispuestas para mostrar la heterogeneidad del texto y su imposibilidad de ajuste.

Por otro lado, se observan una serie de marcas asociadas a un discurso vigilante, desde el cual se deslizan una serie de tácticas de carácter descalificador o intimidatorio, entre las que se encuentran: *“querías figurar en el reparto...no te daban esférica...si hubieras muerto en este operativo nadie te hubiera contado como una baja”*³⁵, advierte, ninguneándolo, el sujeto poético (el que en el discurso de Foxley es constantemente homologado con Lihn).

Foxley sostiene que la imagen o la configuración del cronista está dada por las descripciones, los relatos y las interpretaciones que lleva a cabo, todo ello en el marco de una indagación cognoscitiva insatisfactoria que termina igualándose con la situación del Pingüino.

Otro punto abordado en este estudio (correspondiente al tercer factor de análisis); es aquel que dice relación con la construcción de un escenario esperpéntico, ubicado o situado en el paseo Ahumada y en donde se expresa de una manera mucho más clara la convergencia de trabajadores, cesantes, ociosos, magos circenses, charlatanes y vigilantes, entre otros, cada uno de ellos sumidos en una representación asociada a lo paupérrimo, a la miseria económica y humana.

En efecto, el propio cronista aparece en su calidad de personaje bajo la imagen de un mirón, de un extranjero, de un astronauta que aterriza y que tiene como fuente de energía de su nave al pingüino, quien opera en la medida en que es un tomacorrientes; esta es la figura que es destacada en la multitud callejera, y que es caracterizada de forma grotesca, porque chilla, tiene pezuñas de palmípedo, sufre de epilepsia: suerte de bufón de los mendicantes.

El cuarto punto, tiene que ver con lo que Foxley designa como la “desconciliación generalizada”, la cual está situada dentro de este escenario de tipo grotesco, en donde van apareciendo una serie de reglas que comprometen un juego de orden social, así como también mezclan otros preceptos entre los que se encuentran: el libre mercado y aquellos asociados al militarismo, a la vigilancia.

Siguiendo lo anteriormente propuesto, hay una atmósfera impositiva en el espacio urbano, el cual es mostrado como un espacio vigilado plagado de signos de autoritarismo y prepotencia, y los ciudadanos están excluidos, separados uno del otro, desconciliados. Tal y como lo señala el siguiente extracto: *“Nuestro modelo inaccesible cantó desde lo alto de la montaña sagrada nosotros buscando al ras del suelo según/ nuestra adhesiva manera de dejarnos caer como escupitajos de plástico/ porque las condiciones están dadas de otra manera y así nosotros dados de otra manera, de otra madera...”*³⁶

También se realiza una referencia a la idea de que la competencia comercial dentro del espacio urbano se expresa mediante una guerra, pero ésta no deja de adherir otro componente, y este es, la fascinación por los objetos tecnológicos de consumo, por un

³⁵ Foxley, Carmen; p. 250.

³⁶ Ibid; p. 250.

lado y la inaccesibilidad de los servicios de salud para los pobres por otro, como factores importantes que se plasman en el comportamiento social.

El quinto punto a tratar es la categoría sindicada como la del cronista en su condición de “astronauta excéntrico y retrogresivo”, en donde se sugiere que el poeta no se considera un poeta maldito, ni un profeta, ni mago (en alusión directa con el texto huidobriano); más bien pretende ser neutral como el científico adoptando diversas apariencias, pero todo ello para tratar de cumplir con un solo objetivo: el de ser uno más entre todos los hombres.

El poeta pretende además construir un canto particular, que englobe escenas de circunstancia históricamente situadas y asuntos particulares.

Por otro lado, para adaptar su canto (en este caso la observación y expresión de sus poemas), a la situación de marginación que se explora debe transformarse en un *“minusválido de la canción”, como el Pingüino. Debería cantar, dice irónicamente, “en una lengua muda...de plástico / intrínsecamente amordazada, desechable Ud. le da cuerda”*³⁷

Hay otra dimensión que también es importante de registrar, esta es, la postura del cronista frente a la temporalidad existencial.

Dentro de este reclamo se manifiesta la posición de un cronista que se muestra contrario a los comportamientos de un grupo de ciudadanos en ese determinado momento histórico (estamos hablando del Chile de la década de los ochenta); los cuales viven detenidos y proyectados no hacia el futuro, sino más bien congraciados con su pasado.

El sexto punto a considerar tiene que ver con la sección denominada “Un canto solidario”, en donde se incluyen y se revisan las referencias intertextuales que se encuentran incorporadas en el poemario, como por ejemplo, la cita “en tres de espectacularse” contenido en el poema que encabeza el texto, el cual aludiría – de forma intertextual- a César Vallejo.

A partir de este diálogo con la poesía de Vallejo- señala Foxley -, es atraído todo un contexto de experimentación lingüística desconcertante, que incorpora además un marcado patetismo propio del trabajo de este escritor peruano, quien intentaba de manera incesante imprimir en sus trabajos una nueva sensibilidad, basada en la relación entre un sujeto poético esencialmente melancólico inmerso en una realidad adversa y miserable.

Se realizan también diálogos intertextuales por supuesto (aunque suene tautológico), con la poesía de Guillén, por el ritmo, elemento que se especificaría más claramente en el verso “Toca que toca sin son ni ton zapateo”.

Hay por lo demás muchos rasgos de la poesía de Lihn que tienen relación con el texto huidobriano (Altazor, en este caso), entre los que se encuentran, según la autora: *“El descentramiento del sujeto, el desdoblamiento en personaje, la opción de bajar de las alturas a la tierra y, sobre todo, la pasión por la búsqueda de lo desconocido.”*³⁸

Se observan por otro lado, referencias a “Canto General” de Pablo Neruda, en cuyo horizonte escribe Lihn su canto particular a una situación contingente de carácter represivo y circunstancial en nuestra historia, *“deja que en mí palpите, como un ave mil años prisionera/ el viejo corazón del olvidado!...Sube a nacer conmigo hermano/. Dame la mano desde la*

³⁷ Ibid; p.251.

³⁸ Ibid; p. 252.

profunda zona de tu dolor diseminado.” Lihn no puede elevar un Canto General a esta situación circunstancial, pero sí un canto solidario que enfatiza lo grotesco.³⁹

Un séptimo punto es el que aborda “ Los lugares comunes y las figuras”, en donde se señala que el poemario enfatiza un conjunto de lugares comunes que incluso llegan a saturar el texto, generando una atmósfera adecuada para aludir al comportamiento social de los ciudadanos representados por sus dichos.

La autora los especifica de la siguiente manera:

“En algunos casos se los interviene para producir un efecto significativo sorprendente, “ el derecho al grano de la limosna”, “ Las papas de la mendicidad están quemando...”. En otras ocasiones se usan para parodiar una actitud excéntrica, como la del “loco suelto de la arena” de quien se dice, “Hoy en día no hay gente como ésta. Arquitecto de su propio destino”, de un tipo que se alimenta de desechos del mar.”⁴⁰

Dentro de las figuras utilizadas, se pueden destacar las paronomasias o juegos de palabras, las que realzan la incongruencia de las situaciones, como “la pluma al plomo”, “espacial y especial”, “sonsonete baboso”.

Pero la figura más representativa del texto, es la ironía (que ya revisamos anteriormente), además de las múltiples parodias. Se dice, por ejemplo, “dialoguen lo que quieran” en un contexto social de restricciones generalizadas, en el cual “escribir Democracia Ahora/ significó un enorme costo social en el Estrato Bajo”, refiriéndose irónicamente a las discriminaciones en la represión y continúa, “ a esa frase ingresaron cantidad de muertos casuales”, aludiendo a la violencia disimulada, y agrega, los muertos de nuestro tiempo “acostumbran suicidarse”.

Respecto a las discriminaciones en la atención de salud, Foxley señala: “ Si te enfermas...no tienes más que acudir a una clínica particular”, inalcanzable para un indigente, respecto a lo cual se insiste con un cálculo irrisorio, “Supongamos que ahorras veinte pesos por día cinco mil días”.⁴¹; lejos una de las mejores ironías respecto a las desigualdades en nuestro país.

Finalmente, rescataremos dos proposiciones interesantes de la autora respecto a la denuncia y la ironía plasmadas en el texto, y que constituyen parte importante del poemario en el que trabajaremos justamente porque ataca de manera permanente todas aquellas estructuras de poder y normas o leyes que regirían nuestra sociedad; estas son:

“Hay que advertir que la estrategia del texto no sólo se limita a hacer ver y advertir las deficiencias de la realidad, en especial la falta de conciliación social, sino que hace escarnio de ella, la desprestigia, al mismo tiempo que la inscribe en torsiones manieristas del texto, todo orientado a parodiar las particularidades de una modernidad local impregnada de los supuestos económicos del libre mercado, los que dejan ver su falla en la situación de recesión en que se lo enfoca.”⁴² [el subrayado es mío] “...Y muestran su

³⁹ Ibid; p. 253.

⁴⁰ Foxley, Carmen; p. 253.

⁴¹ Ibid; p. 254.

⁴² Ibid; p. 255.

incongruencia y contrasentido si se los compara con las reglas de una sociedad impositiva y vigilada, en abierta contradicción con los postulados liberadores de la economía, libertad que no es precisamente la que se ha elegido para regular el comportamiento social en esa ciudad vigilada y desposeída.”⁴³ [el subrayado es mío]

⁴³ *Ibid*; p. 255.

4. Aproximación a la figura del mendigo desde la noción de poeta: analogías, disgresiones y nuevas direcciones de lectura.

De acuerdo a lo propuesto anteriormente, es importante señalar que las ideas vertidas por Carmen Foxley serán utilizadas no sólo como soporte teórico, sino que también permitirán realizar una aproximación y un cuestionamiento más profundo respecto a lo manifestado por ella.

Dentro de las categorías presentadas, sin duda, la relacionada con la idea del emblema y la crónica, están situadas por una parte desde la asociación que el mismo texto presenta respecto a la inclusión de un grupo de personas que pasean o transitan por esta ciudad, la cual puede ser tomada como una especie de médula de la sociedad en su conjunto.

Si bien es interesante el punto tratado por Foxley en este sentido, en la medida en que se presenta a un grupo de actores y de fuerzas interrelacionadas, las cuales son expuestas mediante una suerte de narración que las involucra, elemento que por lo demás no deja de ser coherente con el hecho de que nos encontraríamos presentes en una sociedad alienada y antagónicamente vigilada y liberada (supuestamente); por la ley y el mercado respectivamente.

La problemática surge justamente cuando Foxley pretendidamente considera que el lector debiera comprender todos los códigos que el sujeto poético manifiesta respecto a la crítica social que realiza; pero también se nos presenta una nueva dificultad cuando se muestra a un poemario como crónica, como narración de determinados sucesos históricos, e incluso como una alabanza a ciertos personajes; y cuando pasa posteriormente a señalarnos que no es una crónica “del Chile de la década de los ochenta”, sino que es más bien un texto que pretende mostrar la degradación de ciertas estructuras.

El texto no está dado a partir de la “deformidad coherente” que señala Foxley, el texto se presenta desde la convergencia de diversos discursos, de diversas voces que van desde las frases clichés o dichos populares a elaboraciones más complejas e incluso más sutiles que entrañan por sí mismas una fuerte carga irónica, los cuales manifiestan una situación global a partir de su inorganicidad; pero no por este factor se convierte en un conjunto de enunciados crípticos e indescifrables.

Respecto a la noción de inorganicidad, resulta pertinente detenerse en ella por diversos elementos, entre los que se encuentran por una parte la asociación que podemos realizar con la teorización generada respecto a la obra de arte vanguardista⁴⁴, así como también cómo esta logra ser introducida en la constitución del propio “Paseo Ahumada”(aspectos que ya revisamos someramente en la introducción).

⁴⁴ Esta teorización corresponde a los planteamientos generados por Peter Burger en: *La obra de arte vanguardista*, contenida en el texto: *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Editorial Península, 1987. Pp. 111-149.

En este concepto convergen dos ideas de la producción de lo estético, las cuales tienen que ver con el tratamiento del material, es decir, con lo que podría denominarse como “la separación de las partes de su contexto”, y un segundo factor, que dice relación con la constitución de la obra, es decir “con el ajuste de fragmentos y la fijación de sentido” de la misma.

Pero este criterio se aplica no sólo a la estructura de la obra en sí, sino que también a la interpretación o la intención por parte de quien crea o produce, y quienes reciben o descifran la instalación de aquella en ciertos circuitos tanto artísticos, literarios, etc.

Hay que considerar que lo que predomina en los primeros - de acuerdo a la descripción de una obra de carácter vanguardista -, es la melancolía, mientras que en los segundos se aprecia una visión pesimista de las circunstancias históricas que los rodean.

En el caso de los lectores por ejemplo, la complejidad surge cuando se intentan correr ciertos riesgos: ya que por un lado estaría una pretensión de convertirse en lector modelo y por otro lado, el de interpretar o sobreinterpretar elementos que probablemente implicarían forzar el texto hacia un discurso insostenible.

Tal y como lo señalaba Roland Barthes en el texto “La muerte del autor”:

“La explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor la que estaría entregando sus confidencias.”⁴⁵

Es importante señalar además que este tipo de obras funciona manifestando un cierto antagonismo con otras que han sido registradas o rotuladas como orgánicas, es decir, aquellas en que el creador manejará su material como una totalidad, a diferencia de las que hemos precisado anteriormente donde la obra es más bien producto de un montaje sobre fragmentos.⁴⁶

La relevancia de lo anteriormente expuesto radica en la medida en que nos enfrentamos a un texto que posee carácter inorgánico en el sentido de que se plantea desde el montaje de fragmentos que son extraídos desde diferentes contextos y que posteriormente son articulados y ensamblados para estabilizar el texto, y permitir las diversas orientaciones o fijaciones de sentido.

Estas voces o fragmentos que se superponen devienen en una obra de orden alegórico. Se desprende de esto que estamos en presencia de un texto que arranca un elemento de un contexto vital, despojándolo de su función, es decir, quitando y a la vez reponiendo o reactivando su significación.

Observamos esto en el caso de las frases clichés, las alusiones bíblicas entre otras, que se presentan más bien como desechos posteriormente reciclados a fin de afirmar un nuevo orden, un nuevo sistema de significación.

⁴⁵ Barthes, Roland: *La muerte del autor*. En: *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Editorial Paidós, 1987.

⁴⁶ Así, la obra de arte orgánica ocultará su **artificio**, mientras que la inorgánica se ofrece como **artefacto**, una pretende una impresión global, o sea, sus momentos concretos solo tienen sentido como expresión de totalidad; y la otra exhibe un alto grado de independencia en sus partes o momentos. Por lo tanto, en la obra de vanguardia solo se puede hablar en sentido restringido de totalidad de la obra, es decir, como la suma de la totalidad de posibles sentidos.

En el caso de “El Paseo Ahumada” y su conformación alegórica esencial, esta entraña el hecho de que este objeto se encontraría determinado por una influencia de tipo melancólica, es decir y tal como lo señalaría Walter Benjamin:

“Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico.”⁴⁷

La alegoría se presentaría entonces a partir de un desplazamiento que es doble, es decir, los fragmentos no son más que voces, ideas o expresiones del tránsito que se produce en el centro de la ciudad, y la importancia que éste tiene como foco del despegue y el progreso económico en el Chile de los ochenta.

Pero por otro lado, estos mismos fragmentos terminan degradándose o deteniéndose para ser re- elaborados, y en ese proceso no pasan a ser más que un eco del mensaje que contenían en su forma originaria.

Otra idea importante a rescatar es la que dice relación con la idea del fragmento “alegórico” representativo de una historia en decadencia, es decir, como el elemento que exhibe “ la facies hippocratica (o sea, el aspecto fúnebre) de la historia como primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista.”⁴⁸

De acuerdo a esto, es que podemos señalar que no sólo hay un texto que se estructura a partir de una serie de fragmentos que van agrupándose desde una depreciación de su significación; sino que también nos sumerge en una configuración discursiva cuyo trasunto coyuntural o histórico, es presentado desde la ruina y el fracaso.

La alegoría además guarda una relación con el trabajo de duelo, en la medida en que se produce un texto que presenta una tensión entre la pérdida del objeto “amoroso o libidinoso” que en este caso tiene que ver con una noción más abstracta, como es el caso de la historia o el pasado para ser más precisos.

Este pasado que se presenta más bien como una “prenda de presencia” dentro del presente, ya que intenta ser incorporado dentro del poemario en la medida en que se inscribe desde su relación con la cripta. Hay una serie de sucesos que son impresos en un presente desde lo truncado, lo inconcluso. La escritura se convierte entonces en un deseo de recuperación e identificación del “yo “con este pasado perdido que cobra sentido en una materialidad que expresa ese devenir en su calidad de residuo de reminiscencia.

Hay otras directrices que deben ser incorporadas en este análisis entre las que se encuentran la diferenciación entre lo alegórico y lo simbólico. Este último elemento se manifiesta de manera antagónica respecto a la alegoría en la medida en que “se asocia a lo orgánico y siempre forma parte de la totalidad que representa”⁴⁹.

Lo simbólico en el caso de “El Paseo Ahumada” está dado por la confrontación esencial que se produce entre este elemento y lo alegórico, esto se observa en la medida en que el símbolo representa lo orgánico, engloba la síntesis entre objeto y sujeto y es capaz de hacer coincidir imagen y sustancia.

⁴⁷ Op. cit; p. 131.

⁴⁸ Burger Op. cit; p. 132.

⁴⁹ De Man; op. cit; p. 212.

De esta forma, el símbolo se presenta como un mecanismo que “redondea” la representación presentándola sin fisuras, donde signo y concepto se constituyeran como entidades indistinguibles. Para reforzar lo anteriormente expuesto, tomaremos algunas de las ideas expuestas por Paul de Man respecto a estas figuras:

1.-“La relación simbólica que existe entre la imagen y la sustancia es una relación de simultaneidad, cuya naturaleza es realmente de carácter espacial, y en la que la intervención del tiempo es sólo contingente, mientras que en el mundo de la alegoría el tiempo es la categoría originaria constitutiva...”⁵⁰ **2.-“Si ha de haber alegoría el signo alegórico tendrá siempre que remitir a otro signo que lo precede. El significado que constituye el signo alegórico no consiste sino en la repetición del signo anterior con el que nunca puede coincidir, puesto que lo esencial de este signo es pura anterioridad...”**⁵¹ **3. - “Si el símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría marca ante todo una distancia respecto de su propio origen, y así, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir, establece su idioma en el vacío de una diferencia temporal...”**

⁵²

De acuerdo a esto es que el texto de Lihn recoge ambos elementos, por una parte nos encontramos con una serie de fragmentos que se disponen en su calidad de partes constituyendo una entidad inorgánica que extrae y restituye múltiples sentidos; y por otro lado hay un sujeto configurado en el poemario que se alza como sinécdoque del mismo, ya que en él confluyen signo y concepto.

La alegoría se presenta de manera discursiva desde un juego, un vaivén que comprende fragmentos que dialogan, que se remiten unos con otros en su afirmación y negación (al igual que el injerto).

Hay además una suspensión ligada a un pasado que es desplazado ya que su procedencia no coincide con la realidad, y de esta forma surge un entramado textual que posiciona un discurso desde la diferencia con un presente dinámico y mutable.

En el caso del símbolo, lo interesante está dado justamente desde la contraparte de lo alegórico, es decir, hay una exposición de una totalidad que no se desprende en partes o momentos, y que apela más bien a configurar una identidad orgánica, que tiende a aglutinar y no a separar.

La relación entre estas figuras debe ser puesta en circulación por su naturaleza dicotómica, es decir, no sólo hay una conexión entre símbolo y sinécdoque, sino que también está la que se produce entre alegoría y el emblema, categoría que utilizó Carmen Foxley en su análisis. Todas ellas se colocan en tensión en la medida en que las dos primeras corresponden a la constitución textual - para ser más estrictos-, tienen que ver con el personaje del mendigo.

Mientras que las segundas apuntan mucho más a la comprensión que realiza el lector de este texto, como lo interpreta, en que medida asimila “lo que es dicho y representado a la vez”, y de qué manera desprende aquello que no está precisamente elaborado- en lo que

⁵⁰ *Ibid*; p. 229.

⁵¹ *Ibid*; p. 229-230.

⁵² *Ibid*; p. 230.

respecta al texto de Lihn -, de manera legible o explicativa, sino que más bien se expresa desde lo ininteligible y cifrado.

Si bien estas nociones se han presentado desde su condición binaria, resulta relevante precisar que se registra una oposición entre la fragmentariedad alegórica, y la fusión emblemática que compromete un lenguaje expresado en una sentencia o lema, y su respectiva iconización.

La sinécdoque y el símbolo, en cambio, se diferencian en la medida en que la primera se particulariza en función del segundo, es decir, el símbolo absorbe elementos, conceptos que son actualizados en la obra de manera estética, pero siempre desde una visión totalizante; y la sinécdoque se presenta como una parte de esta organización global en la que se inserta.

El esperpento

Respecto a la idea de un espacio céntrico, tentacular y esperpéntico, se puede apreciar que las tres condiciones están dadas en el Paseo Ahumada, sobre todo en el caso del escenario esperpéntico y su relación con lo grotesco, como una forma de manifestar mediante una obra una determinada aproximación al público desde un lenguaje o una serie de modismos de carácter coloquial, que pretenden a su vez, y de manera paradójica, deformar la realidad cotidiana con fines estéticos.

Resulta pertinente detenerse en la noción de esperpento y señalar que ésta es instalada por el autor Ramón del Valle-Inclán⁵³ y compromete numerosos elementos, entre los que se cuentan el hecho de que el discurso de base esperpéntica atrae hacia su "corpus" toda una dimensión irónica, subversiva, así como también incorpora una estética de lo feo y lo ridículo.

También se puede encontrar en este tipo de textos discursos y lugares comunes propios de la cultura popular, de los circuitos bohemios y asimismo intenta parodiar algunas fórmulas literarias mediante un movimiento de reducción y distorsión.

El esperpento está ligado a lo circunstancial e histórico, pero siempre desde una visión mucho más crítica e incluso trágica de lo que ocurre en una determinada sociedad. Se intenta impregnar además en la elaboración de este corpus, una forma de abordar los sucesos desde su relación con una percepción de caos continuo e interminable, que atraviesa a una sociedad en su carácter nacional.

⁵³ El término "esperpento" hace alusión a un concepto que es incorporado a un subgénero teatral, el cual opera estéticamente desde la fusión de lo grotesco y lo desatinado, comprometiéndolo además lo deforme y desaliñado. De acuerdo a lo propuesto por Valle-Inclán, el esperpento retrata a "héroes clásicos que se reflejan en espejos cóncavos"; los cuales son vistos no sólo desde la inversión de su heroicidad, sino que también se encuentran expresados dentro de un sistema cuyas coordenadas están dadas por un hábito trágico (el cual se relaciona particularmente a la historia española de principios del siglo XX). La finalidad de este procedimiento es la de instaurar una crítica que sea mordaz, que no muestre ningún tipo de compasión, es así como esta oscila entre la parodia y el sarcasmo, entre la burla y la comicidad que es devuelta a una realidad desde la alteración de su esencialidad. El esperpentismo, tal y como señalábamos anteriormente, tiende a la deformación total y extrema de una sociedad, mostrando sus rasgos caricaturescos, groseros y deshumanizantes. La más evidente de estas alteraciones es la que alcanza a las personas y a los objetos, exhibiendo lo miserables que son las primeras, y la depreciación de los segundos. Como último punto a consignar es el hecho de que esta idea se introdujo en el texto "Luces de Bohemia" del mismo autor, el cual contenía elementos que denotaban su carácter especular, metaliterario o (meta)discursivo. Este texto se convirtió en el soporte que puso en discusión dicho concepto, aunque hay algunos teóricos que señalan más bien que este texto fue elaborado por Goya para posteriormente ser implementado en las artes plásticas.

El escenario esperpéntico y de miseria que predomina desde la primera a la tercera categoría – expuestas por Foxley -, y que arrastra de paso al Pingüino como personaje articulador o punto de inflexión de todo esto, no debe ser mirado sólo como una forma de manifestar la pobreza de un país, o como la manera más explícita de mostrar a un pueblo alienado por la fuerza de la mercancía; debe ser incorporado de una manera mucho más trascendental, y esta es, a partir del rol que juega el personaje del mendigo- pingüino en todo esto.

De acuerdo a esto, es que es importante precisar que El pingüino conjuga diversos elementos, entre los que se encuentran su condición marginal o de pobreza; la representación que éste realiza en “El Paseo Ahumada” para conseguir atención momentánea y una limosna por parte de un público variable; y tercero como esto afecta su posición y relación con el mercado y el espectáculo. (aristas que ya han sido mencionadas anteriormente).

Carmen Foxley no realiza dentro del todo el estudio una aproximación mucho más exhaustiva respecto a esta figura, y sólo se dedica a observar aspectos netamente discursivos, los cuales van desde el carácter de crónica y su desplazamiento hacia una anticrónica, hasta abordar elementos más bien intertextuales e incluso políticos.

En la medida en que su estudio se centre netamente en un aspecto formal e incluso como una suerte de panfleto de la contingencia, es muy difícil que logre considerar la importancia de este personaje.

Para manifestar de una manera mucho más certera nuestros argumentos, debemos recurrir a nuestro objeto e incorporar algunos extractos, como los siguientes:

“Se autoapoda el Pingüino y toca un tambor de cualquier cosa con su pezuña de palmípedo Qué dislocado sentido del humor Toca que toca sin ton ni son zapateo De un epiléptico en tres de espectacularse El graznido de un palo Privilegiados son él y otros mendigos de verdad a quiénes les está permitido ir derecho al Grano de la limosna Como en su caso, a veces, sin ningún mérito artístico...”⁵⁴

El mendigo por una parte, como personaje, (tal y como hacíamos referencia en nuestra lectura global del poemario), lo podemos considerar dentro de “El paseo Ahumada” en la medida en que representa por sí mismo la pobreza. Su objetivo aparentemente sería sólo conseguir una limosna, pero se debe tomar en cuenta que este sujeto también observa su entorno, lo que lo rodea,- en este caso el centro de Santiago-, y en su calidad de “observador” logra asociarse de forma intertextual al flaneur baudeleriano.

La idea de plantear esta asociación está dada por varios factores, entre los que se encuentran los siguientes: 1) en el poemario que estamos revisando comprobamos que hay una fusión de varios niveles, por una parte está el sujeto poético quien aparentemente describiría y observaría el paseo Ahumada; 2) por otro lado está este personaje que es una suerte de alter ego del sujeto poético e incluso podríamos ir más allá y atravesar los confines que desarrolla Carmen Foxley, quien manifiesta que tanto en el proceso de producción, e incluso como sujeto poético, estaría presente el propio Lihn.

En nuestro caso, sólo nos regiremos por la relación sujeto poético y mendigo, como un alter ego del primero, para apoyar esto acudiremos a lo propuesto por Marshall Bermann⁵⁵,

⁵⁴ Lihn, Enrique; p. 12.

⁵⁵ Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México, D. F. Ed. Siglo XXI, 2003.

en donde uno de los capítulos de su texto está dedicado a Baudelaire, y las nociones que éste plantea respecto a la imagen del poeta.

Dentro de estos planteamientos se encuentra el hecho de que el poeta debe ser capaz de internarse en la ciudad, de recorrerla y maravillarse; debe comprender que los espacios para generar poesía no sólo están mediados por el recorrido en la ciudad, sino que también deben buscarse otros lugares, como por ejemplo en los que convergen las clases más bajas, lugares que éste define como “poco poéticos”; y finalmente el poeta se estructura a partir de su desprendimiento del aura del arte, de la sacralidad que éste impone y su función es acercarse al hombre común.

El mal poeta, por el contrario, es aquel que intenta mantener intacta su pureza tratando simplemente de mantenerse al margen de las calles, para así no correr riesgos. Baudelaire propone la idea de que las obras deben nacer en medio del tráfico y de la energía que de él proviene.

De acuerdo a esto, y retomando lo anteriormente planteado, el pingüino debe ser tomado como flaneur no sólo porque está observando de forma constante a cada uno de los transeúntes, sino que también es un personaje que está coleccionando situaciones, rostros y elementos externos para desarrollarse como figura.

Una segunda idea, es aquella que dice relación con la imagen de un poeta rebajado, empobrecido, desprendido totalmente de las estructuras de poder tanto políticas como económicas, virtud sin duda muy importante considerando que debe mimetizarse en la multitud, no distinguirse en ella, sino más bien adherirse a ella sin problemas para lograr observar y ejecutar su espectáculo.

Como tercer elemento a desarrollar, tomaremos la idea de la representación, una suerte de “puesta en escena” que El pingüino realiza al tocar su tambor con su pezuña de palmípedo, con una mezcla de graznidos, de sonsonetes, los cuales están ajustados a su figura, e incluso a sus espasmos epilépticos.

Esta representación tiene varias aristas, no sólo es la representación o la manifestación de la figura del poeta que se acopla al bajo pueblo, sino que este personaje realiza un movimiento interesante dentro de este texto: actúa por una parte desde la marginalidad, pero desde ella es capaz de filtrar, de derivar una realidad que va más allá de sí mismo y que compromete a la sociedad como colectivo.

El espectáculo

“... En un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías de tren, enormes zonas industriales; de ciudades hormigueantes que crecen durante la noche, a menudo con espantosas consecuencias humanas; de periódicos, telegramas, teléfonos y otros medios masivos que cada día comunican más: de poderosos estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital, de movimientos sociales masivos que luchan contra estas modernizaciones provenientes de arriba, con sus propias formas de modernización. Desde abajo; de un mercado mundial siempre en aumento que lo abarca todo, capaz del crecimiento más espectacular, capaz de ahuyentar el desperdicio y la devastación, capaz de todo excepto de estabilidad y solidez.”

Bermann, Marshall: Brindis por la modernidad

En el marco de la idea del espectáculo hay varios elementos que se deben rescatar, por una parte está la noción de éste como una función o una diversión pública, pero también está la significación que se le da a todo aquello que llama o atrae la atención; y si fuésemos mucho más allá podríamos ir a su etimología y señalar lo siguiente:

“Spectaculum: Lo que se ofrece a la vista, espectáculo. // Gradería, asientos en el circo o teatro (ex omnibus spectaculis), desde todos los puntos del teatro. //

Teatro, anfiteatro.”⁵⁶

En relación con esta noción de espectáculo como una forma de representación, de ofrecer algo a la vista,- como es en el caso del mendigo todos aquellos golpes que tienen relación con la producción de una presentación callejera -, el pingüino aúna y representa simultáneamente un conjunto de cosas, entre las que se cuentan no sólo mostrarse como una especie de proyección del poeta, sino que convertirse en un sujeto que vive de una mendicidad de la que probablemente no podrá salir, pero que alza una especie de trinchera o reino a través de ella.

Lo complejo de este discurso está dado porque se encuentra degradado desde sí, ya que por una parte el personaje presenta una enfermedad que explícitamente es señalada, pero también las restantes partes del poema, que aún no han sido tratadas denotan una problemática social grave, coyuntural, que implicaba observar a los sujetos desde su funcionalidad en un sistema de consumo, elemento que es mostrado por Foxley de manera reiterada, y que no hace más que fisurar el propio poema desde sí, contaminando todo desde el pingüino hasta la construcción presentada en términos de estructura.

A pesar de que este último no es uno de los factores más importantes, hay que señalar que el centro de Santiago se está emplazando como un teatro donde el mendigo realiza sus funciones esporádicas para conseguir una limosna que no le permitirá ascender socialmente ni acceder a la compra de objetos- mercancías.

Este sector de la ciudad está vigilado por la ley, por los jueces – militares quienes se muestran indiferentes frente a lo que ocurre socialmente con esa masa alienada y distanciada psicológicamente.

El mendigo es un poeta- bufón, extrae material de las personas, del entorno y se burla de los discursos establecidos extraídos tanto de la realidad cotidiana como de los entornos más privilegiados o respetados, como es en el caso directo de la vulneración de los códigos propios de la Iglesia para de esta manera conseguir una burla y una inversión más efectiva de sus dos roles.

Retornando al punto del espectáculo, es preciso que tomemos lo propuesto por Guy Debord en el texto “La sociedad del espectáculo”⁵⁷, en donde éste señala lo siguiente:

“El espectáculo es la otra cara del dinero, el equivalente general abstracto de todas las mercancías. Pero si el dinero dominó la sociedad como representación de la equivalencia central, es decir, del carácter intercambiable de los bienes múltiples cuyo uso no podía ser comparado, el espectáculo es su complemento moderno desarrollado donde la totalidad del mundo mercantil aparece en bloque,

⁵⁶ Diccionario ilustrado Latín. Barcelona. Ed. Spes. 2003; p. 474.

⁵⁷ Guy Debord: La sociedad del espectáculo; prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo. Valencia : Pre-Textos, 2005.

como equivalencia general de lo que el conjunto de la sociedad puede ser y hacer.”⁵⁸

El espectáculo, asimismo, no sólo está orientado en su relación con las mercancías, sino también con el despliegue que se produce entre una serie de bienes intercambiables, los cuales son ofrecidos a un conjunto de personas que reciben un determinado salario; a partir de este circuito de mercancías y de trabajos “mercantiles” ejecutados por seres humanos, se puede desprender que la supervivencia tanto del mercado como del espectáculo que lo sostiene es sustentado por la tendencia a la adquisición, equiparada a su vez, con la supervivencia dentro de un sistema.

Otro elemento interesante de considerar es el dinero como herramienta de dominación, el cual es presentado, según los planteamientos de Debord, en un “emisario provisto de plenos poderes”, el cual representa o posee una fuerza desconocida.

La inscripción del dinero dentro de una economía en donde se le otorga un papel importante a la mercancía como un mecanismo para conseguir o para comprar distintos bienes o acceder a determinados servicios, se convierte en una plataforma para potenciales o concretos consumidores, quienes están siendo permanentemente estimulados en su carácter de clientes.

De acuerdo a esto, es que se puede considerar que el espectáculo es aquel momento en que la mercancía, - tal y como lo señala Guy Debord -, “ ha logrado la colonización total de la vida social”. Esto puede ser observado con una mayor fuerza en la medida en que la relación que se establece entre las personas y las mercancías que observan está mediada por lo concreto, por lo visible de las mismas, generando en este sentido, un mundo orientado a la producción y a la compra- venta.

Según Debord, todo el trabajo que vende o produce una sociedad es el que logra transformarse en una especie de mercancía total, proceso que debe proseguir para sostener una suerte de equilibrio social y económico.

Para que esto ocurra, es necesario que esta mercancía contemplada como una totalidad vuelva de manera fragmentaria a un sujeto, a un individuo fragmentario, que se encuentre separado de todas aquellas fuerzas operativas y productivas que operan en su conjunto dentro de la sociedad; a pesar de que éste último es visto como un colaborador, como una parte más del engranaje de acumulación del dinero, anulando su condición humana, emocional.

Por otra parte, este obrero considerado como entidad fragmentaria cuando ingresa al sistema o se inserta dentro del mundo de las mercancías o de aquello que Debord entre otros denomina como “economía o acumulación capitalista”; en este sentido, es súbitamente redimido en la medida en que es disfrazado como consumidor, como una persona importante que debe recibir un trato deferente y cortés.

Este consumidor, a su vez, al ser incorporado a este sistema pasa a ser un consumidor de ilusiones. La mercancía es la ilusión que cobra sentido y es real en la medida en que deja de ser observada y es adquirida como producto. El circuito o relación que se produce entre lo que se observa y se compra está sujeto a una tensión que compromete las sensaciones de diversos individuos que se despersonalizan en función de tener.

La posesión se transforma asimismo en una forma de poder, pero el comportamiento ansioso que los individuos tienen no cesa frente a los objetos que les son expuestos; hay

⁵⁸ *Ibid*; p. 50.

una suerte de auto-afirmación entre aquello que se tiene y una pérdida de ella justamente por lo que no ha sido obtenido aún: las ilusiones de cada uno de estos sujetos se asientan en esta dialéctica.

Hay una especie de alienación que acompaña al “espectador o transeúnte” mientras contempla objetos, esta respuesta- de carácter inconsciente- se produce en la medida en que mientras más observa menos vive, el devenir temporal es reemplazado por imágenes que contribuyen a acrecentar sus necesidades y a alejarse de interioridad, de su existencia.

Resulta interesante sugerir además que la vida que tienen las sociedades regidas por condiciones modernas de producción, está sujeta a la acumulación de espectáculos. Esto se da precisamente porque hay una bifurcación, un divorcio entre lo “vivido” y lo representado.

Las imágenes que logran ser desprendidas de cada uno de los aspectos de la vida convergen en un cauce común, pero a pesar de esta aparente unificación la realidad tiende a desplegarse dentro de “pseudomundos aparte”, que no son más que una manifestación espectacular inscrita en una totalidad irrecuperable.

El espectáculo responde a un modo de producción existente, se erige desde la oposición o la superposición que ejerce sobre el mundo real, se constituye – parafraseando a Debord- en una “médula del irrealismo” dentro de una sociedad concreta, real.

Este para sobrevivir adquiere distintas máscaras entre las cuales se encuentran la propaganda, los flujos de información, el consumo y el divertimento. Se constituye en este sentido, como el modelo social y novedosamente dominante.

Para retornar a nuestro objeto y al análisis de la figura del Pingüino, es pertinente que se realicen algunos enlaces con lo que hemos expuesto respecto a los planteamientos de Debord.

Debemos considerar, por una parte, el valor que adquiere la mercancía como una forma de mostrar a una sociedad que vive en la exposición de bienes o productos; así como también este grupo de personas pasa a adquirir un cierto poder a través del dinero, el cual se convierte en un mecanismo de apropiación.

Es pertinente señalar además que la raíz del espectáculo se asienta en el terreno de la abundancia y a partir de allí hay una interrelación con este mercado espectacular e ilusorio, en donde entes aparentemente alienados por la tentación o el estímulo del consumo exacerbado logran acceder a lo que desean; pese a que se encuentren resguardados por una serie de barreras proteccionistas ideológico- policiales.

Por otra parte, y en el caso del texto de Lihn, se debe considerar que hay un discurso que está presente dentro del poema que estamos analizando y que tiene que ver fuertemente con la presencia de los elementos que hemos enunciado anteriormente, es decir, el dinero y el espectáculo en sus variadas manifestaciones.

Para ampliar un poco más esta última idea, tomaremos los primeros versos expuestos en “El Paseo Ahumada”:

“Su limosna es mi sueldo Dios se lo pague Un millón y medio de subempleados suscribirían el lema Si los dejaran chillar como a éste y a otros tantos pocos en el Paseo Ahumada...”⁵⁹

A partir de lo expuesto, hay que tomar en cuenta que ya desde el comienzo del texto se observa la inclusión de frases clichés o modismos, pero más allá de esto nos encontramos

⁵⁹ Lihn, *op.cit.* p; 12.

en presencia de una construcción que nos remite a un personaje, representado desde la carencia.

Luego de esto, y si seguimos la lectura del fragmento ya hay una clara alusión a la pobreza como una arista o matriz de sentido que surge claramente en el texto.

Pero no sólo hay que concentrarse en ello, debemos incorporar también la importancia del espectáculo en todo esto. Es así como Debord plantea que: *“El espectáculo existe, según las necesidades del estudio particular de la miseria que desmiente y mantiene, bajo una forma concentrada o bajo una forma difusa. En los dos casos, es una imagen de unificación feliz, rodeada por la desolación y el espanto, en el tranquilo centro de la desdicha.”*⁶⁰

Es justamente esta noción del espectáculo y su asociación con la miseria lo que interesa rescatar, ya que el espectáculo mantiene y sostiene este factor, pero intenta suprimirlo momentáneamente en la medida en que existan mercancías o productos vedettes que sean exhibidas y que agreguen una sensación, un sucedáneo, a la masa mientras se deslumbra y compra.

Pero esta imagen o esta suerte de acto de suprimir la miseria es lo que permite que sea ella la que se muestre desde su faz más desoladora, desde su carencia más explícita. Esto no es sólo porque en este caso sea emplazada en el centro de Santiago, sino que más bien se muestra como una problemática generalizada.

La limosna por otro lado se convierte en una fuente irregular de acceso para el pobre, para el mendigo y ese dinero rápido está dado precisamente desde la apelación a un público o un grupo de personas desde la provocación de la lástima o incluso más, desde la empatía.

Parece mucho más plausible sostener – como ya lo habíamos hecho anteriormente – que esta limosna es una forma de pago, un sueldo al que se accede cuando se desarrolla un espectáculo, y este es, el del Pingüino y el de toda una corte que lo acompaña en el Paseo Ahumada.

Para ello podemos tomar el siguiente extracto:

“Privilegiados son él y otros mendigos de verdad a quiénes 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 mundo que lisa y llanamente canta - el que quiere celeste que le cueste- En Huérfanos entre Ahumada y Estado las papas de la mendicidad se están quemando Dulcemente Privilegiada la Volada, que estropajosa de niños forma con ellos un túmulo prefunerario, Porque de ella es el reino de la Mendicidad Privilegiados todos ellos porque de estos corderos está hecho el rebaño de los casos omisos...”⁶¹

Dentro de este espectáculo el mendigo es capaz de tocar sin poseer ningún mérito artístico y logra conseguir una limosna como pago por un espectáculo montado en la médula santiaguina, la cual está integrada por los transeúntes que observan el trabajo realizado por este mendigo y por tantos otros que tocan un conjunto de instrumentos sin poseer la

⁶⁰ Debord, Guy; p. 65.

⁶¹ Lihn, Enrique; p. 12.

más mínima instrucción permiten que se establezca una suerte de “puesta en escena” que los implica a ellos como personajes con sus miserias.

La limosna se instituye como una reacción a la observación de esta obra montada, en donde el ciego, el sordo, “La Volada” y los niños junto al Pingüino, personas que son presentadas de esa manera y no designadas como ciudadanos particulares, nos sugieren esa suerte de exposición anónima que puede llegar a tocar a cualquier persona, ya que son ellos los representantes de la marginación y de la negación identitaria.

Esta puesta en escena que constituye el espectáculo muestra no sólo la relación que se produce entre estos individuos, sino también como la acumulación de estímulos visuales que son entregados a los espectadores permite que estos sean absorbidos, mediatizados por lo que estos ven y oyen.

Todo este trabajo de anexión de los individuos a través de imágenes, pretende además instaurar un monopolio de lo momentáneo y aparente. Además de esto, el espectáculo tiende a someter a los hombres a partir de una promesa de desarrollo por una parte; y a su vez, se convierte en la pesadilla de la sociedad moderna que no expresa sino su deseo de dormir (parafraseando a Debord).

La raíz del espectáculo se sitúa desde ese sueño, desde la conservación de la inconsciencia dentro del vaivén y de la rapidez de las condiciones de existencia. Lo que liga a los espectadores es un vínculo irreversible que los reúne en un centro- momentáneo -, el cual trata de suprimir levemente su aislamiento.

En torno a estos elementos el pingüino y el resto de los mendigos logran plegarse, ya que son ellos los que intentan combatir la inercia y el letargo desde diversos espacios, son justamente ellos los que intentan vaciar las conciencias de los sujetos rompiendo con su habitual monotonía.

Para terminar con la revisión de esta noción, acudiremos a un fragmento que trata de englobar todas aquellas ideas expuestas anteriormente en relación al espectáculo:

“El espectáculo es el discurso ininterrumpido del orden actual sobre sí mismo, su monólogo elogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia. Tras la apariencia fetichista de puro objetividad en las relaciones espectaculares se esconde su índole de relación entre hombres y entre clases: una segunda naturaleza parece dominar nuestro ambiente con sus leyes fatales. Pero no es el espectáculo producto necesario del desarrollo técnico considerado como desarrollo natural. La sociedad del espectáculo es, por el contrario, la forma que elige su propio contenido técnico. Aunque el espectáculo, tomado en el sentido restringido de “medios de comunicación masivos”- que son su manifestación superficial más abrumadora- parezca invadir la sociedad como simple instrumentación, ello nada tiene de neutro, ya que es la instrumentación que conviene a su automovimiento total.”⁶²

Otros elementos importantes a considerar además, es la vulneración del discurso religioso, específicamente de las Bienaventuranzas; las cuales se presentan como un registro que invoca discursos, voces que se adhieren, se injertan dentro del poemario con el fin de desacralizar y potenciar la dimensión profana de ellas.

⁶² Debord; op. cit; p. 58.

Además de esto es interesante la presencia de estas desde la dimensión de su iterabilidad, es decir, desde la capacidad de su repetición dentro de la elaboración de un texto, y cómo eso influye en la saturación de ciertas palabras o discursos que son re - producidos infinitamente socavándolos en sus proposiciones y su significación.

Hay también en el poemario una fuerte exposición de lo que significa la condición de mendigo en una sociedad vigilada donde un grupo de personas se desplazan, transitan en un empeño deliberado por converger y abolir a la vez, implícitamente las diferencias entre clases.

Para apoyar esta última idea, tomaremos la parte final del objeto que estamos analizando:

“Privilegiados todos ellos porque de estos corderos está hecho el rebaño de los casos omisos ¿eh, Pingüino? A ti nadie te toca un pelo Caso omiso hacen de todos ustedes esos robots que se mueven armados hasta los dientes Con sus lobos de mano y sus metralletas eléctricas.”⁶³

En torno a este último punto, se debe tomar en cuenta que dentro de “El Paseo Ahumada” hay una pugna de poderes, que se encontraría ejemplificada por el poder que ejercen los civiles al ser ciudadanos de un sistema, lo cual los convierte en potenciales compradores en proporción a sus remuneraciones; y por otro lado está el poder ligado al acto de vigilar, a las fuerzas de orden y seguridad que dentro de una sociedad dominada por el espectáculo tienen una importante cabida como reguladores y castigadores.

Pero también está el hecho de que este mendigo se encuentra dentro de una sociedad vigilada, donde no es visto por las fuerzas de orden y seguridad ni él tampoco logra percibirlos; precisamente porque es éste poder el que se expresa en un nivel más alto al hacer efectivo su trabajo.

Es decir, sólo se enfrenta a situaciones particulares y no a un rebaño o a una masa alienada que es reducida por “sus lobos de mano y sus metralletas eléctricas”, en una clara alusión de orden metafórico para explicar la labor de esos “robots armados” en la sociedad.

Como última idea y antes de abordar el siguiente tema, es necesario considerar que dentro del texto de Lihn pueden ser aplicadas a lo que en el texto de Guy Debord clasifica como definiciones situacionistas⁶⁴. Estas involucran entre otras cosas las situaciones o momentos que experimenta un sujeto dentro de una sociedad de orden espectacular.

Para lograr incorporarlas satisfactoriamente, tomaremos algunos de los fragmentos del poemario, como por ejemplo:

“...Encuentro casual con un momento histórico/ hace los años que tiene, oficialmente, el Paseo crucé en diagonal el orgullo de Vivac: la plaza de Armas/ que en punto a almas había girado sobre sí misma, parándose en uno de sus vértices/ como en esa esquina – Ahumada con Compañía- pegara el último rayo de sol que era, por el contrario, difuso en ponerse como conviene a un buen día nublado/ Quizá un número de fondo- pensé- que se hubiera agregado, en último

⁶³ *Ibid*; p. 12.

⁶⁴ Debord. Op.cit; p. 160 (conforma parte del apéndice del texto).

momento, al programa...”⁶⁵ “Leo en el diario cosas que no puedo entender: me cayó la teja de frentón/ cuando me dispararon por andar vendiendo/ Me caí y un oficial me apuntó a la cabeza/ Ahora te vamos a enseñarte cómo estamos trabajando actualmente/ ¿ No sería mejor que me fuera a comer hipócrita lector mi hermano mi semejante?”⁶⁶

De acuerdo a los fragmentos descritos se puede desprender que ellos apelan a situaciones, a sucesos y momentos determinados, algunos ligados a lo descriptivo como es en el caso del primero, y mucho más vivenciales o testimoniales en el caso del segundo.

Guy Debord generó una propuesta conceptual en torno a la configuración de situaciones, elaboró por ejemplo la idea de que existe dentro del decurso histórico y la sociedad espectacular un cúmulo de situaciones que se construyen, las cuales se caracterizan por expresar *“un momento de la vida, construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos.”*⁶⁷

Este momento construido dentro de la organización colectiva se torna real en la medida en que hay un articulador, este es, el sujeto que conforma o configura situaciones. Dentro del poemario esto tiene relación directa con la producción y su diálogo con un contexto, lo problemático es que nos encontramos trabajando en un soporte que se instaura como réplica y no como una afirmación de la realidad.

Si bien el poemario incluye sucesos que aparentemente podrían ser comprobados en términos históricos fundamentalmente, nuestra dimensión de trabajo tiende a centrarse en lo hermenéutico y lo estético. Hay además otro concepto acuñado por Debord respecto al comportamiento en la sociedad, y este se denomina deriva el cual compromete:

“Un modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso apresurado a través de ambientes variados. Se usa también, más particularmente, para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia.”⁶⁸

En el caso de lo anteriormente expuesto podemos descubrir que poseen una cierta asociación con el texto de Lihn, en una primera instancia porque nos encontramos con un personaje que es capaz de construir, de configurar un personaje dentro de una organización de orden colectivo en donde hay una suerte de vaivén de acontecimientos.

Sin duda, el personaje de “El Pingüino” es digno de análisis en la medida en que es capaz de observar y de crear momentos y situaciones, la construcción y la observación de ellas deviene en su ligazón con la acepción anteriormente expuesta, esta es, la deriva.

Si el pingüino como mendigo- poeta es capaz de exponerse como un sujeto que experimenta de manera permanente en un medio urbano diversas situaciones; es también un contenedor de las experiencias de los transeúntes y asimismo logra desplazarse por escenarios variados, los cuales van mutando en la medida en que el público cambia, y no necesariamente el espacio físico.

⁶⁵ Lihn; op.cit; p. 36. Extracto correspondiente al poema “ Las siete plagas en el paraíso peatonal”, el cual fue tomado para ejemplificar estas nociones a modo representativo, a pesar de que no coincida con el objeto de análisis.

⁶⁶ Ibid; p. 73.

⁶⁷ Debord. Op. cit; p. 161.

⁶⁸ Ibid; p. 160.

Esta situación o este ejercicio continuo de enfrentamiento con un público y de compenetración con sus códigos, en este caso, los códigos del bajo pueblo permiten que este mendigo sea un creador de experiencias, de situaciones pero todo ello desde un trabajo de interpelación e incluso de retroalimentación con ese público.

El pingüino en este sentido “deriva” o se desplaza por el centro de la ciudad no necesariamente desde el recorrido del flaneur sino más bien desde una observación extática que contempla a sujetos en movimiento y desde un comportamiento que los incita a responder e interactuar con lo que él realiza. (no cae como un astronauta ni tiene pretensiones de orden científico dentro del poemario, como señalaría Foxley, respecto a su ligazón con algunas lecturas que se han establecido respecto a Altazor; se trata más bien de la configuración de un personaje integrado en el texto, no es precisamente un ente externo o foráneo que atraviesa o interviene en una realidad adversa).

Lo grotesco

“... En este contexto ¿ Qué quiere decir grotesco? Grotesco- es el contraste entre la forma y argumento, mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículas y al mismo tiempo producen horror.”

“...El sentido figurado grotesco significa lo mismo que extraño, no natural, aventuresco, caprichoso, gracioso, ridículo, caricaturesco y otras cosas por el estilo.”

Kayser, Wolfgang: *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*

Otro elemento importante a rescatar en relación a este análisis, se encuentra asociado a la categoría expuesta por Víctor Hugo en el texto “Prólogo a Cromwell”⁶⁹, y de ello tomaremos algunas ideas para determinar su relación con “El Paseo Ahumada”.

Hugo describe en este prólogo la ligazón entre lo sublime y lo grotesco, y como ambos elementos se pueden inscribir en corrientes artísticas, históricas y literarias. Es así como se refiere a la unión de lo grotesco y lo sublime como el soporte que permitió la manifestación del genio moderno; como un personaje que complejizaba el ejercicio creativo en la medida en que era capaz de aglutinar elementos diversos y no quedarse en la uniformidad que primaba en los artistas más antiguos.

De acuerdo a esto, es que lo grotesco se establece como una noción netamente moderna, la cual es capaz de crear tanto lo “ deforme y horrible” así como también “lo cómico y lo bufo”; lo grotesco es capaz de representar a lo feo en todas sus dimensiones en oposición a las convenciones artísticas de la antigüedad donde se realizaba una especie de apología a lo bello.

En torno a esto es que Hugo señala que: “Lo bello no tiene más que un tipo, lo feo mil”. Siguiendo este razonamiento es que lo bello será visto como un representante del alma humana e incluso como una aproximación a la perfección, mientras que lo grotesco será asociado a lo sobrenatural, a la bestia humana, así como también a lo ridículo y a la enfermedad.

⁶⁹ Hugo, Víctor: *Prólogo a Cromwell*. Barcelona : Ediciones Península , 1971. p.19-94.

Pero además hay que tener en consideración, que lo grotesco se sitúa en la era moderna, según Hugo como una irrupción, como un desbordamiento, como una invasión, ya que se constituye como una herramienta o un concepto que permitirá ampliar las nociones de representación, porque justamente hará que toda aquella visión totalizante y armónica logre asimilar lo nuevo y lo incompleto.

Luego de haber precisado esto, es importante decir, que en el caso de El pingüino como personaje hay una asociación con lo grotesco, que está mediada por su configuración, es decir, por su naturaleza de hombre- pájaro (o la mezcla de lo animal con lo humano, vislumbrando su carácter monstruoso) y además por su condición de enfermo, de epiléptico.

En efecto, este personaje logra fusionar la deformidad y la humanidad, representa no sólo la fealdad en términos estéticos sino que representa en sí mismo, contiene todo lo que socialmente es considerado como digno de ser rechazado o de no ser visto, y este factor pasa sin duda por su condición de mendigo.

Pero además de esto, se debe considerar que esta presencia de lo horrible, de lo feo como manifestación, la cual recae en este personaje en su calidad de sujeto portador de una significación que transporta al lector hacia la dimensión de lo incompleto y lo desarmónico, y a su vez, hacia la configuración de un personaje que imprime e inscribe en el texto la unión entre lo pavoroso y lo demencial, logrando su equiparación.

Es un mendigo que representa lo grotesco desde la enfermedad, desde el chillido, desde el graznido pero también representa la comicidad, la inversión, la instauración de un escenario carnavalesco el cual se sustenta desde su presencia hacia el resto de los que lo acompañan, los cuales también son observados y configurados desde sus padecimientos o deformidades.

Otro punto importante es que este personaje grotesco está inscrito dentro de un poemario que contiene las mismas características, es decir y parafraseando a Victor Hugo cada género literario se encuentra a su vez contenido en todos los demás.

En torno a esto y siguiendo con lo expuesto, el drama estaría presente en la lírica y en la epopeya así como también los restantes no existirían límites tajantes ente uno y otro. Así si observamos por ejemplo, las características de narración o crónica que presenta el poemario en sí, sumado a que representaría o estaría inscrito dentro de la tradición institucional de lo lírico y logra a su vez, ser percibido como una representación, como una - tal y como lo he reiterado con anterioridad -, "puesta en escena", hecho que confirmaría la teoría de Hugo y enriquecería el poemario ya no sólo desde un sujeto grotesco sino desde un texto que recogería o condensaría las mismas cualidades asociadas a la noción de lo grotesco.

En el caso de las categorías determinadas por Carmen Foxley respecto a las relaciones intertextuales que se establecen dentro del texto, como asimismo la introducción de frases clichés o modismos, o la elaboración de " Un Canto Particular" o "solidario" en la medida en que contempla la atracción de otras voces o de otros discursos, deja de sustentarse por la literalidad de su interpretación, ya que el hecho de que se construyan neologismos o se aprecie una clara polifonía, no quiere decir que eso va a remitir al trabajo de tal o cual poeta de forma arbitraria.

Lo mismo ocurre con la teoría esbozada respecto a la asociación de la figura de "El pingüino" con los demócratacristianos y el situar como un contenedor de estos personajes al balneario de Cachagua, ambos elementos de carácter extralingüístico no guardan- a mi juicio -, ninguna relación con el personaje del mendigo ni con la importancia que este tiene dentro del texto.

Conclusión

“Un endemoniado es un hombre que rompe la armonía reinante en el medio en que se mueve, imponiendo un punto de vista nuevo a sus vecinos, abriéndoles los ojos desagradablemente. Entre gente común, un tipo excepcional tendrá siempre algo de alevoso; entre gente excepcional, un buen hombre de los más corrientes podrá oficiar de Mefistófeles sin proponérselo, por el solo hecho de actuar con la naturalidad que le cuadra.”

Enrique Lihn: Huacho y Pochocha.

Este trabajo intentó generar una aproximación en torno a algunas de las constantes expuestas en el texto “El Paseo Ahumada” de Enrique Lihn, las cuales fueron advertidas a fin de conformar nuevas directrices de lectura.

Resulta interesante señalar que si bien esta obra fue inscrita desde la modernidad y su relación con la novedad, la contingencia y la fugacidad, también es importante sugerir que esta visión abarca aspectos negativos, entre los que se encontrarían el alzamiento del progreso como una fórmula de crecimiento económico que atrae desigualdades, pero que va aparejada de un progresivo deterioro y decadencia del alma.

Esta decadencia del alma y el progresivo valor que se le asigna a la materia, no sólo constituyeron una preocupación para Baudelaire en términos de la socialización de los individuos, esto también determinó parte importante de la configuración de la ciudad moderna, lugar que se instituye en la medida en que es capaz de atraer lo artificial y asimismo a todo aquello que la naturaleza excluye.

De esta forma la ciudad contempla todo aquello que se considera como feo y marginal, comprende calles, pasajes que exhiben su constitución de asfalto y su iluminación artificial; pero también muestran la desolación de numerosos individuos que se encuentran en medio del bullicio humano, y que sortean esta sensación de vacío con imágenes que coleccionan a través de la praxis.

La ciudad a su vez, al ser un lugar de tránsito de sujetos, permite que ellos logren percibir numerosos estímulos entre los que se encuentran fundamentalmente las mercancías, que son vistas desde la posibilidad o la ilusión de ser obtenidas por el valor que estas mismas personas les confieren.

Las mercancías se asocian también a un mercado en el que ellas se inscriben y son susceptibles a las reglas que éste impone, los individuos a su vez, son arrastrados a partir de la sobreexcitación que experimentan frente a los objetos que les son expuestos.

La exposición de todos estos factores se plasmó en una construcción híbrida, heterogénea en donde convergen múltiples discursos, los cuales se plasman en un corpus que compromete al “paseo” como lugar y como texto; en la medida en que hay personas que se desplazan y generan una lectura de sí mismos, de los otros y del espacio que los rodea.

En el análisis fueron revisadas también las aristas asociadas a lo esperpéntico y grotesco, que en Lihn se desarrollan en términos estéticos de una manera efectiva, y que tienden mayormente a inscribirse desde un discurso que contempla lo mísero, lo degradado

y lo cómico, para dar paso a lo paródico y sarcástico convertido en la mueca de un texto paradójico y discontinuo.

Luego de exponer parte de lo tratado en el trabajo realizado; es importante que entreguemos algunas ideas respecto a otros aspectos que en este análisis no fueron considerados, entre los cuales se cuentan la importancia que tiene la masa desde su condición de “mayoría silenciosa”⁷⁰, es decir, desde su inclusión como referente imaginario en términos sociales en la medida en que estas no poseen canales de participación, ni de expresión, son susceptibles al sondeo y al testeo aleatorio e impersonal.

La masa en este sentido, ya no es vista como el conglomerado que aúna las voluntades de una clase o pueblo, tal y como señala Baudrillard: *“Retiradas en su silencio, ya no son sujeto (y sobre todo no de la historia), ya no pueden ser habladas, articuladas, representadas, ni pasar por el “estado del espejo” político y el ciclo de las identificaciones imaginarias.”*⁷¹

Al no constituirse como una entidad que posee articulación e identidad, la masa es vista desde un conglomerado alienado que no alcanza o no tiene un mecanismo que le permita plantear ideas- entendiendo que este conjunto de personas es observado desde una perspectiva abstracta, y que sólo tiende a ser concreta cuando se reduce a las individualidades que la componen -; no elabora un lenguaje propio ni posee un personaje en el que detente su fuerza representativa.

La masa absorbe toda la energía social pero no la refracta, es capaz de incorporar y asimilar signos, mensajes, imágenes, pero no devuelve ninguno. En este sentido, es capaz de atraer y de recibir cuestionamientos y reflexiones sólo digiriéndolas y entregando respuestas tautológicas y circulares.

Es así como logra convertirse en un ente que carece de juicio y de conciencia, que no tiene valores, “verdades” o axiomas que la alimenten, integra numerosos actos de habla, pero ninguno le pertenece. De acuerdo a esto, es que podemos establecer que la masa es un organismo vaciado, despojado de todo sentido- si seguimos con la lectura de Baudrillard -, pero aún teniendo estas características puede mutar y crear nuevos núcleos de información.

La masa es un elemento interesante para posteriores investigaciones en la medida en que termina con la relación entre poeta y multitud, la anula; provocando un distanciamiento definitivo entre lo que este conjunto de individuos pretende y el sujeto poético.

El poeta ya no sería condensador de las emociones de estas individualidades y ya no buscaría mimetizarse con ellas, ya que la masa no estaría dispuesta a manifestarse-pretendidamente- a través de él, al estar suprimidas su esencialidad y su contenido.

Además de esto, la investigación en torno a “El Paseo Ahumada” puede ser observada desde la arista del documento y la oscilación que se produce entre éste y el monumento, el primero entendido en su carácter de producto social fabricado por una serie de fuerzas que se vinculan y que participan de su elaboración en su calidad de instrumento de poder, y de condensador de la memoria colectiva.

En el caso del segundo, su relación se aprecia directamente con el documento en la medida en que este último queda como testimonio y como resultado del *“esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro- queriendo o no queriéndolo- aquella*

⁷⁰ Noción contenida en el texto de Jean Baudrillard denominado *Cultura y simulacro*. Barcelona. Ed. Kairós. 2001.

⁷¹ Ibid; p. 56.

*imagen dada de sí mismas.*⁷² El documento es monumento y en el caso del texto de Lihn, puede existir una monumentalización de un pingüino que trasciende a través de un documento que no es precisamente objetivo, pero sí verosímil.

⁷² Le Goff, Jacques: El orden de la memoria. Ed. Paidós. Barcelona. 1991.p.227.

Bibliografía

- Barthes, Roland: *La muerte del autor*. En: El susurro del lenguaje. Barcelona, Editorial Paidós, 1987.
- Baudelaire, Charles: The painter of modern Life and Other Essays, traducción inglesa y compilación de J. Mayne. Londres (Phaidon), 1964.
- Baudrillard, Jean: Cultura y simulacro. Barcelona. Ed. Kairós. 2001.
- Bauman, Zigmunt. La postmodernidad y sus descontentos. Madrid, Ed. Akal 2001.
- Benjamin, Walter: La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia. Santiago. Ed. Lom. 1995.
- Berman, Marshall: Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad. México, D. F. Ed. Siglo XXI, 2003.
- Burger, Peter: Teoría de la Vanguardia. Barcelona, Editorial Península, 1987. Pp. 111-149.
- Debord, Guy: La sociedad del espectáculo; prologo, traducción y notas de Jose# Luis Pardo. Valencia : Pre-Textos, 2005.
- Derrida, Jacques, La Dissémination, Seuil, Paris, 1972.
- Diccionario ilustrado Latín. Barcelona. Ed. Spes. 2003; p. 474.
- Foxley, Carmen: Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad. Ed. Universitaria, Santiago, 1995.
- Frisby, David: Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin. Madrid. Visor, 1992.
- García Canclini, Nestor: Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Bs. Aires, Editorial Paidós, 2001.
- Hugo, Victor: Prólogo a Cromwell. Barcelona : Ediciones Península , 1971. p.19-94.
- Le Goff, Jacques: El orden de la memoria. Ed. Paidos. Barcelona. 1991.
- Lihn, Enrique. El Paseo Ahumada. Santiago. Ed. Universidad Diego Portales.2003.
- Simmel, Georg: Las grandes ciudades y la vida intelectual. En: Discusión. Barcelona. Ed. Visor. 1978.pp.11-24.
- Schopf, Federico: Deslinde de la noción de vanguardia En: Del Vanguardismo a la Antipoesía. Roma Editorial Bulzoni, 1986.
- Subirats, Eduardo. La cultura como espectáculo.México, D.F., Editorial Fondo de Cultura Económica, 1989.

Citar

“Un artista, un escritor posmoderno están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas y no pueden ser juzgados por medio de un juicio -determinante- por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son los que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo)...”.

Liotard, Jean- Francois: La posmodernidad: explicada a los niños.

Modernidad

En torno a la idea de modernidad nos detendremos en particular en la discusión bibliográfica que a partir de ella se suscita, esto es, recogeremos algunas de las perspectivas que se han propuesto por diversos autores a fin de generar una aproximación a ésta, hecho que ya entraña en sí mismo la existencia de diversos problemas.

En primer lugar, si tomamos la proposición generada por Marshall Berman⁷³ respecto a esta noción nos encontraremos por ejemplo con el hecho de que éste presenta a la modernidad como un estado, es decir, el ser “modernos” implica estar y encontrarse insertos en un ambiente que promete por una parte poder y aventura, pero por otro lado incluye una serie de transformaciones que no sólo están asociadas o afectan a los seres humanos y al mundo que habitan sino que también genera una cierta sensación de inestabilidad, en la medida en que se van poniendo en tela de juicio todas aquellas certezas que se encontraban asimiladas por las sociedades en su conjunto.

Es en este sentido, que la humanidad se convierte en una estructura o sistema susceptible ya que por una parte se encuentra unido pero de manera paradójica, es decir, hay una unión global que se produce en las sociedades a partir de fenómenos o manifestaciones comunes como la religión o la ideología, pero también este hecho entraña otro problema y este es, el que se produce una unión y una desunión de manera simultánea.

De acuerdo a esto, es que si la modernidad en algunos puntos puede tornarse incluso respecto las relaciones entre los seres humanos; a su vez, también los arroja a una especie de “remolino” de desintegración y renovación perpetuas, hecho que genera por una parte conflicto y contradicción, así como también una sensación de ambigüedad y angustia.

Bermann por otra parte también sitúa esta noción dentro de tres fases: la primera de ellas es aquella que dice relación con los hechos ocurridos entre los siglos XVI y XVII aproximadamente, a partir de los cuales, los seres humanos que se encontraban insertos espacial y temporalmente en esa época, no alcanzarían a experimentar o asimilar la vida moderna, y tampoco compartirían esta misma vivencia con otras comunidades; hecho que

⁷³ Berman, Marshall: *Brindis por la modernidad*. En: Nicolás Casullo (ed). El Debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, pp. 67-91.

por supuesto, impediría que ellos realizaran una asociación entre su cotidianeidad y la que paralelamente o simultáneamente podían realizar otros.

La segunda fase se inicia con la Revolución Francesa, la cual trajo consigo numerosas consecuencias, que fueron percibidas y recibidas de manera directa por aquellas personas que vivieron esa época, dado que todas las implicancias que este hecho trajo consigo generaron de manera abrupta un gran público que comparte una serie de trastornos explosivos derivados de este mismo suceso y que atraviesan tanto a la dimensión social como a la política y privada.

A su vez, también se produce un cierto descontento en el público moderno que se inscribe en el siglo XIX, ya que ellos no son capaces aún de asimilar el progreso material y económico que se está desarrollando.

En torno a esto, es que cada una de estas fases o etapas entrañan por sí mismas una especie de contradicción interna, ya que cada una de las personas que perciben los cambios que se van produciendo en la estructura social, se sienten atados al sistema que anteriormente los regía- en el caso de la revolución el proceso que le antecede es la monarquía-; elemento no menor si consideramos que cada una de las personas coetáneas a esa época experimenta una sensación extraña entre un sistema que se va y otro que intenta instaurarse.

En el siglo XX, el proceso de modernización se va extendiendo a fin de convertirse en una serie de fenómenos que se involucran por sí mismos, elementos que pretenden observar el mundo en su plano global e integrador. Por otra parte, a medida que las personas siguen experimentando la modernidad, sus idiomas y su forma de comunicarse van cambiando, y es así como se produce una proliferación de interacciones privadas entre seres que si bien se presentan como entidades fragmentarias; también se van distanciando de la estructura organizacional en la que se encuentran, generando en este sentido un distanciamiento entre el público y lo eminentemente moderno.

Otro de los argumentos presentados por Bermann dice relación con lo que manifestaría Nietzsche y Marx, el primero de ellos asociado como fuente y fundamento del modernismo y el segundo que se encuentra un tanto distanciado de él.

Tanto Marx como Nietzsche afirman que la corriente de la historia moderna estaría atravesada por lo irónico y lo dialéctico, en donde la burguesía como clase dominante terminaría por irse en contra de sí misma a fin de renovar los modos de producción y las relaciones dentro de la sociedad, hecho que por supuesto provoca dentro de la estructura social una cierta inestabilidad e incertidumbre; a partir de este fenómeno es también en la modernidad que los ideales cristianos sufren una transformación, denominada por Nietzsche "la muerte de Dios", hecho que produjo entonces el advenimiento del nihilismo.

Es así como la sociedad al sentir la carencia de los principios cristianos de voluntad y de verdad, se inserta dentro de otro fenómeno: este es la ausencia, la carencia, el vacío frente a un mundo que se ofrece como lleno de posibilidades y en donde el hombre no encuentra un cierto orden ni una cierta estructura a seguir.

Nietzsche tiene tanta fe en una nueva clase de hombres como la tiene Marx, es así como ambos instituyen al hombre de mañana y el de pasado mañana, el cual tendrá el coraje de crear nuevos valores que sean capaces de guiar su paso en la construcción de esta nueva sociedad.

Otra de las directrices que es importante incorporar y que se encuentra contenida en la propuesta de Berman es la de Max Weber quien en su texto *La ética protestante y el*

espíritu del capitalismo, postula que la sociedad moderna se encontraría encerrada en una jaula, en donde cada uno de nosotros viviríamos sin espíritu, sin identificación. Irónicamente los críticos del siglo XIX, aducen a una idea de jaula, pero cómo si ésta fuese una jaula de hierro en donde cada uno de los seres que se encuentran dentro de ella no sólo carecen de libertad, sino que se ven maltratados en su integridad e interioridad.

Contrariamente a lo manifestado por Bermann es lo que señala Habermas quien realiza una aclaración preliminar en su artículo “Modernidad: un proyecto incompleto”, respecto al aspecto denotativo de la palabra “moderno”. Este vocablo surge a partir de la asociación que se realiza con la palabra *modernus*, la cual habría sido utilizada para designar todo aquello que tuviese relación con un presente inmediato.

Este concepto instala a su vez, una conciencia de época, la cual está determinada por un acto de tipo especular, es decir, lo moderno sería aquella época que se observaría a sí misma, a partir de un distanciamiento con un pasado con el que guarda también una relación, este acto de reflexividad o reflectividad permitiría que aquello que se denomina como “moderno” fuese o derivara en el resultado y/o tránsito desde lo viejo hacia lo nuevo.

Pero la idea de modernidad tal y como lo señalábamos anteriormente, presupone una conciencia de época, esto es, estrecha lazos con el período que la antecedió o con los que le antecedieron, generando asimismo no sólo un diálogo de tipo histórico y epocal, sino que también conjugando otra variable: la de observar a la antigüedad como un objeto propio y digno de ser imitado.

Según lo planteado por Habermas la modernidad se encuentra atravesada desde un punto de vista estético por la obra de Baudelaire, pasando posteriormente por los movimientos de vanguardia, para luego declinar o culminar con los dadaístas y con el surrealismo. Dentro de las características que pueden ser observadas dentro de esta modernidad estética se encuentra la instauración de una nueva conciencia temporal, hecho que se asocia directamente con lo propuesto por los movimientos ligados a la vanguardia.

También se experimenta una especie de culto a la novedad y un intento de anticipación hacia un futuro que se percibe como cercano, generando como consecuencia una exaltación desmesurada del presente. Además de esto se produce una rebelión que va desde asentar una nueva concepción estética y una nueva noción de historia, hecho que se manifiesta de una manera mucho más clara con la reacción que se experimenta hacia la tradición, es decir, lo que es concebido como moderno debe responder a todo aquello que tenga relación con lo normativo.

Por otro lado, Habermas hace alusión a una crítica que surge a partir de la propia concepción de modernidad, la cual provendría de una vertiente neoconservadora norteamericana cuyo mayor exponente, Daniel Bell, colocaría de manifiesto un hecho que sin duda es relevante, el cual tiene relación con las crisis por las que atraviesan las sociedades occidentales cuyo origen está ligado a la separación que se produce entre la propia sociedad y la cultura. De acuerdo a esto, es que Bell afirma que el modernismo y/o cultura moderna traspasarían todos los límites de la vida cotidiana y gracias a él, es que se convierten en ejes predominantes de la autorrealización ilimitada de los hombres, la exigencia de una autoexperiencia y de una subjetividad hipersensible.

Este tipo de experiencias eminentemente ligadas a los hombres y a su enfrentamiento con la modernidad liberarían o producirían en ellos un cierto hedonismo, que sería incompatible con la disciplina que la propia sociedad les exige para insertarse en ella y además afectaría de una manera bastante profunda, las bases morales y racionales que guían los comportamientos de los sujetos; esta situación evidencia aún más el

desprendimiento, el desplazamiento- según los neoconservadores-, entre el hombre y la cultura moderna.

A pesar de este fenómeno, Bell propondría una solución frente a este problema de la irrupción de la modernidad de manera violenta sobre la sociedad y ésta descansaría en el resurgimiento religioso. La fe en la religión y en la tradición podrían proporcionar a los hombres seguridad y además consolidar en ellos una identidad propia, definida, la cual lograría traspasarse a todos los planos de la existencia.

Es por ello entonces, que la doctrina neoconservadora termina con la relación entre el proceso de modernización propio de las sociedades, hecho que ellos aprueban y el desarrollo cultural, del cual se lamentan. Los neoconservadores no logran asociar ni aceptar las causas económicas y sociales que permiten que se desarrolle una nueva concepción, una nueva mentalidad hacia el trabajo, el ocio o el consumo.

En consecuencia, responsabilizan al hedonismo como la mayor causa, el principal factor que determina la ausencia de una identificación social y propicia el abandono de la competencia, para tornar a los seres sólo funcionales al estatus y al éxito. Si bien Habermas sostiene que la cultura interviene en el origen de todos los problemas sólo lo hace de manera indirecta; de acuerdo a esto es que la transmisión de una tradición así como la integración y la socialización de los sujetos dependería de un factor mucho mayor y transversal, y este es, la racionalidad comunicativa.

En este sentido, es que cuando surgen dentro de las sociedades el descontento y la protesta se produce un resentimiento dentro de las esferas que transmiten y reproducen normas dentro de la sociedad, las cuales se ven absolutamente sobrepasadas y permeables a recibir estándares o directrices de tipo económico, o administrativo, muy diferentes de la racionalidad comunicativa que estas esferas presentan. He ahí entonces, donde se desencadena el desequilibrio.

Otra de las directrices importantes a las que Habermas se refiere es la percepción de Max Weber, quien presenta o caracteriza a la modernidad como una noción ligada a la cultura, pero también como una esfera que presenta una disyunción entre la razón expresada en la religión y la metafísica, la cual queda subdividida en tres esferas autónomas: la ciencia, la moralidad y el arte.

De acuerdo a esto es que desde el siglo XVIII, el proyecto del iluminismo asimiló los problemas que estas antiguas visiones de mundo dejaron y que fueron organizados de acuerdo a su validez, es asimismo cómo la verdad, el derecho o la belleza fueron temas que se trataron como problemáticas ligadas al conocimiento, a la justicia, a la moral y al gusto.

Por otra parte, se institucionalizan el discurso científico, las teorías morales y la producción artística. Realizan su aparición estructuras de racionalidad cognitiva, moral y estética, cada una de ellas dirigida por una serie de especialistas que en su estado de confinamiento o segregación plantean una distancia entre su trabajo, la cultura y el público en general.

Como consecuencia de esto, es que todos aquellos elementos que se entregaban este grupo de especialistas mediante sus reflexiones e investigaciones no eran percibidas ni llevadas a la práctica cotidiana.

Es así como una de las directrices importantes que fueron desarrolladas por los filósofos del iluminismo del siglo XVIII, es que su proyecto de modernidad estaba centrado precisamente en el desarrollo de una ciencia que tuviera un carácter objetivo, una moral

universal y un arte de tipo autónomo que estuviera regulado de manera preeminente por la lógica.

Ellos deseaban que la especialización de sus estudios relacionados al ámbito de la cultura lograran enriquecer la vida diaria de la sociedad.

Luego de realizar este comentario según lo propuesto por Weber, Habermas postula que la categoría en donde se enmarca la belleza y los objetos que se desprenden de ella o que guardan una relación con ella se constituyeron en el Renacimiento. Durante el siglo XVIII la literatura, la música y las artes pasaron a ser parte de la esfera canónica, como actividades alternas a lo sagrado y a la corte. Posteriormente, en el siglo XIX, se logra erigir un artista que produce obras a partir de un grado de conciencia ligado al convencimiento de que se debe realizar el arte como un ideal de belleza, que llegue a ser un fin en sí mismo y que no persiga una utilidad, es decir, afirmarse en una idea “del arte por el arte”.

Es por ello que dentro de este marco de autonomía de la esfera estética, el artista podía adentrarse en una búsqueda que estuviese mucho más ligada al hecho de atraer diversas experiencias, experiencias asociadas a la subjetividad y no al conocimiento rutinario y/o cotidiano. Debido a esto es que surge una oposición entre un arte que se convierte en un espejo, en un reflejo que pretende reclamar o criticar a la sociedad y agudizar aún más el distanciamiento entre la vertiente estética y el contacto con la praxis vital o social.

Finalmente, y respondiendo a lo que el propio Habermas señala en el título de su artículo, el proyecto de la modernidad aún no se ha realizado, más aún se presenta como incompleto a partir del hecho de que este proyecto en sí mismo intenta realizar una vinculación entre la cultura moderna y la práctica cotidiana, la cual se encuentra atada al tradicionalismo y a una herencia que si se ve confrontada con el arte, se empobrece.

Otro de los textos interesantes que podemos rescatar para ampliar la discusión respecto a la idea de modernidad es lo expuesto en el texto de Frisby⁷⁴, en donde se nos presentan las propuestas de tres autores Simmel, Kracauer y Benjamin y cómo cada uno de ellos concibe esta noción tomando como punto de referencia las propuestas instauradas por Baudelaire relativas a este mismo tema.

Este último veía a la modernidad como una cualidad propia de la vida moderna y a la vez como un objeto nuevo que determinaría el quehacer artístico. En su texto “El pintor de la vida moderna”, éste precisa que la cualidad de la vida moderna está asociada al concepto de novedad, pero esta novedad va unida además a un presente que es visto en la medida en que se alza como una representación placentera y transitoria, y es a partir de esto que la modernidad adquiere un carácter distintivo.

Es en este sentido, que Baudelaire identifica a la modernidad como un concepto en donde lo contingente, fugaz y efímero logra fusionarse con lo eterno e inmutable tomado esto desde una perspectiva eminentemente estética. De acuerdo a esta concepción en donde lo intemporal y lo eterno logran presentarse simultáneamente en el arte incluye además el hecho de que el artista tiene ciertas tareas, entre las cuales se advierte como la más importante la de que éste debe ser capaz de captar la novedad que entraña por sí solo el presente y adherirlo o asociarlo a una eternidad que contiene a este momento particular.

El artista asimismo es un hombre que se inserta en la multitud y que a través de ella se torna invisible, anónimo; pero que también tiene la capacidad de ver y captar todo con ojos nuevos, repasando y nombrando nuevamente el entorno desde una infantilización simulada

⁷⁴ Frisby, David: Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin. Madrid,

que se identifica con un estado de ebriedad permanente. A partir de esta facultad, él puede recuperar su infancia y a su vez, puede reordenar todos aquellos datos que la masa le proporciona desde su condición de adulto.

De acuerdo a esto, es que el artista se sumerge en la muchedumbre transfigurado en un pasante o *flaneur*, quees capaz de instalarse dentro de los movimientos que este conjunto de personas experimenta, es así como en estos vaivenes y circuitos o flujos sociales, el artista o pintor debe sortear la rapidez, lo fugaz y lo infinito; convirtiéndose a la vez en un espectador que simultáneamente es presencia y ausencia en este devenir.

El artista se convierte en este sentido en un receptáculo, en un espejo de la multitud que reproduce la multiplicidad de los objetos y vidas que se presentan a su alrededor, es en este sentido un caleidoscopio que anexa una serie de imágenes absorbidas a partir de su propia observación que demuestran por sí mismas la inestabilidad de la vida en sociedad.

Pese a esto, este pintor también está en la búsqueda de su propia belleza la cual adquiere un carácter eterno. Además de esto, este *flaneur* debe superar su condición y considerar un fin mucho más elevado y este tiene que ver con ser capaz de identificar a la modernidad como una especie de instantánea, así como también descubrir la belleza que posee en sí misma; y como también éste debe extraer o destilar la eternidad a partir de la transitoriedad.

Por otra parte, en el caso del primer estudio que se realiza sobre los textos de Simmel y su idea de la modernidad, podemos establecer que la noción que éste nos entrega o da cuenta es a partir del hecho de que la modernidad en sí misma, se encuentra directamente aparejada con el psicologismo y la experiencia, es decir, que cada una de las reacciones que los seres humanos experimentamos a nivel social están conectadas directamente con nuestro mundo interior.

Es en este sentido, que el mundo exterior y cada una de las cosas y elementos que percibimos se encuentran conectadas con nuestra interioridad, y a partir de este hecho se producen una serie de movimientos que provienen o se gestan desde afuera, pero que son aprehendidos por cada persona como fragmentos de la realidad social que los rodea y son a la vez incorporados por la sociedad en su conjunto posteriormente.

Dentro de las ideas que propone el primer autor abordado en este texto (Simmel), nos encontramos con que éste considera que existe una problemática que se centra en la relación existente entre lo universal y lo particular, dando a entender que uno de los rasgos de la modernidad consiste en el desplazamiento que se produce entre los conceptos universales los cuales son restituidos o reemplazados por otros de tipo singular; los cuales son alzados como legítimos en la medida en que construyen por sí solos nuevas concepciones sobre los fenómenos.

Además de esto, Simmel establece que el individuo debe establecer una relación con la totalidad y el conocimiento a partir de una "actitud" que el observador debe agudizar en su confrontación con el mundo. Es en este sentido, que la percepción que realizamos de los objetos y la verificación que de ellos realizamos a partir de nuestra experiencia esta mediada a partir de sensaciones que se instalan en la relación que tenemos con lo exterior.

Uno de los alcances que debemos realizar respecto a las ideas propuestas por este autor es que éste no realiza una alusión directa en su sociología del concepto o término llamado "sociedad"; ya que éste la observa no como una entidad encerrada en sí misma así como tampoco lo es el individuo humano que la habita. Es así entonces como él parte con la idea de que si bien la sociedad es sólo un resultado, un producto de todo aquello que sería el principio regulador del mundo y este es, el que cada elemento que lo compone

tiene o guarda relaciones recíprocas con el resto, las cuales están en una transformación continua que abarca a cada una de ellas por sí solas como fuerzas que se interrelacionan.

Se considera también dentro de las características de la modernidad según la perspectiva de Simmel, la cual tiene que ver con que hay una “disolución del alma social”, y es a partir de esto que cada uno de sus miembros crean diversos puentes o relaciones mutuas y gracias a ellas levantan una dirección determinada; pero todo esto a partir de un movimiento doble, es decir se genera una dispersión de la noción de los seres humanos como un conglomerado social, y se erige la idea de que estos se convierten en relaciones, en flujos de fuerzas que se diluyen colectivamente y que se activan individualmente.

Desde su perspectiva sociológica Simmel toma además dos conceptos importantes, estos son los de interacción y de socialización. La sociedad para él se alza como un laberinto dentro del cual hay una serie de individuos que se cruzan, generando a partir de esto un conjunto de fenómenos diversos. Es en este caso entonces, que este autor enfatiza su interés por una serie de fragmentos de tipo “fortuito” los cuales se relacionan con la interdependencia social que a todas horas se tejen y se destejen de manera microscópica en una sociedad.

Estos fragmentos repuestos, sustituidos y eliminados determinan la forma en que la vida social se desarrolla; debido a esto es que esos delicados hilos son identificados con cada uno de los momentos de interacción que de forma fugaz e incluso íntima y emocional promueven el funcionamiento de la sociedad.

La microscopia psicológica detectada y analizada por Simmel supone una concepción del mundo en donde por una parte todos constituimos fragmentos, así como también nuestra percepción del pasado llega también de forma fragmentaria.

La modernidad esbozada por Simmel muestra como la vivencia que los seres humanos experimentan desde una exterioridad hacia una interioridad se configura como mundo, y que a partir de este acto deja en un papel secundario a la experiencia concreta a fin de generar una esencialidad que logra transar y adaptarse a la transitoriedad; pero que basándose en su incorporación interior se vuelva un elemento aprehensible y constante.

La forma que según este autor logra cumplir este objetivo es el de la obra de arte moderno, que tiene a partir de lo propuesto como mayor exponente a Rodin, el cual es capaz de reflejar la intemporalidad del movimiento y el alma moderna.

Por otra parte, debemos considerar el tratamiento que este autor le otorga en su ensayo “La filosofía de la aventura” a esta última como una forma de experiencia que en sí misma trae consigo la vivencia de lo extraordinario; es en este sentido que Simmel erige la figura del vagabundo como una forma de observar la realidad social a partir de una objetividad que está basada en el desapego, el que a su vez también es contradictorio ya que si bien este personaje se encuentra fuera (aparentemente) de la sociedad está a su vez profundamente integrado con ella.

Simmel además habla de la idea de la experiencia de la aventura, explicándola a partir de dos analogías. La primera de ellas dice relación con el sueño, esto es, la aventura se nos presenta como una pérdida de la memoria, una desconexión y olvido respecto a aquello que elaboramos como parte de nuestra vida pero que los hilos que la atan a ella no son solventes y convierten a este sueño- aventura en algo pasajero.

La segunda analogía se encuentra referida al hecho de que la aventura se encuentra delimitada por un fin y un comienzo prefijado. De acuerdo a esta idea es que el autor compara a la construcción del artista baudeleriano con el aventurero, señalando que la

naturaleza de la obra de arte está dada en la medida en que recorta una pieza de la serie continua de experiencias, anulando entonces su conexión con el resto y proponiendo a ésta como un objeto de carácter autónomo que tendría un núcleo que reflejaría a la totalidad no desde su diálogo con otros sino desde su cierre.

Por otra parte, Simmel señala a la vida moderna como un espacio en el que los seres humanos son enfrentados a una agitación y conmoción constante, esta suerte de "shock" está dado particularmente en la relación que establecemos con el entorno la cual se encuentra cifrada en el contacto que sostenemos con éstas.

La experiencia de la modernidad está dada entonces por un presente que se hace patente a partir de un juego y una aventura que se muestran a partir de una contradicción vital, y esta es, la de un instante que se caracteriza por una inmediatez que persigue asimismo la eternidad.

Dentro del análisis de Simmel también se encuentra incorporado otra variante y esta es, la influencia de la metrópolis, como un espacio en el cual la vida moderna se desarrolla. Este lugar también permite que existan algunos procesos ligados a la experiencia y a la emotividad de los seres humanos en la medida en que están insertos en ella.

De esto se desprenden entonces tres directrices, la primera de ellas establece que el individuo moderno se encuentra en un estado de permanente neurastenia ya que no posee seguridad interior, esto entonces pasa a ser restituido por una especie de desazón, de tensión que está ocasionada por un apresuramiento, por una urgencia por encontrar estimulaciones e impresiones nuevas. Es así como el contacto que los seres humanos sostienen con los objetos en la medida en que están insertos en una sociedad moderna, produce en éstos una alteración, una hiperestesia que se origina precisamente por una sensación de opresión constante y de agorafobia respecto a como se estructura la vida moderna.

Pero esta hiperestesia en otros casos se puede traducir también en la manifestación de una indiferencia hacia la vida debido a que las personas que habitan la sociedad moderna, se encuentran en una búsqueda activa de ciertos placeres ilimitados los cuales al ser percibidos de manera tan fugaz terminan agotando a todo el que experimenta estos cambios entre una sensación y otra.

Otro de los elementos a considerar respecto a la vida que se desarrolla en la gran ciudad es el hecho de que dentro de ella los individuos generan mecanismos de autopreservación, ya que dentro de una sociedad en donde el valor de la mercancía y la interacción entre cada uno de los elementos que la componen se encuentran en un constante flujo y juego de depreciación y alza; las personas intentan reafirmar sus propias personalidades e individualidades para aminorar su distancia respecto a una exterioridad que los conduce inevitablemente al vacío.

La metrópolis es además un centro en donde por una parte se evidencian una serie de diferencias sociales, así como también se emplazan un conjunto de redes sociales y colectividades indefinidas; en esta ciudad propuesta por Simmel se produce una convergencia de diversos estratos sociales, los cuales también generan por sí solos una distancia con una minoría que se ve alejada de los beneficios a los que la mayoría goza, es en este sentido que se producen dentro de esta sociedad "ghettos" que se concentran en un determinado sector de la sociedad y que van desestabilizando de manera simultánea tanto su inserción en la sociedad, así como también su interdependencia con el resto de los individuos.

En esta sociedad también se perciben otros elementos entre los que se encuentran por una parte, la división del trabajo y por otra, la diferenciación social y funcional. Es así como la ciudad se convierte en el centro de la economía, así como también de la producción y el consumo y todo el goce que ello provoca, tomando en cuenta la pluralidad de posibilidades y atracciones que permiten el acceso a una cierta cantidad de productos, cada uno de los cuales genera en su calidad de oferta una cierta “erótica” frente a aquellos que pretenden adquirirlo.

Dentro de esta idea de la metrópolis, Simmel sostiene además que el conjunto de la sociedad se encuentra inmersa en un laberinto, el cual muestra por sí mismo una telaraña, una serie de redes sociales e intersecciones grupales que manifiestan una relación cotidiana, en la medida en que la sociedad se convierte en un conjunto de partes que muestran la diversidad de ésta a partir de las interrelaciones que momentáneamente se sostienen y destruyen.

En el caso del segundo de los autores que son tratados en este texto, abordaremos de manera sintética la proposición que Kracauer desarrolla sobre la modernidad; de acuerdo a su propuesta los seres que habitan una sociedad contrariamente a lo establecido por Simmel no deben integrar o tomar en cuenta en su integración social el rasgo emotivo, afectivo; el individuo moderno se convierte entonces en un núcleo que permanece inserto en la vida social, pero también aislado dentro de ella.

Hay además otro elemento dentro de la propuesta de Kracauer, y esta es, la figura del detective que está asociado a un estudio realizado por este autor titulado “La novela policíaca” en donde se describe por una parte que la novela está estructurada a partir de la construcción de una realidad inferior; la cual es capaz de levantar por sí sola a una serie de acontecimientos que se muestran como un laberinto deformado, a partir del cual el detective debe ser capaz de revelar el secreto que se encuentra entre la gente que participa en la narración, así como también debe internarse en una sociedad en donde los seres que la habitan se convierten en marionetas.

A partir de esto, es que los individuos se reducen a una serie de partículas, de configuraciones de alma que están totalmente desconectadas entre sí; de acuerdo a esto es que el detective es el personaje que es capaz de realizar una conexión entre las partes tomando en cuenta la diversidad que existe entre ellas, para ello debe adoptar una serie de mecanismos o disfraces a fin de resolver un determinado enigma. Este anonimato que se presenta a partir del simulacro y la observación permite que éste realice una serie de experimentos teniendo como finalidad el encontrar las relaciones “reales” que existen entre estos personajes y, luego de esto, evidenciarlas.

Por otra parte, Kracauer también desarrolla una idea respecto a las masas y su ornamentación, y para ello describe la idea de que dentro de un conjunto de cuerpos que son presentados bajo una cierta lógica de regularidad y unión, no hay una distinción entre contornos, todo ello debido al hecho de que los individuos que son presentados no son expuestos como personalidades distintivas, sino como elementos pertenecientes a agrupaciones abstractas que se encuentran totalmente sujetos a un sistema de producción y a un permanente servilismo hacia las máquinas.

De esta forma entonces, se levantan un conjunto de personas que se consideran como parte de una corriente sistémica y productiva, pero que en su esencialidad desaparecen.

Kracauer además establece que la manifestación del capitalismo y su asociación con la masa también se encuentra asociada a otro elemento y este es, lo propuesto por Adorno

y Horkheimer en “ Dialéctica de la Ilustración”, en donde se alza la idea de que existe un “pensamiento mitológico” el cual pretende establecer un sistema de carácter dominante.

De acuerdo a este texto, se establece al mito como la base del iluminismo, en el sentido de que todo aquello que está relacionado con lo sobrenatural, lo espiritual y demoníaco constituiría en sí mismo una imagen refleja del hombre; es decir, todo aquello que tiene relación con el sujeto y los miedos que éste experimentaba a partir de las reacciones y/o manifestaciones de la naturaleza quedan asociados o se desprenden de la construcción mítica.

Es en este sentido, que el mito pretende contar, nombrar y manifestar el origen y luego de esto ser capaz de explicar y fijar, convirtiéndose a largo plazo en una doctrina que debía ser adoptada y seguida a partir de un ritual sacrificial en torno a dioses o fuerzas a los cuales les era entregado esta especie de regalo de redención.

De acuerdo a la analogía que se genera entre el mito y el iluminismo como tal, debemos a su vez precisar que por una parte el mito asocia a la imagen del hombre con la Dios, a partir de una igualación que se ejerce de acuerdo a la dominación que éste tendría sobre la naturaleza a partir del saber, así como también a raíz de su separación e individuación respecto al mundo.

Es así como el iluminismo pretende alzarse a partir de una repetición, en donde los mitos son recurrentemente visitados desde su arruinamiento y no desde su afirmación; ya que si bien pretende deshacerse del mito limitando la idea de comunidad tampoco puede abandonarlo en la medida en que todo aquello que se encuentre fuera de ella, o que se alce como extraño genera una angustia social.

La mitología entonces produce por una parte la esencia de la existencia, lo originario, así como también presenta una asimilación de una cierta “verdad” que está dada a partir de los comportamientos de las colectividades como conjunto, cada acontecimiento sería entonces visto por los dioses y las sociedades se encontrarían indefectiblemente resignadas ante resoluciones de carácter oracular que determinarían sus vidas a partir de la subyugación y la fatalidad.

En una posición diametralmente opuesta pero no así exenta de la comparación que podemos establecer con la idea del mito; se encuentra la expansión de la economía mercantil, la cual determina otro tipo de dominio el cual se estructura a partir del poder mercantil y la división del trabajo. Para estos efectos, los autores se sirven de un ilustrativo ejemplo basado en el mito de Odiseo en donde se hace alusión al encuentro que éste tendría con las sirenas y cómo este hecho provocó que él junto al grupo de hombres que lo acompañaban fueran capaces de sortear esa situación apelando a la división de funciones para escapar de ellas y acudiendo al instinto de autoconservación para conseguir salir de ese lugar donde éstas pretendían llevar al héroe quien debe luchar a partir de su razonamiento para no sucumbir.

Volviendo a lo propuesto por Kracauer, el proceso de desmitologización en una sociedad de corte capitalista constituye una proyección desencantada, ya que no hay una capacidad ni de exploración ni de explotación de la naturaleza, sino todo lo contrario, hay una idea de un desprendimiento de todas aquellas fuerzas naturales para dar una mayor cabida al espacio del razonamiento; que aún así no puede ser descrito desde su afirmación total, sino desde su disfraz.

Por último podemos señalar que Kracauer en su propuesta respecto a la modernidad no busca precisamente su característica positiva, sino que más bien intenta dar cuenta de ella a partir de fragmentos totalmente desprendidos de “novedad”, pero que aún así son

capaces de mostrar por una parte un significado que recurrentemente se oculta, pero que aún así tiene una relación con una totalidad pasada que intenta ser descifrada.

En el caso del tercer autor abordado, Walter Benjamin, éste nos presenta la idea de modernidad a partir de una “prehistoria”, que se encuentra basada en una totalidad moderna que se desvanece o que se encuentra en decadencia a partir de fuerzas interiores que se encuentran dentro de ella o que irrumpen desde el exterior ocasionando su ruina.

Para ejemplificar esta idea es que en su texto “Obra de los Pasajes”, toma a la ciudad de París como un laberinto- idea que ya ha sido enunciada anteriormente-; que posee o contiene un paisaje primitivo de consumo, por el cual pasaría una colectividad que sueña. Bajo las calles de la ciudad se encontraría a su vez otro laberinto, el cual es una expresión de las catacumbas, del ingreso hacia otro mundo en donde se produce una vinculación entre la modernidad de la vida que está situada al nivel de la calle, y una antigüedad que se revela debajo de ella y que tiene como símbolo a los espacios arquitectónicos.

De acuerdo a la perspectiva de Benjamin, la modernidad y la antigüedad no son presentadas de forma separada, sino que todo lo contrario se vinculan fuertemente; es en este sentido que el autor asocia a la modernidad como algo nuevo que aparece dentro de lo que ya existió.

La búsqueda de la prehistoria, entonces, es un trabajo de reconocimiento del presente que es aprehendido en relación a lo históricamente eterno.

Por otra parte, la concepción de una colectividad soñadora está directamente emparentada con el hecho de que ésta se encuentra encerrada en un mundo fantástico en donde recibe diversos estímulos asociados a la mercancía como fetiche y al origen de una falsa conciencia que debe despertar. La condición para que esto suceda es de hecho la desestructuración y reestructuración de la realidad, dejando en este sentido, sólo huellas de un origen primigenio.

La conciencia falsa por su parte, opera a partir de imágenes que van construyendo un rompecabezas mental, el cual debe culminar hacia una imagen central, esta es, la del laberinto, en donde Benjamin sitúa al flaneur y a sus deseos y realizaciones.

Pero existe también otro laberinto, y este es el laberinto del otro mundo, que se encuentra situado bajo la ciudad, junto con otro espacio más el del pasaje, lugar que para el autor constituye el sitio de las fantasías perdidas. Estas tres capas espaciales de realidad, es decir, el pasaje, la ciudad y el otro mundo, son los objetos de excavación de los arqueólogos de la modernidad a fin de que se pudieran recuperar los rastros y signos de otra realidad.

Para Benjamin la modernidad se encuentra atravesada por dos elementos clave, el primero de ellos dice relación con lo nuevo y el segundo con lo eterno o sempiterno, el cual reaparece en una serie de yuxtaposiciones o dicotomías, entre las que se encuentran lo nuevo y lo viejo o la moda y la mercancía.

De acuerdo a esto también, es que nos encontramos con una confrontación que según el autor se basa en la experiencia vivida individual y la experiencia concreta, es decir una vivencia ligada al sueño y otra al despertar. Asimismo y dentro del marco de las mercancías, nos encontramos con sus exposiciones universales y además con las fuerzas sociales que se encuentran ocultas debajo de ellas.

Para Benjamin el mundo no se presenta a partir de la totalidad, sino desde el fragmento, es en este sentido que la historia se presenta como un “continuum” y un conocimiento que parte desde la ruina. Así es como no se busca una redención de todo aquello que

tiene relación con el mundo vivo desde el presente, sino que todo lo contrario, se pretende generar una visión de los objetos y de los seres humanos desde el pasado, actualizando en este sentido a la prehistoria de la modernidad en una constelación de imágenes.

Finalmente, podemos señalar que el telos de la prehistoria de la modernidad es el de generar una integración cada vez mayor de la realidad, en la medida de que todo aquello que se encuentra en el pasado puede conservar un nivel de inmediatez en el momento de su existencia, efecto que sólo se consigue a partir de la paralización de ésta y cómo lo conseguía apelando al acto de recordar las cosas más triviales y cercanas.

Luego de abordar la idea de modernidad, según estos autores pasaremos, a los planteamientos generados por Jean- Louis Deotte respecto a la asociación existente entre modernidad y museo.

La Modernidad es vista a partir del fracaso en la medida en que se convierte en el lugar en donde, por una parte, la memoria de los héroes y los hombres se juntan y acumulan mediante una colección, es decir, permite el olvido de las divisiones sociales e históricas, mediante un mecanismo, y este es, el museo que continúa los desafíos de la modernidad, pero también logra traspasarla.

El Museo es en este sentido manifestación de la historia patrimonial y construida de las sociedades, el cual se encuentra ubicado en el centro de la modernidad. De acuerdo a esto, es que el museo se presenta por una parte como un lugar que es capaz de emancipar el arte, es decir, permite que los bienes culturales se acumulen pero a partir de un determinado culto y revisión de una época que adquiere un carácter memorable.

Es así como el museo adquiere universalidad y por esta misma razón es que logra alzarse como historia, de la misma manera entonces – haciendo una analogía con el mito- el museo se convierte en un lugar donde se plasma un cierto dominio que en este caso es de carácter institucional y patrimonial a partir de su carácter mercantil; pero que en su similitud con el mito se convierte en un lugar cultural y en una construcción de ciertas respuestas u orígenes sociales que permiten generar de manera pretenciosa pero no afirmativa que las comunidades se identifiquen y consoliden en torno a una exposición de objetos traídos desde mundos anteriores y periféricos.

Es así entonces como el museo logra levantarse como el lugar propio de las obras o en donde ellas convergen, es así como éste reúne una serie de fragmentos pero no desde su carácter de obra de arte, sino que desde su materialidad, hecho que permite entonces que surja una historia relacionada con la totalidad del arte, en donde un conjunto de obras entran y salen en un libre juego que depende tanto de la institución, como de los espectadores y de la labor de los coleccionistas.

El museo al convertirse en un pretendido lugar de la memoria, no hace más que generar lo contrario, esto es, alzar una institución mortuoria que trabaja a partir de referentes que no logran ser identificatorios, sino que todo lo contrario, se anulan en torno a una tradición que al traducirse en espectáculo se vuelve ilegítima.

Otra de las líneas de acción que logran ser desprendidas en relación al Museo, es la idea de que mientras existan límites que de manera recurrente comiencen a desdibujarse la forma más plausible de mostrar al resto de las comunidades en su universalidad que una nación es capaz de legitimarse es instituyendo museos, los cuales tendrán como función el instituir el “gusto” de los conciudadanos, fundando en este sentido la sensibilidad de las sociedades modernas.

En el museo, por otra parte, confluyen diferentes manifestaciones de poder, tomando en cuenta además la idea de que el museo es en sí mismo un sistema de representación que pertenece a una cierta ideología de dominio; pero también configurándose como el espacio público en donde un conjunto amplio de espectadores tiene acceso a estas imágenes que fundan a partir de esta cierta democratización o igualdad una legitimidad cultural.

Del mismo modo, también el museo se instituye como un espacio republicano en el cual se ejerce un manejo de carácter eminentemente político sobre un conjunto de individuos en relación a sus sensaciones y gustos en torno a la colección de obras suspendidas en el museo las cuales son presentadas no sólo como fragmentos de arte, sino que también como trozos de una política y sociedad arruinadas.

El Museo se instaure como la condición de la buena sociedad, es decir, a partir de la invención del “arte” y la escritura de la historia, es capaz de hacer que se olviden las diferencias y distancias temporales. Los artistas siempre han obrado en el presente. Reconciliando la belleza y la virtud, el Museo es necesariamente un templo del olvido. De olvido de las divisiones del presente, de la división social, interna.

Pero también éste presenta una paradoja, y esta es, que por un lado, logra satisfacer y llevar el arte a la más alta similitud; y por otro lado, puede proseguir indefinidamente el trabajo de extracción. Es decir, de reunificación o de ruina.

El Museo entonces se convierte en una especie de puesta en serie de las obras, las cuales son presentadas bajo un esquema de colección; pero esta idea supone además la existencia de una temporalidad, es decir, hay una serie de obras de arte que se encuentran sujetas a un cierto devenir, a una cierta cadena de inclusión y de reposición o restauración dentro del circuito de la historia del arte, mientras que hay otras que no se encuentran incluidas o tocadas por la acción del tiempo, obras de tipo cultural que por experimentar la presión de una época determinada, deben ser marcadas, escritas, destinadas.

Esta temporalidad se manifiesta de diferentes formas, por una parte se hace patente a partir de una serie de obras que están sometidas a un flujo de correspondencia epocal, mientras que hay otra que abarca a todas aquellas obras que están asociadas a lo inesperado, a lo inacabado.

Esta suspensión de la diferencia de los tiempos, manifestada en el desfile de obras de orígenes diversos, viene a confortar la suspensión de las divisiones internas del cuerpo político. El destino es una totalidad que anuncia su horizonte y respecto del que se anuncia como su deber ser. El Museo es una pieza esencial en el desarrollo de la totalidad reconciliadora, más allá de las divisiones.

Otro de los elementos a considerar respecto al Museo es el hecho de que éste produce lo que el autor denomina “ un doble movimiento”, el cual tiene relación por una parte con la sistematización de la obra y ,por otra, con su disolución en lo absoluto.

Es en este sentido, que todas las obras van a ser puestas en correspondencia unas con otras, convirtiendo de esta manera al museo en sí mismo en un artista de acuerdo a la relación que este tenga con la concatenación que cada una de ellas tiene dentro de ese propio espacio de exposición; así como también la degradación interna que cada obra va experimentando tanto en su materialidad como en su extracción y sustracción dentro de la totalidad del museo.

De acuerdo a esto, es que si una obra singular puede, por la vía de lenguaje como medio universal, encadenar sobre otra obra, en una especie de recorrido dinámico entonces una obra se convierte en una fuerza determinada, viva que es capaz de generar una

reflexión doble: por un lado es capaz de traspasar los muros del museo y revelar la idea y noción de arte; así como también es capaz de avalar como fragmento a una civilización entera, expandiéndola a partir de la metonimia. Es en este sentido, que las obras por sí solas se encuentran permanentemente dialogando, pero también su realización está directamente relacionada a partir de un mecanismo de relevo entre una y otra.

El Museo es entonces la ocasión de esta asociación infinita, primaria, sin la que no habría historia del arte y por la cual la historia del arte es siempre derrotada. Lo que la hace posible, es decir, su circulación es precisamente lo que la mina, a partir del hecho de que las obras se institucionalizan a partir de su carácter monumental por un lado, así como también de acuerdo al valor que históricamente se les asigna (acto identificado como conmemoración) y que tiene una relación directa con la comunidad y con el espectador, y por último, mediante la sustracción y extracción que de ellas se realiza dentro del museo se encontrarían asociadas a una reflexión en torno a su propia ruina (anamnesis); elemento que determinaría su descomposición dentro del circuito del arte, y la interrupción o cesura que cada obra manifiesta respecto a las otras.

Posmodernidad

“ ...El posmodernismo aparece como la democratización del hedonismo, la consagración generalizada de lo Nuevo, el triunfo de la “anti-moral y del anti-institucionalismo”, el fin del divorcio entre los valores de la esfera estética y los de lo cotidiano.

Pero posmodernismo significa advenimiento de una cultura extremista que lleva la lógica del modernismo hasta sus límites más extremos...”.

Lipovetsky, Gilles: La era del vacío

En el caso de lo propuesto por Jameson en el texto *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, éste desarrolla la idea de lo posmoderno tomando diversos factores.

El primero de ellos tiene relación con el hecho de que en la introducción de este texto ya se plantea la idea de un final de ciertos anclajes culturales, sociales y políticos; estos fenómenos permiten que se atribuya a esta época la característica o cualidad de posmodernismo.

Podemos en este sentido también, y para ampliar esta idea tomar la propuesta generada por Terry Eagleton respecto a la posmodernidad, la cual está relacionada con un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones de verdad, razón, identidad y objetividad, así como también de todas aquellas ideas de progreso o emancipación, relativizando en este sentido a las estructuras, relatos y sistemas definitivos de explicación.

Pero también destaca la idea de la presentación de un mundo que se muestra como contingente, inesperado, diverso y que entraña por sí mismo una inestabilidad, generando en este sentido un conjunto de culturas que se alzan de manera desunida, de las cuales se desprende entonces un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de las identidades.

Retomando lo propuesto por Jameson, es que otro de los planos o factores dentro de los cuales se aborda el posmodernismo en su texto son las manifestaciones asociadas al arte y a la arquitectura y cómo a partir de ellas se expresa la superación del modernismo y un desplazamiento hacia el posmodernismo.

Es en este sentido que el autor determina que hay por una parte un modernismo que en el caso de la arquitectura se encuentra asociado a la destrucción del tejido urbano

tradicional y por el alzamiento de los edificios en un determinado contexto; mientras que en el caso del arte se produce un quiebre, un desvanecimiento entre dos polos: el primero que tiene relación con la cultura de élite y su supuesto alter ego o manifestación antagónica que es la llamada cultura comercial o de masas.

Ambas categorías en la posmodernidad tienden a fusionarse y sus límites ya no se convierten en opuestos, sino que institucionalmente convergen. Es en este sentido, que el posmodernismo se caracteriza por destacar todo aquello que es considerado feo, kitsch, degradado o residual; así como también se incorpora toda aquella dimensión audiovisual e informática que está asociada desde la publicidad hasta las películas de Hollywood, moteles y series televisivas.

Pero, además de esto, la sociedad posmoderna convive con otros elementos entre los que se encuentran la sociedad de consumo, la idea de la producción de mercancías que de manera seriada son presentadas en espacios ligados al poder eminentemente asociados a labor que sobre ellos determina y ejerce el dinero, las transacciones y flujos comerciales.

De acuerdo a esto, es que el autor nos señala que el posmodernismo no puede ser visto como un estilo, sino que más bien como una pauta cultural, en donde se permiten la coexistencia de diversos rasgos y elementos que se relacionan y se subordinan entre sí.

Este tipo de cultura que defiende la experimentación, avanzada y co-dependencia de diversas corrientes y manifestaciones estéticas; está asociada además según Jameson a una intervención y lógica estadounidense, que intenta generar (si es que ya no lo logró) una nueva ola de dominación a escala mundial.

Pero también hay una idea de cultivar una cultura basada en el simulacro; además de un distanciamiento entre la vida privada y la historia oficial, así como también la evidencia de un arte que es capaz de construir una serie de estructuras basadas en intensidades o sensaciones que están directamente asociadas en su representación con la idea de lo sublime y su analogía con lo irrepresentable.

Debemos considerar además la contraposición que el autor realiza respecto a un cuadro y un objeto que fijan por sí mismos dos momentos de la historia del arte, los cuales son divergentes en su idea pero no en su objeto, en este caso, me refiero al cuadro "Zapatos de labriego" de Vincent Van Gogh y el otro "Zapatos de polvo de diamante" de Andy Warhol.

En el primer caso, los zapatos no pueden ser separados como contenido ni en su asociación con un determinado contexto, ya que éstos se asocian por sí mismos a un mundo propio de la miseria, y de las faenas campesinas, mostrando en este sentido la fragilidad y la marginalidad de este espacio en donde estos objetos pertenecen, se extraen y se restituyen.

Además de esto, estos zapatos denotan la utilidad, la funcionalidad que ellos ejercían en un momento determinado y la materialización de un mundo que debe ser reconstruido. Esta primera manifestación se asocia a la visión del arte moderno que el autor confronta con el objeto de Warhol, el cual a partir de su ubicación en una galería se convierte no sólo en parte de la institución "arte", sino que también está sujeto a la mercantilización y al fetichismo; debido precisamente a la superficialidad que distingue a los segundos zapatos de los primeros.

Dentro de la sociedad posmodernista también se aprecia una problemática que está más bien ligada a lo emocional y a lo afectivo; en donde la obra de arte al perder su "aura" en términos benjaminianos y someterse a la seriación se convierte en un mero objeto decorativo que es presenciado por un espectador que lo observa a partir de un goce compensatorio, simulado, pero que no se condice con una experiencia estética ligada a

una sensación particular, ya que la repetición de las imágenes genera una anestesia en la recepción.

En el caso de lo propuesto por Zigmunt Bauman, en el texto “La posmodernidad y sus descontentos”, se establece en la introducción al mismo que la sociedad moderna es aquella que es capaz de pensarse a sí misma como una empresa asociada a la cultura o a la civilización.

Al igual que la cultura o la civilización, el autor establece la idea de que la modernidad tiene relación con la belleza o con lo que se espera que la civilización valore; así como también habla de la limpieza y el orden en una sociedad moderna donde la suciedad resulta incompatible.

Se espera además que dentro de ésta se instauren una serie de reglas o leyes a partir de las cuales se pretende establecer qué se debe hacer y cómo se tienen que relacionar mediante ciertos patrones de conducta los seres humanos en la sociedad.

Es en este sentido, que la civilización que Bauman asocia con la modernidad a partir de Freud; se construye sobre una renuncia a los instintos, y es a partir de esto, que el hecho de vivir en una sociedad moderna impone una serie de sacrificios que van desde la sexualidad hasta la libertad; el hecho de vivir de esta manera implica establecer un compromiso, un acuerdo que implica concesiones mutuas, en donde la relación de los hombres debe traducirse en llevar a cabo un conjunto de “renegociaciones”.

De acuerdo a esto entonces es que la modernidad supone contraer obligaciones y renunciar forzosamente a ciertas cosas para de esta manera no sólo sostener relaciones con el mundo, sino que además ser capaces de sentir placer y experimentar la libertad. A pesar de esto, estos dos últimos elementos son visualizados como los “descontentos” que trae consigo la modernidad precisamente por el exceso de orden y por la carencia de libertad, que se queda en el caso del individuo moderno en sólo un ansia.

Por otra parte, “nuestra época”, como la presenta el autor es la época de la desregulación, es decir, todos esos ideales que anteriormente se habían enunciado respecto a la vida moderna, como el orden, la belleza y la pureza; deben perseguirse en la actualidad a través de los esfuerzos y voluntades de cada individuo perdiendo el carácter idealista que anteriormente se le otorgaba.

Asimismo, se emprende la búsqueda desesperada hacia el placer y la libertad individual, esta últimaalzada como valor principal. De esta manera entonces es que los hombres y las mujeres posmodernos han sido capaces de ceder parte de su felicidad a cambio de las posibilidades de seguridad que la sociedad sea capaz – a partir de ciertas estructuras- de entregarles.

Es así como y de acuerdo al recorrido de la modernidad hacia la posmodernidad que el autor realiza; los descontentos de la modernidad se asocian a una cierta concepción de la seguridad que impedía alcanzar mayores grados de libertad para permitir una búsqueda de la felicidad que lograra concretarse, mientras que los descontentos de la posmodernidad surgen de un desarrollo de un tipo de libertad que permite alcanzar el placer pero todo ello a condición de reducir la seguridad de tipo individual.

Además de esto hay que precisar el hecho de que dentro de este contraste que el autor realiza entre lo “moderno” y lo “posmoderno”. Éste plantea que la característica más destacada de la vida moderna se encuentra referida a la proyección espacial sobre un tiempo que se mostraba continuo; es en este sentido, que el tiempo era capaz de

presentarse desde lo obsoleto hacia lo actual, y esa actualidad o ese futuro en la medida en que se realizaba como presente y como proyección ya planteaba “lo obsoleto”.

De acuerdo a esto, es que los hombres y las mujeres modernos se encontraban en un espacio- tiempo que se alzaba como una estructura, así como también ésta se convertía en un receptáculo en donde las acciones humanas podían parecer seguras ya que existía un itinerario y un conocimiento espacio-temporal que permitía que dentro de la estructura los seres humanos que la habitaban no lograran perderse.

Por otra parte, en el caso de la vida de los hombres y las mujeres posmodernos, se produce una inestabilidad que el autor propone a partir de la idea de “ juego” elemento que se asocia directamente con las relaciones que se establecen, es así entonces que la estrategia para sortear este juego consiste en reducirlo, en desmenuzarlo dentro del marco global en el que se inscribe.

Acortar este juego significa no asumir compromisos, pero tampoco adoptar posiciones fijas respecto a los fenómenos, es decir, no atarse, no controlar ni las situaciones pasadas ni las futuras, aislando de esta manera el presente y convirtiéndolo en un ensamblaje constante. Asimismo, si este tiempo pierde esa capacidad vectorial y pierde la capacidad de delimitar el espacio, ya no hay un adelante ni un atrás, lo único que es tomado en cuenta es la habilidad de moverse, de desplazarse y no quedarse inmóvil.

Otro de los problemas que se plantean en la posmodernidad es el de la identidad, ya que sin duda éste se instala no en la medida en que somos capaces de construirla o inventarla, sino como impedimos que ésta se impregne en nuestros cuerpos. Es así como la identidad duradera no logra convertirse en un activo sino que en un pasivo dentro de la sociedad posmoderna, tomando en cuenta el hecho de que la estrategia de la vida posmoderna no es hacer que la identidad se torne perdurable, sino que todo lo contrario, se pretende evitar que ésta sea fijada.

En torno a esto, es que el autor alza la figura del turista el cual está configurado en la medida en que éste se caracteriza por no pertenecer al lugar que está visitando y en este sentido es capaz de estar dentro y fuera de ese lugar al mismo tiempo, pero también los turistas son capaces de asentarse en lugares que desconocen y asimismo no se involucran demasiado en el espacio que se encuentran pero tampoco se manifiestan desde una apatía total.

Los turistas se caracterizan por su movilidad, en la medida en que sus necesidades o sus sueños logren influenciar sus comportamientos; a esta habilidad ligada los turistas la denominan libertad, autonomía o independencia y esta es sin duda, la condición y el motor que los guía.

El autor realiza además una comparación entre la figura del turista y la del vagabundo, en donde la del primero expresa a un sujeto que va a un determinado lugar en función de sus deseos; por otra parte, el segundo sabe que no se quedará mucho tiempo en un determinado lugar, ya que no son personajes bien recibidos en el lugar en donde se detienen, así es como si los turistas van por el mundo porque éste les resulta atractivo, los vagabundos van de un sitio a otro porque el mundo les resulta desconocido, inhóspito.

La analogía que se realiza entre estas dos figuras se da precisamente a partir del hecho de que ambos constituyen metáforas de la vida contemporánea, y es por ello que el autor sostiene que son ambos la división principal de la sociedad posmoderna.

Pero también, el turista se convierte en el alter ego del vagabundo en la medida en que los segundos se convierten o constituyen el basurero de los primeros, sus desperdicios,

son una especie de lado oscuro que contienen las ciudades, una incomodidad que en la medida en que no logre ser evidente no logrará empañar la belleza del paisaje.

Finalmente entonces, podemos señalar que dentro de esta idea de la sociedad posmoderna se establece el arruinamiento del *flaneur* baudeleriano el cual debía ser capaz de tomar todos aquellos elementos que se generaban en la sociedad moderna desde las interrelaciones entre los seres humanos hasta la traducción y búsqueda de la “novedad” que debía movilizar a este sujeto a nivel de percepción y además como una decodificación de cada uno de los movimientos o vaivenes que el mundo moderno producía.

El contraste que se produce entre el flaneur y el vagabundo muestra en este sentido un antagonismo no sólo entre ambas figuras,- cada una de las cuales de origen periférico pero con motivaciones distintas -; ya que mientras el primero recoge una cierta sensibilidad o emotividad a partir de su observación de la masa; el segundo pasa a ser el elemento negativo, el desperdicio: el fracaso y/o residuo de la vida moderna.