

3. ESPACIO CANÍBAL: *EL PASEO AHUMADA* (1983) DE ENRIQUE LIHN

A pesar de que *El Paseo Ahumada* (1983) no es el único escrito de Enrique Lihn (1929–1988) editado en la década del ochenta, lo hemos elegido por su carácter patentemente trenzado con el contexto histórico y, en particular, socio-económico. Mas la evidencia de la situación circunstancial está cifrada por una forma lírica altamente heterogénea y experimental. Es esta convivencia la que nos hace optar por la lectura de este poemario, siendo que nos entrega la oportunidad para medir el trasluz de la realidad chilena mediante la tipología poética que hemos estado privilegiando.

Los textos poéticos de Lihn, a partir de sus publicaciones juveniles, pasando por el decisivo *La pieza oscura* (1963), luego por el poemario con que ganó el Premio Casas de las Américas (*Poesía de paso*, 1966), por las obras dedicadas al tema del viaje (la misma *Poesía de paso*; *París, situación irregular*, 1977; *A partir de Manhattan*, 1979), hasta su póstumo *Diario de muerte* (1989), elaboran una frustración existencial que asimismo no deja que se interrumpa una indagación tenaz sobre la conciencia, lo humano, el lenguaje, la sociedad y el mundo. Galindo puntualiza con la siguiente reflexión algunas de las oposiciones internas a la escritura lihneana que no alcanzan a solucionarse pero que también avivan su materia:

Lo que provoca, entonces, es una tensión neurótica entre lo que quiere ser rechazado –la poesía tradicional, el sujeto unívoco, la originalidad, el amor– y su persistencia bajo nuevas formas degradadas, permitiendo que su poesía siga siendo un alegato amoroso, personal, crítico, testimonial, ideológico, lírico. [Es] un poeta antilírico que no termina de abandonar el subjetivismo, un poeta antisurrealista que aprovecha sus recursos, un poeta crítico de la poesía social que inserta sus debates en pleno territorio de las contradicciones políticas y sociales. (1999: 122)

En base a lo antedicho, al ocuparnos de *El Paseo Ahumada* lo estaríamos incluyendo dentro de aquella actitud poética innovadora respecto al lirismo tradicional sobre la cual se centra la investigación. Aunque hay que puntualizar que no podríamos afirmar que Lihn se inserte cabalmente en la corriente de la denominada neovanguardia: no solo el poeta pertenece a una generación anterior, conocida como la Generación de 1950, sino que también son sus propuestas artísticas las que lidian en varios puntos con las poéticas y actividades que se desarrollan en el Chile de los ochenta.

Para ser más precisos, es la misma adopción de una perspectiva fuertemente comprometida o, si queremos, de un parecer de proyecto o actitud vital y artística, la que Lihn cuestiona en su escritura según se puede advertir tan solo en este irónico verso de *El Paseo Ahumada*: “Esa dolorosa congela un poco más mi literatura

comprometida y he vuelto más hermético / que nunca” (Lihn, 1983, “Ahogado sentimental”: s/p, vv.16 – 17). Al mismo tiempo, desde sus comienzos literarios el autor está obligado a relacionarse con una tradición poética aglutinante e imprescindible (Huidobro, Mistral, Neruda) que le postula el deseo de emprender nuevas búsquedas.⁶⁴ Consecuentemente, dentro de la realidad artística son estos dos extremos (tradición e innovación) los que influyen con apremio sobre Lihn, como bien resume Galindo: “una poesía que quiere marcar su diferencia entre un lenguaje poético desgastado y otro que pretende alzarse como una salida auténtica, al parecer en el mismo establecimiento de dicha contradicción” (1985: 18).

Dentro de este ámbito, O'Hara (1996: 48) llega a dibujar una verdadera pugna entre Lihn y Zurita, donde el primero se encontraría injustamente oscurecido por el “endiosamiento” del segundo. Más allá de estas observaciones, es Rojas quien traza algunos rasgos de estas sobresalientes personalidades poéticas que, encontrándose en el mismo espacio histórico, encarnan distintas expresiones literarias:

Si por una parte Lihn basa su labor reflexiva y de práctica poética en la realidad y a la vez concibe una literatura como discurso que emerge, imprescindiblemente de ella, hubiera sido difícil que pudiera concebir una sobreposición entre arte y vida como propone el autor de Purgatorio. [...] Lihn sitúa su poesía y su palabra en el intervalo, en las fisuras que existen en la diferencia entre vida y literatura, entre historia y subjetividad, como también se aleja de una literaturidad y de un discurso hermético. Zurita, por otra parte en su manifiesto, parece anular esta dialéctica y asumir el discurso totalizante del que rehuye Lihn. (2013–2014: 274–275)

Llegados a este punto, nos baste decir que a pesar de las desavenencias existentes entre Lihn y otros artistas, consideramos al autor igualmente parte de esa ola experimental que ocupó los años ochenta chilenos. Como veremos, sin adscribirse directamente a las agrupaciones más visibles, Lihn emplea, entre numerosos recursos, esas mismas herramientas poéticas ligadas a las vanguardias por lo cual, por ejemplo, Noguerol opina que “desarrolló a lo largo de su vida una de las obras más interesantes, ambiguas y experimentales de las producidas en la posvanguardia hispánica” (2005a: 9).⁶⁵

Al igual que su aproximación sufrida y compleja con el entorno, entendido en su sentido más amplio (el habla, las relaciones, la producción artística,...), Lihn exhibe también un acercamiento contrastado en lo que concierne su situación histórica. La inicial acogida de la izquierda chilena de Unidad Popular se desarrolla luego en una relación desilusionada respecto al régimen castrista que se reflejará en sus obras *Escrito en Cuba* y *La musiquilla de las pobres esferas* (ambas de 1969).⁶⁶ Más tarde,

64 Hacemos notar que Fischer (1991) analiza la significativa y controvertida relación que se establece entre *El Paseo Ahumada* y el *Canto General* de Pablo Neruda.

65 Señalamos el artículo de Travis (2002) quien examina la separación existente entre la poética de Lihn y las posturas vanguardistas en su tradición y recuperación.

66 Aconsejamos la lectura del trabajo de Alfaro (2011) quien sondea la relación personal y literaria entre Lihn y su contexto ideológico y político.

durante la dictadura militar de Chile, Lihn elegirá quedarse en su país adoptando según O'Hara

una militancia personal contra el régimen y sus delfines del arte, aunque también mantuvo las distancias del caso ante los escritores de fuera, que a veces solían señalar con acritud a aquellos que no habían seguido el camino de Alemania, Holanda o Canadá. (1996: 48)

Es esta continua herida reproducida en la sensibilidad autorial, crítica hasta de sí misma,⁶⁷ que nos permitirá echar las bases para la lectura de la obra poética que vamos a abordar. En efecto, *El Paseo Ahumada* está compuesto por una coexistencia casi paradójica de evidencia (el contexto al cual se refiere) y oscuridad (la forma). Estos aspectos que no llegan a excluirse entre sí nos parecen particularmente valiosos: en esta relación se combinan los supuestos de la realidad vivida y sus discursos, las fricciones de las transmisiones retóricas y su contexto de producción, guardando así una inicial problematización de las esferas de lo real y del habla.

Por añadidura, este texto estimula una modalidad de alerta que reconoce su presencia en la historia. Si en *Anteparaíso* los potenciales efectos líricos se propagan en una amplitud de posibilidades debido a sus abstracciones textuales, en *El Paseo Ahumada* las distorsiones escriturales apuntan sí a una proliferación de estímulos pero, al mismo tiempo, están arraigadas en su referencia puntual: el Paseo Ahumada, calle peatonal fundada al final de los setenta en Santiago de Chile. El texto de Lihn evocaría por lo tanto una conflictividad entre historia y relato, entorno y subjetividad.

Inclusive, *El Paseo Ahumada* exhibe unos rastros evidentes de su interrelación con el contexto económico chileno. Más aún, al decir de Galindo “La crítica de Lihn al neoliberalismo es posiblemente una de las primeras respuestas poéticas a la imposición de un régimen económico cuyas consecuencias las sufrieron los sectores más frágiles de la sociedad” (1999: 179). El poemario, dedicado a un espacio ejemplar del *boom* económico, indaga el ofrecimiento de ilusiones perecederas y triviales que apenas encubren la desigualdad social, la coerción y la violencia dictatorial. Detectamos a su largo referencias que patentizan dichas colisiones y reelaboran el sueño neoliberal en una distorsión poética a ratos cruel, tierna, desesperanzada y solidaria. El mismo autor escribe en la contraportada que

El Paseo Ahumada iba a ser la fiesta para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana. Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad tan próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas. [...] El Paseo es el pabellón en que se escribe el quiebre del modelo económico. Las vitrinas elevan los precios al infinito y los importadores de baratijas a precios botados

67 Llanos Melussa explica uno de los rasgos más persistentes en la obra lihneana, es decir, la autorreflexividad, como una prolongación del incansable espíritu indagador y cuestionador del autor: “Autoscópico y autocrítico como era, Lihn solía mirarse a sí mismo sin mucha piedad, y entonces fluía naturalmente el registro metapoético. La naturalidad de ese proceso radica precisamente en la fluidez entre lo *auto* y lo *meta*: entre su autoobservación y su metacognición, entre el autoanálisis y la metapoésia” (2005: 58).

inundan el suelo del paseo, haciendo su negocio por medio de los héroes del trabajo. (Lihn 1983: s/p)

El poemario, o más bien poema según se define en la portada, se organiza a través de líricas tituladas a la manera de artículos periodísticos tanto por su representación gráfica como por su lenguaje. El mismo material de la obra reproduce el formato de tabloide que, como explica Lange (2005), favorecía tanto una evasión de la censura como una mayor difusión por medio de su distribución fuera de los clásicos circuitos culturales.⁶⁸ Conjuntamente, el texto se halla alternado por dibujos de Germán Arestizábal y fotografías de Paz Errázuriz y Marcelo Montecino, conformando lo que Bongers llama un “trabajo colectivo de prácticas de escritura y de memoria en la topografía urbana que de esta manera presenta un contramundo” (2012: 266). Si bien esta articulación podría recordar la actividad del CADA y su ocupación creativa de los espacios, Lange Valdés y Lange Valdés precisan que a “diferencia del grupo de *Avanzada* y particularmente del CADA, el autor no utiliza estos [el cuerpo y el espacio urbano] como espacio, sino que los inserta en su poesía situada” (2012: 89).

En relación con el objetivo de este estudio, si respecto al poemario zuritiano consideramos provechoso concentrarnos sobre la humanidad, creyéndola un poderoso motor de influencia debido al relieve de las visiones naturales, en este caso territorio y sujeto se balancean en una sufrida relación. Por lo dicho, se aparean los valores del ser humano y de su espacio, en particular manifestados en un protagonista –el Pingüino: mendigo con una deformación en la mano que toca el tambor– y el específico Paseo Ahumada en donde este se sitúa. Estos dos elementos no solo manejan la simbología económica de la calle en sí, sino que reproponen modalidades experienciales del entorno por parte del individuo. Nos referimos a las cuestiones de la privacidad y el espacio público, de la ciudad y el espacio comercial, de la seguridad y las redes relacionales en el ámbito del consumo.

3.1 Circuito cerrado

El primer texto de *El Paseo Ahumada* “Su limosna es mi sueldo. Dios se lo pague” introduce al lector en el universo poético a la manera de un observador externo.⁶⁹ El título, repetido en los primeros dos versos, que podría tener la capacidad para realizar el habla en primera persona de un mendigo, en realidad se mantiene en su naturaleza de cartel mirado por un paseante:

68 Como justamente hace notar Fischer (1991), esta práctica hace referencia a una acción artística de 1952 denominada *El Quebrantahuesos*, donde Lihn, Nicanor Parra y Alejandro Jodorowsky colocaban en los muros santiaguinos textos poéticos contruidos con recortes de diarios.

69 Para mayor claridad, subrayamos que 1982, año anterior a la publicación de *El Paseo Ahumada*, coincidió con una de las más graves crisis económicas experimentadas por Chile. Sobre el tema, véase Meller (1996). Recordamos, además, que en 1982 fue paradójicamente inaugurado el primer *mall* en el país (De Simone 2013).

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
 (Lihn 1983: s/p, vv.1 – 4)

Esta consideración nos permite ligarnos con la individuación de la teatralidad en el poemario por parte de Ayala (2012). Refiriéndose a dicho concepto, el estudioso esclarece la relación estéril que se desarrolla en el texto donde “Más que la calle como el lugar de encuentro o el cruce de las miradas [...] algunos se muestran y otros miran” (Ayala 2012: 35). Aún anclándose en las conductas puramente textuales, esta descripción nos da la posibilidad para emplazarnos en el rol del receptor afín en su desciframiento poético al del hablante. Por otra parte, con la intención de ofrecer otro punto de vista, en el ensayo de Lange Valdés y Lange Valdés (2012) la adopción de una actitud de “transeúnte” no depara solamente su pasividad sino que también una aptitud crítica respecto a su alrededor.

Con todo, durante el poema la voz narradora se mantiene generalmente apartada de su objeto de observación (los mendigos). Esa presentación, sin embargo, sin admitir dentro de ella el punto de vista de los desposeídos, entrega una consideración que invierte la común percepción de estos al juzgarlos “privilegiados”.⁷⁰ Como en un mundo al revés, los pobres obligados a limosnear en la calle son definidos como favorecidos por su relativa libertad y por ser ignorados por la sociedad, hecho que les permite estar de algún modo a salvo de la misma:

Privilegiados todos ellos porque de estos corderos está hecho el rebaño de los casos omisos
 ¿eh, Pingüino? A tí 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.
 (Lihn 1983: s/p, vv.19 – 22)

Independiente de este entrecruzamiento o más bien reversión de los lugares comunes, nos encontramos aún en el marco de la información recibida. Es cierto que el mensaje es relativizado o puesto en duda por la versión de privilegio no conformista que emerge del texto. Sin duda, esta acción nos parece como un primer paso en el sentido de la invitación para adoptar una postura contestataria relativamente a los discursos recibidos. En nuestro caso, la transmisión neoliberal se encontraría desafiada puesto que desde el mensaje –poético– el mismo locutor desgasta y altera la sustancia de su habla. El registro casi documental del Paseo no tanto se deteriora o se fractura, sino que se construye mediante oposiciones evidentes para el receptor, vale decir, fundando ‘dicotomías’ como indica Galindo (1999). Es este parecido de una conformación discursiva contrapuesta a la realidad, absurda pero íntegra, tensionada

70 Se ha identificado el pasaje relativo a los “privilegiados” como una reformulación de las bienaventuranzas cristianas. De ahí que acontezca una reversión del discurso religioso en pos de una adaptación en su contexto material (Ayala 2012; Zañartu 2004).

con claridad respecto a su referencia, una dinámica que traspasada al contexto comunicativo neoliberal pone en duda sus fundamentos, su relación con el mundo, sus subterfugios ocultos.

Como insinuamos, esta primera reformulación no se aleja del campo del discurso, en el sentido de que presenciamos el habla de una voz poética que describe una situación sin involucrarnos directamente en ella. Es en el poema que sigue donde acontece un primer ahondamiento en el contexto tematizado. “Más = menos” manifiesta tanto un esbozo de diálogo entre el yo poético y el Pingüino como la profundizada descripción del Paseo como el reino de los mendigos.⁷¹

El protagonista no contesta derechamente al narrador pero de todas maneras se entiende una evolución dialógica:⁷² “Díme Pingüino / [...] Díme si este es un reino y por dónde se va a él / [...] Díme de quién es, pingüino, tu reino.” (Lihn, 1983: s/p, vv.1, 5, 27). La incerteza acerca del reino se transforma en la duda relativamente a su mando, por lo cual la existencia del reino se confirma. De este modo la evolución comunicadora se acompaña por la circunscripción espacial: el Paseo es definido como un reino. El armazón latente a este proceso se hallaría en la posibilidad de una aproximación espacial entregada gracias a la abertura conversacional, una predisposición que supera la mirada externa del poema anterior. El entorno, por tanto, no se puede definir por sus relaciones superficiales, por los objetos que lo pueblan, por las relaciones de consumo que rigen el ordenamiento neoliberal. El espacio del poemario se penetra gracias a la conexión humana, al habla que implica al otro y no es un puro relato de los hechos.

La humanidad situada no se da mediante un fenómeno de intercambio significativo, para recordar a Baudrillard (1972), aspecto que se encuentra enfatizado puesto que la relación entre la voz lírica y el Pingüino no acontece bilateralmente. El mendigo no entrega abiertamente nada al yo; las informaciones que este almacena son producto de un momento que desconocemos. A nosotros, como lectores, solo nos quedan la evidencia del diálogo y sus resultados. Podríamos decir que, en este pasaje, se realzan los valores de la comunicación a la vez silenciando sus implicaciones de oferta y demanda.

71 Gallardo Matus no solo relaciona al Pingüino con el “símbolo de la pobreza: Cristo”, sino que lee en la imagen del reino una referencia al Reino de los Cielos y a la promesa de reencarnación (2009: 37).

72 La relación entre el Pingüino y el hablante es uno de los temas centrales de *El Paseo Ahumada*. Por el momento, estamos detectando una débil evolución en referencia a un acercamiento discursivo hacia el mendigo. Los trabajos críticos al respecto son muy variados: si para Rojas (2013–2014) ocurre una aproximación ‘empática’ del yo poético en dirección del personaje, Favi (1992) subraya una actitud discriminadora e impositiva del mismo. Finalmente, al considerar el Pingüino como una manifestación más del ordenamiento dominante, Angel (2014) observa que dicha imposición señala un afán del narrador para transformar radicalmente las condiciones de desigualdad que caracterizan la sociedad relatada. Por último, Espinoza Navarrete (2005) retrata al Pingüino como una ‘función’ del texto más que como a un personaje lírico.

Otra característica de “Más = menos” que pertenece al tema de la relación entre sujeto y espacio se halla en la descripción puntual del Pingüino en su medio:

Aquí estás en tu elemento Lo difícil de precisar es eso, el elemento
y cómo, a pesar de sí mismo, tal si sólo fuera su Rastro, persiste
porque con sólo nombrarlo se volatiliza –a cualquier temperatura– pero a la vez tiene unas
patas de plomo
unos zapatos como sendos submarinos
a su lado desluzce el peso de la noche
Pingüino, eres a ese elemento lo que la pluma al plomo, lo que en la noche el fuego fatuo a
los cadáveres
lo que el vaho a lo vahoso, una luz negra que riela en la miasma
Todos los mendigos confluyen en tí y tú tendrías que confluir en el rey
como el Menos confluye en el Más de acuerdo con la lógica de la igualdad de los contra-
rios
antidialéctica: porque todo aquí lo es
en esta empantanada multitud
(Lihn 1983: s/p, vv.9 – 19)

La comodidad del sujeto respecto al elemento se experimenta a pesar de las oposiciones que lo caracterizan: consistencia y volatilidad, concentración y desgaste. Podríamos sugerir que se trata de rasgos parecidos a la estructuración capitalista de la ciudad y de la vida, donde la magnetización de sus símbolos (el objeto, el *mall*, el comercial) se balancea con su propio estado efímero, esfumado, impalpable y continuamente cambiante:

La dictature de l'automobile, produit-pilote de la première phase de l'abondance marchande, s'est inscrite dans le terrain avec la domination de l'autoroute, qui disloque les centre anciens et commande une dispersion toujours plus poussée. En même temps, les moments passagèrement autour des “usines de distribution” que sont les *supermarkets* géants édifiés en terrain nu, sur un socle de *parking*; et ces temples de la consommation précipitée sont eux-mêmes en fuite dans le mouvement centrifuge [...]. (Debord 1967/1969: 141–142)

En esa noche perenne que se alimenta de su inconsistencia, de la oscuridad que desdibuja sus límites y su sustancia, el sujeto/Pingüino líricamente vive en el elemento y reproduce esos mismos blandos conflictos –blandos porque sutiles pero no por esto menos fundamentales–.

Las proporciones que caracterizan al Pingüino lo (in)definen como una parte más del elemento y, al mismo tiempo, como una débil partícula enfatizada en la aliteración “lo que la pluma al plomo”. Si el contexto resulta en un primer momento un objeto ambiguo y dividido, cuando el Pingüino se aproxima a él la relación se transforma: el mundo se concreta (tornándose plomo, cadáveres, miasma) y el sujeto, frente a él, se disuelve (la pluma, el fuego fatuo, etc.). Resulta que las contraposiciones ínsitas en el espacio se repliegan en el momento de su contacto con el ser humano. Allí es el hombre quien, ciego respecto a la insolubilidad de su medio, pierde su integridad y enfrenta un elemento abarcador de intensa atracción

con el cual su identidad no puede competir. En este orden de ideas, además de no cuestionar su alrededor, el personaje se deja absorber indiferentemente por el mismo.

La consideración del enigmático ‘elemento’ ha ocupado de manera desigual los trabajos dedicados al poemario lihneano. Zañartu (2004) lo asocia a una ciudad degradada, Angel (2014) a una infiltración desregulada y total de los mecanismos de poder y Ceresa (2017) a un debate sobre el lenguaje. No desmentimos estas razones pero deseamos recalcar la función interna al texto del objeto aludido. Es exactamente su conformación interrelacionada con el sujeto la que nos parece replicar una institución sutil y totalizadora análoga al orden económico, más que una imposición coercitiva o amenazadora. No leemos en el ‘elemento’ aspectos que despierten la degradación la cual nombra Zañartu (2004) o el “poder panóptico” mencionado por Angel (2014: 50). Más bien, hemos buscado definir su naturaleza contradictoria y, luego, su confrontación difusa con el Pingüino que hace que este se sitúe dócilmente en su medio.

No obstante, sigue a estos versos una recalificación del potencial del sujeto/Pingüino: este se asienta como un punto de referencia y canalización dentro del flujo humano, así como representa una pieza inevitablemente atraída por la ley del ‘Más’. En este fragmento juegan conceptos acercables al individuo no masificado y sin embargo parte de la “multitud”, a la atracción de la abundancia, a la oferta infinita, al ‘Más’ reinante en base a un funcionamiento científico preciso. Otras observaciones críticas no han hallado un índice de empoderamiento en la atracción experimentada por el Pingüino. En realidad, se ha señalado este pasaje donde concurren el ‘Más’ y el ‘Menos’ como una realización del capitalismo, de sus términos y de su consecuente degeneración e injusticia (Angel 2014; Rojas 2013–2014; Zañartu 2004). Dejando de lado estas impresiones, no podemos dejar de evidenciar el ‘confluir’ genérico hacia el Pingüino expresado justo después de su inmiscuirse con el ‘elemento’. Así es este mínimo cambio, desde la pasividad y adaptación hacia una suerte de reactivación, que podría generar una impresión positiva respecto a la superación del sistema. Lo que finalmente valoramos es el breve enfoque sobre el protagonismo del mendigo.

Al fin y al cabo, el reino trazado demuestra la existencia en el mundo/Paseo de una jerarquía de la cual se desconoce el rey y que, a pesar de todo, existe: una estructuración piramidal viva y articulada cuyo poder es oculto, al igual que la ‘mano invisible’ del neoliberalismo que mueve las relaciones socio-económicas sin ser percibida en la cotidianidad. Sobre este punto, Angel anota que “el reino del Pingüino va a coincidir con el de la dictadura militar investida de capitalismo y cuyo máximo representante es Pinochet” (2014: 51).

En el tercer poema “Cámara de tortura” se supera la barrera entre observador y observado, lector/voz poética y mundo relatado, puesto que aquí es el Pingüino quien habla en primera persona. Este cambio de sujeto y de punto de vista coincide, además, con una incisiva delimitación espacial que, resumiendo lo observado, pasó de ser general (“Su limosna es mi sueldo. Dios se lo pague”) a calificar la tipología

de espacio como un reino (“Más = Menos”) hasta, ahora, a detallar y circunscribir formalmente el lugar en cuestión. Suponemos que este estrechamiento gradual de la perspectiva construya lo que en el título del párrafo denominamos un encierro, cuyo efecto no es otro que el de producir una sensación de limitación gracias a sus imágenes y desarrollo poético.

Además de las claras referencias al terror dictatorial, deseamos enfocar nuestra atención sobre la “Cámara de tortura” como un espacio cerrado de sufrimiento, tipología que puede llegar a involucrar no solamente a aquellas personas implicadas en la violencia de Estado. Con esto nos referimos a una consideración del entorno vivencial extremado en distintas direcciones tanto por la represión política como por los capilares cambios neoliberales y sus dogmas. Como vimos, los hábitos ligados a la privacidad y a lo público sufrieron una dislocación no solamente a causa de las limitaciones dictatoriales, sino también por un contemporáneo y consecuente crecimiento de prácticas domésticas (mirar la televisión) y lugares cerrados (locales comerciales). En línea con esto, Valdés A. identifica en distintos momentos de la escritura lihneana la conformación de varios espacios cerrados, que remiten a la idea de Chile como “un lugar de fronteras, represivo y angustioso” (2008: 96).

El poema en cuestión se manifiesta como una pura anáfora –todos los versos empiezan con el adjetivo posesivo ‘su’–, aspecto que le entrega el sentido de la repetición, la delimitación, la monotonía, la igualdad en la variación. Partiendo de este presupuesto, que nos recuerda la aparente creatividad y reproducción del consumo y su fundamental estatismo, el Pingüino se auto-define en base a sus diferencias respecto a otra persona. Las relaciones de complementariedad –englobadas en el esquema ‘su X es mi Y’– construyen la identidad del Pingüino como un residuo y un defecto en comparación con su referente:

Su ayuda es mi sueldo

Su sueldo es la cuadratura de mi círculo, que saco con los dedos para mantener su agilidad

Su calculadora es mi mano a la que le falta un dedo con el que me prevengo de los errores de cálculo

Su limosna es el capital con que me pongo cuando se la pido

Su aparición en el Paseo Ahumada es mi estreno en sociedad

Su sociedad es secreta en lo que toca a mi tribu

Su seguridad personal es mi falta de decisión

Su pañuelo en el bolsillo es mi bandera blanca

Su corbata es mi nudo gordiano

Su terno de Falabella es mi telón de fondo

Su zapato derecho es mi zapato izquierdo doce años después

(Lihn 1983: s/p, vv.1 – 11)

Tomando como punto de partida el cartel del mendigo, el poema presenta una variación del mismo que profundiza y extrema la dependencia del sujeto primero a la limosna y, de modo general, al beneficiador. Bajo este prisma, el Pingüino se afirma

en base a lo que no es y a lo que es el otro. La necesidad de la comparación se cuela por el potencial receptor enmarcado en la relación consumista. Allí, recordamos, la supuesta identidad libre forjada en base a los gustos y aspiraciones en realidad depende de la oferta, de los mensajes publicitarios y, sobre todo, del estatus exhibido por las personas modelo con que la sensibilidad individual se interrelaciona. El consumo y las elecciones, entonces, más que ser puras manifestaciones de la personalidad individual, son respuestas al contexto y a la tipología de adecuación y expresión de la gente. Es así que la relación de subordinación del Pingüino al otro formula un funcionamiento homólogo al de la sociedad neoliberal.

En referencia a la estructura de esta lírica, Ceresa nos brinda una sugerente ocasión de reflexión:

La estructura repetitiva del poema escenifica el goce del Pingüino cuando se pone en una relación servil con el poderoso. La lógica de correspondencia donde el pronombre posesivo 'mi' (algo de mi propiedad) se traduce en el pronombre posesivo formal 'su', muestra no solo una transacción económica, sino también simbólica. (2017: 185)

Se trata de una visión con la cual concordamos pero que busca presentar los impulsos subconscientes del sujeto que distorsionan su habla, mientras nosotros procuramos centrarnos en las estructuras internas a los textos. Consiguiente con esto, no podríamos inferir si se trata de "gocé" del sujeto, pero lo que queda de manifiesto es la interdependencia de la relación y la posición de sumisión del Pingüino.

Dentro de esto, lo que representa un reto parcial a la inevitabilidad del mecanismo relacional –forzoso porque, como hemos dicho, la anáfora que lo describe ocupa el poema en su totalidad– son los impulsos del Pingüino para salir de ese circuito. Por ejemplo, subrayamos la acción de contrastar el cuadrado ("que saco con los dedos para mantener su agilidad", v.2), el rechazo del cálculo ("me prevengo de los errores de cálculo", v.3), la inseguridad ("mi falta de decisión", v.7), el fantasear (propuesto por la expresión coloquial "pegarse una volada" que aparece en los vv.17, 33, 34), entre otros rasgos.

En lo que atañe a la cuestión espacial, el Pingüino demarca su hábitat como un lugar falseado, circunscrito e ilusorio. En efecto, el círculo del segundo verso, aún enfrentándose con el cuadrado del otro, es de todas maneras un área limitada. Sucesivamente, se listan más elementos que adhieren al campo semántico de la delimitación espacial o del objeto material que entendemos como una sugestión de lo limitado: la bandera, el nudo, el telón, el zapato, el límite, el laberinto, el entretelón, la cámara de tortura, el hotel, la cadena perpetua, el fin de la imaginación, el tenedor, la cuchara, el molde y el panteón.

En tal orden de cosas, vemos estas imágenes de acotamiento como una perspectiva afín a la intensificación del espacio privado y, con él, del espacio del consumo cerrado y protegido respecto a la ciudad y a sus implicaciones sociales. Si se quiere, junto a la limitación, se puede evocar también la materialidad de los objetos que más superficialmente se ligarían al deleite físico impulsado por el consumo y sus

productos. Por otra parte, resulta necesario mencionar los intentos por parte del Pingüino de rehuir esta imposición a través de visiones de alguna manera liberadoras que ya hemos podido adelantar. Entre ellas, evidenciamos el estreno, la tribu, la indecisión, el sueño, la volada, la entretención, el dos menos dos, el canto, el autor copioso, la ascensión, el paraíso perdido, la impropiedad, la marcha. Ceresa considera esta variedad de elementos más que en sus distintos trayectos imaginativos, en su indiferenciación básica, evocándonos en parte la lectura de Sanguineti (1965) de la lírica de Pascoli que mencionamos anteriormente: “el poema yuxtapone imágenes de placer, epifanía y violencia en un mismo nivel. El Pingüino es parte de un sistema del cual es inconscientemente cómplice [...]” (2017: 185).

Para corroborar dicho comentario crítico, agregamos que casi todos los supuestos elementos de desafío, si bien encierran un afán que escapa la sistematización ordenada, las reglas mercantiles y sus límites impuestos, se refieren a prácticas individuales. La evasión dada por los procesos imaginativos, así como las referencias al campo semántico del espectáculo delinean una permisión otorgada a la dimensión restringida del sujeto. En este sentido, traemos a la memoria los asuntos relativos a las mutaciones de las funciones de lo público en lo privado, en particular el rol de la televisión que se despliega como un material externo recluido en lo doméstico y en destinatarios aislados. Por tal razón, a excepción de la alusión a la “tribu” que resume los atributos de un conjunto social orgánico y pre-moderno, no detectamos en la lírica posibles efectos capaces de contrarrestar interior y efectivamente la ola neoliberal.

3.2 Incursiones horizontales a favor del espacio

Durante la lectura de *Anteparaíso* desarrollamos unas reflexiones concernientes la figura de Miguel Ángel. En particular, notamos su debilidad por una parte, y por la otra su actitud impositiva hacia el sujeto, a su vez factor de inquietud para con la perspectiva receptora. A este punto de *El Paseo Ahumada* encontramos igualmente la aparición de núcleos ejemplares que, como una prolongación de la entretención privada subsumida en el reciente esquema lírico, se nos exhiben como inapelables.⁷³ Nos referimos al espacio ejemplar publicizado en el poema “Introducción a la estética del Vivac” y al hombre ejemplar y científico retratado en “Noticias de un astronauta del futuro candidato a la presidencia del mundo”.

En el primer texto mencionado se erige un paisaje cercado y ordenado que se entrecruza con referencias a la militarización. La “estética del Vivac” que se disemina

73 Ver sobre esto Rojas: “Este es uno de los puntos en que se detendrá la significación semántica y la posición crítica que asume el sujeto hablante, aquella de mostrar y denunciar el uso que hacía el régimen de los medios masivos, a través de la manipulación de la información, su tergiversación, la formación de íconos de la entretención, sostenidos por la difusión e impacto televisivo” (2013–2014: 371).

en el Paseo Ahumada es un ideal de sistematización y exclusión basado en la imagen del ‘chorro’. Es este componente específicamente que, con su activación, produce los deslindes espaciales y humanos que definen la calle:

Chorros de agua como setos de álamos intermitentes bloquean por un lado y otro este

paquete: El Paseo

[...]

La estética del Vivac salpica a sus mirones

Son fuentes que mantienen el orden y la ley del chorro en El Paseo Ahumada

[...] (Lihn 1983: s/p, vv.1, 8–9)

Lo sugerente de esta lírica es que los chorros no solamente reproducen la sensación de encierro feliz que hallamos también en los límites de los locales comerciales y en la casa incorporada por la entretención televisiva.⁷⁴ De hecho, estos realizan un movimiento que recupera la pauta conformada entre el sujeto/Pingüino y el elemento que hallamos anteriormente. En particular, se vuelve a proponer la dicotomía de concentración y dispersión que singulariza el panorama neoliberal, caracterizado por la evidencia superficial de sus abstracciones y por el simultáneo desgaste de sus puntos de referencia.

Veamos los versos del poema que nos parecen enseñar este fenómeno:

En un caso y otro los chorros brotan directamente del piso del paseo sin mediación, como al

centro del mismo,

de ninguna fuente, y el agua cae que es reabsorbida por sus manaderos

[...]

Esas aguas no condescienden a la taza, se erectan por sí mismas y acaban

(Lihn 1983: s/p, vv.5, 6, 9)

El desconocimiento del origen del flujo se asimila a la pérdida de puntos fijos detectable en la proliferación capitalista y asimismo a las ya mencionadas creencias de un funcionamiento automático y superior del mercado. Tanto en el mercado como en el vivac poético, el misterio acerca de los engranajes del contexto no impide su realización impositiva. La misma falta de mediación registrada respecto a las fuentes pareciera evocar la descalificación del rol estatal sustentada por el equipo neoliberal. Incluso, el rasgo cíclico que describe el camino del líquido despierta, en el posible receptor, la sensación de una repetición vivida, de una infinita proliferación de productos, servicios, modelos que, al fin y al cabo, no denota una evolución. La

74 Entre los elementos de dicha que acompañan las limitaciones del chorro señalamos: “[...] chorros que se cuadran como si destaparan botellas de champaña en el Vivac” (v.3), “¿No es esto tan bueno como tomarse un helado?” (v.19), las referencias a la limpieza y su comparación con las fuentes más famosas internacionalmente (Versalles, Trevi, etc.). Favi emplea una expresión paralela a la nuestra para verbalizar la paradoja del Vivac: “belleza de la represión” (1993: 133).

multiplicación de la oferta, así como la abundancia del agua del Paseo, determina su propia muerte y su consecuente resurrección sin que haya un cambio sustancial de la misma. Finalmente, el orden impuesto a las personas y a su circulación no coincide con un orden interno al chorro: su imposibilidad de entrar en las tazas y su desperdicio energético sin sentido confieren al paisaje en cuestión un semblante de caos opresor, el mismo que tan sutil y blando como el chorro de agua se difunde en la contemporaneidad neoliberal.⁷⁵

Manteniéndose en el nivel de lo modélico, el poema “Noticias de un astronauta del futuro candidato a la presidencia del mundo” es enfático al exhibir las cuestiones relativas a la técnica y a sus adeptos como fuentes de oscurantismo y opresión. En efecto, el cálculo y las leyes científicas son las herramientas de que se sirve el astronauta para su incontrastable dominio. Él mismo es dibujado como un autómatas impasible que cumple con las etapas de un proyecto. No hace falta, en coherencia con esto, rememorar el papel del equipo económico chileno que prevalece en la visión del astronauta. El mismo Galindo (1999) empalma al protagonista de la lírica con las reformas económicas neoliberales, distanciándose de las observaciones de Foxley C. (1995) quien identifica este texto como una variación irónica de la figura de Huidobro.

Lo impresionante del protagonista de los versos es que, en vez de las esperadas sugerencias de ascensión y velocidad, se estabiliza en un estatismo dilatado:

La suya no es una caída en suma su abismante seguridad en sí mismo que lo hace Cristo crucificado en
una nave espacial

[...]

Y, pues, ni asciende ni desciende (alto/bajo no es una categoría que sirva para pensar) aterriza
se posa en la tierra como el pájaro en la rama
como dios en un mural bizantino, punto por punto, piedrecilla a piedrecilla
dorado a fuego
en el campo deflector de todas las intensidades
(Lihn 1983: s/p, vv.26, 30–34)

75 Las aproximaciones críticas a la imagen del ‘chorro’ en *El Paseo Ahumada*, unánimes respecto a su connotación represora (sobre todo en Foxley C., 1995), han a la vez destacado distintos aspectos del mismo. En lo específico, se ha ligado a la evocación del concepto neoliberal del ‘chorreo’ (Rojas, 2013–2014; Sepúlveda Eriz, 2013), a la temática del higiene (Sepúlveda Eriz, 2013), a una política de desigualdad y desperdicio (Rojas, 2013–2014). Finalmente, más cercana a nuestras aserciones, Ceresa identifica en él una dicotomía interna: “La forma fálica de los chorros que rodean el paseo componen un escenario de violencia disfrazada, en donde la seductora tecnología provoca un efecto placentero en los peatones” (2017: 187).

Son las ‘intensidades’ entonces que son puestas bajo el control de ese movimiento en expansión, encabezado por un solo hombre.⁷⁶ El astronauta imita la horizontalidad del Paseo no porque él se desplace horizontalmente, sino porque aparta las calidades de alto y bajo. Su existencia es, de este modo, apareada y luego alisada en el plano bidimensional del mosaico. Esta forma artística entrega la visión de una linealidad no sacudida por momentos penetrantes y paralelamente aliviada por la multitud de los trozos luminosos que la componen. La planicie de la descripción así como la ambigua atracción de sus partículas no puede dejar de recordarnos el silenciamiento de las ambiciones sociales y los destellos de la explosión de consumo material y cultural.⁷⁷

En esta óptica, se lee algunos versos más abajo:

Su rostro cambia y es el mismo –el de todos nosotros– inmóvil, en pantalla, como un campo deflector de todas nuestras intensidades

La cruz espacial nos redime de la sorpresa nos dispensa de toda filosofía y convertida en una fina llovizna imprime su iridiscencia en los vacíos platos de postre, que sugiere el maná

(Lihn 1983: s/p, vv.41 – 44)

La inmovilidad del mosaico se muda a otro soporte manteniendo su fijación. La pantalla y el rostro proyectado en ella cambian sin cambiar realmente. A este propósito, vale la pena establecer una conexión con el rostro que indagamos en el poema zuritiano. Allá la figura ejemplar (Miguel Ángel) imponía las apariencias faciales; aquí la continuidad identitaria ya existe y mantiene su dominio mediante la herramienta del “campo deflector”. Con todo, deseamos dirigir nuestra atención sobre el verbo ‘imprimir’ que se inserta en la misma dimensión mecanizada y prevaleciente del ‘estampar’ que profundizamos en *Anteparáiso*.

La “cruz espacial” se erige como un objeto fijo pero de amplio alcance y, por otra parte, la “fina llovizna” encarna su difusión capilar e impalpable.⁷⁸ En el astronauta tanto como en el Vivac se enfrentan estas esencias de intensidad y dispersión y, sin embargo, la intensidad apela enteramente al contexto, que manipula la perteneciente a las personas. Una suerte de impotencia surge de estas últimas dos líricas donde

76 Véase el opuesto despertar de las intensidades impulsado por la Escena de Avanzada: “Muy lejos del vocabulario melancólico del desfallecimiento del sentido, la Avanzada puso en movimiento un ‘régimen de intensidad’ cuya clave energética conecta su escena al repertorio deleuziano de los flujos libidinales y las máquinas deseantes” (Richard 2005: 42).

77 Confróntese la metáfora de la nave espacial que Ianni emplea en referencia al fenómeno de la globalización: “La ‘nave espacial’ sugiere el viaje y la travesía, el lugar y la duración, lo conocido y lo incógnito, lo destinado y lo descarriado, la aventura y la desventura. [...] Los habitantes de la nave pueden ser arrollados por una sucesión de perplejidades, y ser capaces, entonces, de conocer su imposibilidad de descubrir o de transformarse” (1996: 8).

78 Abiertamente, los versos hacen referencia al pasaje bíblico del maná que se interrelaciona con la aparición del rocío. Señalamos que, en la Biblia, se realiza la distribución equitativa del maná, lo que se contrapone al seductor imaginario consumista.

el enfoque espacial (el Vivac/Paseo) y humano (el astronauta) han determinado la extensión de un control desdibujado pero extenso. Si en la primera parte de *El Paseo Ahumada* anotamos la posición pasiva y relegada del sujeto frente a su entorno, en esta ocasión se ha explayado la visión de la agresión del propio medio en distintas formas. Estas pautas se transfieren a la percepción de la realidad vivida, donde el ejercicio de la libertad y de la acción se halla confinado en la praxis consumista así como los estímulos del afuera se realizan en un despliegue encontrado de atracción y dominación.

El reto a estas circunstancias contextuales y líricas acontece en el momento en que la escritura invoca panoramas distintos, que producen un roce respecto a los delineados hasta ahora. Un claro ejemplo de esto se encuentra en los dos poemas que siguen: “No por menos de \$300 –dijo– y se enterró la daga en el costado. Estudió magia roja en el Ecuador” y “participó en el paro paralizando palo y tambor pero no le dieron esférica. Otro más que está por encima del bien y del mal”. En el primer texto las alusiones a la seriedad y profesionalidad del mago se refractan en las imágenes casi macabras y en la voz final del mismo que reproduce su esfuerzo extremo:⁷⁹

No por menos de trescientos pesos la operación del tabique nasal
prueba número uno
y la dos esta aguja de coser sacos ensartada de mejilla a mejilla
El respectable sabe apreciar el trabajo limpio de un verdadero profesional
que hizo sus estudios en la selva, cerca del Ecuador
por cuatrocientos pesos pero ni por uno menos se le hacen los honores a la primera hoja de acero
inoxidable
Boca que sangre dinero que se le devuelve limpiamente al público
para los maestros una gota es un desperdicio
Ni brujo ni carnicero mago con diploma que harrecorrido a pietodel cóontineente
y ebstadáaga que'e mihundoenlscostado
súaiudapogfavog.
(Lihn, 1983: s/p)

El personaje aparece como el anti-astronauta, contraponiendo la frialdad y precisión del modelo a la venta excesiva de su cuerpo. Por otro lado, en “participó en el paro [...]” asistimos a un momento de protesta en el Paseo Ahumada donde, en específico, el Pingüino enfrenta a los militares.⁸⁰ Sin embargo, este gesto revolucionario solo en-

79 Compárese, en la parte final del poema, los memorables versos finales de *Altazor* de Huidobro: “Lalalí / Io ia / i i i o / Ai a i a i i i i o ia” (1931: III).

80 Hacemos notar que Sepúlveda Eriz (2013) opina que los evidentes conflictos que se dan en *El Paseo Ahumada*, como en este caso la movilización ciudadana, son dinámicas que no se hallan en las producciones neovanguardistas. Respecto a la referencia histórica del texto, 1983 representa el año de las grandes protestas sociales contra la dictadura.

cuentra el desinterés tanto de los represores como de los manifestantes, resumido en la expresión irónica “no le dieron esférica”, variación formal de “dar bola a alguien”.⁸¹ A nuestro parecer, esta activación del Pingüino conlleva, además del acto de crítica al régimen en sí, una contratación de los espacios delineados por los chorros en “Introducción a la estética del Vivac”:

Estabas fuera de tí ahora que cuándo estás adentro? sobreexcitado
 por la película en cuatro dimensiones que la realidad estaba pasando en el Paseo Ahumada
 Querías figurar a toda costa en el reparto y no como un extra menos
 de esos que caen, sin pena ni gloria a la primera carga en el campo del simulacro
 [...]
 Habían rodeado el Ahumada por cuatro costados y la red empozada empezaba a recogerse con un ruido
 de
 cadenas
 Al toro, por las astas: desde el centro mismo de la arena, tú –gesto sin capa–aleteaste
 gritándole de todo a los
 uniformados
 Te paseabas –dicen– entre ellos no ya como un pingüino sino como un enardecido en
 tiempos de Recesión
 Si por casualidad hubieras muerto en ese operativo nadie te habría contado como una baja
 ni de parte de los gritados ni de parte de los gritadores
 pero, igual, gritabas desde el centro mismo de esa batalla intrínsecamente desigual con
 inigualable temeridad
 (Lihn, 1983: s/p, vv.8 – 11, 20–25)

La introducción a fuerza por parte del Pingüino en el universo de la entretención desestabiliza su calidad de espectador en un espacio cerrado. Este afán surge en particular de la frase “Estabas fuera de tí ahora que cuándo estás adentro?” donde se produce una potencialización de la calidad de extrínseco en el sujeto, contraria al proceso de aplanamiento de alto/bajo que calificaba al astronauta.

El protagonista forcejea las barreras invisiblemente replicadas –en la transparencia del agua de las fuentes– en su existencia para salir hacia otra dirección. Con propiedad, con este movimiento sale de su encierro para afirmarse en el mismo espacio que lo hostigaba: el Paseo. Es por esta razón que el sujeto reelabora las condiciones de su vida y coloniza a su manera el entorno en donde se sitúa. Este suceso refleja las posibilidades ínsitas en la participación humana en la urbanidad y centralidad doméstica transformadas: no es tanto el cambio radical de estos elementos el que prima, sino la mutación de la perspectiva individual y sus relativas normas diarias.

La dispersión espacial causada por la protesta afecta el Paseo recargando las trayectorias de sus chorros felices. Tras esto, las imágenes del recogimiento se agudi-

81 Coloquialismo que expresa “prestarle atención a alguien” (Real Academia Española, 2014).

zan rápidamente: los cuatro costados, la red enfatizada por la cercanía fonética de ‘empozado/empezaba’, el movimiento que cerca cada vez más las fronteras de la calle. En esta circunstancia, haciendo frente a “los chorros [que] brotan directamente del piso del paseo sin mediación, como al centro del mismo” (Lihn 1983: s/p), el Pingüino se instala justamente al medio del Paseo y lo incursiona con su caminar.

Otro gesto que se opone a la ‘estética del Vivac’ podría hallarse en la acción de ‘aletear’. Efectivamente, en los últimos versos de “Noticias de un astronauta [...]” el Pingüino manifiesta un movimiento contrario a la rígida horizontalidad del astronauta: “Demonios y ahí estás retorciéndote como entre el ánodo y el cátodo una rana de Galton / golpeando espasmódicamente tu tambor con un palo como si / trataras de rectificar el rumbo de tu caída espacial, desatascando una palanca de cambio” (Lihn, 1983: s/p, vv.53 – 55). Aunque esta descripción se entrecruce con el apoderamiento por parte del astronauta de la energía del Pingüino, también aflora como una premonición de su voluntad de no caer y, en el caso de la protesta, de su ocupación del espacio sitiado. Al respecto, nos resulta sugerente mencionar una lectura totalmente distinta del movimiento aludido: “El aleteo del Pingüino es el gesto impotente y afásico del pobre frente a la dictadura y a la injusticia social, el gesto que convoca ya no la estaticidad de la espera que caracteriza el pasar del tiempo sometido a la limosna, sino la reactividad del *enardecido* de la *recesión*” (Rojas 2013–2014: 380). Aún reconociendo su ‘reactividad’, la estudiosa también confirma la impotencia del afán del Pingüino que, en cambio, nosotros valoramos por el mérito que guarda en sí.

Finalmente, otro aspecto que deseamos notar reside en lo ‘inigualable’ que el Pingüino opone a la desigualdad intrínseca de la situación. Si, como vimos, la igualdad ilusoria del ordenamiento neoliberal encierra la producción de una desigualdad fundamental, la “inigualable temeridad” del Pingüino escapa las posibilidades de comparación, instalándose en las afueras del sistema jerárquico. Incluso, en el Diccionario de la Real Academia Española (2014) leemos que el verbo ‘igualar’ significa “hacer iguales a dos o más personas o cosas en cualidades o valor” y “allanar la tierra o el suelo”, entre otras entradas. De lo expresado se desprende que la actitud del Pingüino que estamos revisando reta tanto el proceso de igualación que el neoliberalismo insta mediante el consumo como, en el ámbito textual, lo horizontal perseguido por el astronauta que comparamos con la desactivación implicada por las transformaciones socio-económicas.

Más adelante en la obra nos encontramos con un poema titulado “Sacerdote satánico no absuelve a cualquiera”. Su lectura empieza con la presuposición de no estar frente a una figura modelo, debido a la calificación que describe al sacerdote. Tampoco se trata de una persona cualquiera, por lo cual el personaje se instala en un nivel híbrido, señalado por su prestigio y espiritualidad –mantenidos en su actual práctica de absolución– y su simultánea perdición.

Después de haber sido ignorado por los militares y los contestatarios durante la protesta, el Pingüino es acá rechazado por el sacerdote –a pesar de su absurdidad–

y por el mismo hablante poético: “Este sacerdote no te confesará nunca, Pingüino / (ni yo te estrecharé jamás la mano)” (Lihn 1983: s/p, vv.1 – 2). Si en “Cámara de tortura” el personaje en cuestión se definía en base a su ser los residuos del otro, aquí este se nombra mediante negaciones rotundas, ni siquiera en referencia al sacerdote sino al mero espacio que este último ocupa: “Su confesionario mismo lo defiende de los accidentes del terreno / alzado en lo absoluto: / No serás tú la baldosa que falte en ese ajedrezado de marmolina ni el pliegue del trapié en la alfombra veneciana” (Lihn 1983: s/p, vv.3 – 5).

Asimismo, mientras el mendigo oponía en “participó en el paro [...]” al orden militar, económico, espacial y revolucionario su propio desorden (el caminar, el gritar y el ‘aletear’), aquí es el sistema-sacerdote que intenta protegerse de las amenazas de su entorno. El movimiento del protagonista del poema recuerda al del astronauta pero es más rápido, dejando de lado esa impasibilidad que no admitía peligros:

para su transporte sin bache a una buena velocidad
meticulosa

Su periplo comprende, en los grandes espacios del Valle Central (de un fundo a otro) incluso el deterioro de ciertos caminos patronales

(esto fué la Reforma Agraria)

la incertidumbre ante el cruce de un tren que a lo mejor ya no existe

El azar puede introducirse en el trayecto obligándolo a detenerse (hágase mi voluntad y no la suya)

(Lihn 1983: s/p, vv.8 – 14)

Este desplazamiento es como una huida a la vez impregnada de poder.⁸² Descontextualizado del Paseo Ahumada, el sacerdote ocupa a su gusto la amplitud chilena y sus rastros históricos para así materializar su ambición. Nos damos cuenta de que donde falta el orden evidentemente aplicado (la calle) no estamos exentos de tensiones impuestas: el sacerdote, en esta lucha entre su voluntad y el azar, pareciera encarnar los valores neoliberales de éxito, cálculo, inteligencia, responsabilidad. Y con esto también conlleva la negación y agresión del otro y la ocupación estudiada de su existencia: “La fría luz de la otra Roma está sobre su cabeza / esa a la que no dan todos los caminos. Electiva.” (Lihn 1983: s/p, vv.40 – 41).

Este texto inserta en las dinámicas líricas una figura nueva. Aquí se dibuja a un ser humano desconectado de su realidad, enfocado en su objetivo de tal manera que ignora y corroe el mundo que lo acoge. De este modo, el sacerdote expone la miseria del sueño del poder y, dentro de la construcción lírica, proporciona una variable más

82 El protagonista de estos versos deja efectivamente atrás el paisaje histórico del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, caracterizado por la intensificación del proceso de la Reforma Agraria y por el refuerzo de la red estatal de ferrocarriles, cuyo uso se vio profundamente debilitado a partir de la dictadura de Pinochet (Garrido R., Guerrero Y. y Valdés 1988; Thomson y Angerstein 2000).

con respecto al protagonista. En fin, una espiritualidad degradada que pone al ser humano frente a la balanza que divide sus esperados valores de su voluntad ilimitada.

3.3 Impulso criminal

La narración poética nos ha insertado ampliamente en el espacio del Paseo Ahumada y, sin embargo, con el poema “las 7 plagas en el paraíso peatonal” pretende hacerlo aún más invasivamente. El lector se había acostumbrado a una mirada externa, de paseante, de algún modo oprimida por un sentido de oclusión generado a partir de las limitaciones de la calle. A este punto, el texto transforma su observación en una participación gracias a la intervención del hablante en la trama lírica. Tomando su punto de vista, nos acercamos gradual y físicamente al Paseo hasta introducirnos en él.

En la primera parte del texto, el sujeto se siente atraído por una aglomeración de personas que, en un principio, considera debida al acontecimiento de algún crimen:

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 si 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 momento, al
Programa
un alguien de esos que se hacen escribir con su propia sangre un subtítular a modo de
epitafio en el Diario de
la Tarde
en no fallido pero inútil intento de cavarse una tumba en el pavimento
donde su muerte estrellada pone una mancha de color
(Lihn 1983: s/p, vv.1 – 9)

Una intensa deformación perceptiva se produce en el entorno ciudadano y, tras ella, el personaje se mueve en dirección de lo que sospecha ser un hecho de sangre. Igualmente, nuestra atención lectora se desplaza con la promesa de la muerte y la violencia hasta tropezar paradójicamente con la inauguración del Paseo Ahumada:

Pero no, quienes se dejaban traer por sus tropismos y la atracción de las puntas, a esa esquina
magnetizada
–ociosos cesantes trabajadores de la prostitución de ambos sexos (los últimos en retirarse)

topaban como con un dique de contención con una cintita tricolor que empaquetaba el regalo del Paseo Ahumada
el día de su inauguración
(Lihn 1983: s/p, vv.15 – 18)

Acontece un pequeño trauma en la transmisión imaginaria: lo que habíamos pensado ser un asesinato o un suicidio es, en realidad, el estreno de una prestigiosa calle comercial. De acuerdo con eso, se revierte y pone en tela de juicio la constatación del crecimiento económico y sus promesas: gracias al acercamiento entre el crimen y el Paseo, la poesía juega con el sentido de la violencia económica e, igualmente, con el sinsentido de la seducción económica.

Al tiempo, notamos que se repiten las características de lo que definimos un encierro dichoso. La referencia a la calle empaquetada por un elemento parecido a un dique de contención hace puntualmente traslucir la convivencia de limitación y sugerencias felices. Más adelante, el observador detiene su mirada sobre las personas que ocupan ese “paquete” urbano sin todavía poder acceder a él: “Nadie, salvo los inaugurantes, estaba dentro del paquete / empaquetados aquéllos, a su vez, en trajes de etiqueta / aunque –cosa rara– no había un estrado que sirviera de zócalo a ese monumento desechable” (Lihn 1983: s/p, vv.19 – 21). Nos interesa, más que la prolongación de la apariencia de paquete a sus ocupantes, la ausencia del “zócalo”. Esta falta produce una nivelación de los personajes internos al Paseo aunque, simultáneamente, nos damos cuenta de que pertenecen a la clase alta/dirigente. La impresión entregada por la situación es que, a pesar de la neta división entre los que están afuera y los que están adentro, los inaugurantes mimetizan la escala de poder a la cual pertenecen evitando el uso del pedestal y permitiendo la visión del acto por parte de los paseantes.

Al igual que en el lenguaje televisivo y, más en general, en el sistema económico neoliberal, los conflictos son anulados o camuflados en pos de un supuesto equilibrio. La circunstancia se presenta como una falsa igualdad entre las partes, traicionada por la división sutil pero no sobrepasable de la cinta tricolor. Similarmente a la producción cultural que revisamos en precedencia, donde se insistía sobre la vida personal de los poderosos (el “mercado de los sentimientos” de que hablan Bauman 2000/2004 y Brunner 1984), los inaugurantes se ofrecen llanamente a su público disfrazando una cercanía humana inexistente.

La ocupación del Paseo por parte del público se da solamente en el momento en que los participantes en la inauguración se van del sitio, de esta manera conjurando cualquier tipo de contacto entre las dos partes. No obstante, a pesar de que la separación social sea evidente, el Paseo se instala de inmediato como un núcleo que recicla las colisiones al nivelarlas en su oferta de mercado. Bajo estas premisas, los espectadores entran físicamente a la calle:

Los inaugurantes, finalmente, abandonaron el lugar a su suerte
 que era la suma de los que estábamos ahí
 Se alejaron en sus automóviles de lujo y una mano anónima pero autorizada
 reitro delicadamente la cintita de seguridad
 como si a él se le aflojara el cinturón
 como si a ella se le desabrochara la faja
 Cientos de pies se precipitaron al oasis inaugural, pero ¿dónde estaba la gente linda que
 saliera a recibirnos
 de las cuales poder anegarse?
 Trabajadores de la prostitución, eso era todo
 y los primeros retoños de la mendicidad establecida
 eso era todo
 Así, las Siete Plagas llegamos a Egipto, nuestra tierra natal.
 (Lihn 1983: s/p, vv.35 – 46)

La abertura del Paseo se compara con una entrega íntima y el mismo afán de los paseantes reproduce el deseo de posesión física que invoca la sexualización de la calle. Empezando con la aproximación al crimen/Paseo hasta llegar ahora a un encuentro casi carnal con el espacio recién inaugurado, este texto ha acompañado las sensaciones lectoras por un camino corporal. Por lo tanto, las iniciales impresiones del poemario que registramos como principalmente externas, se involucran aquí en un goce físico que determina la superación de la visión pasiva.

Como hemos notado, no se ha anulado el límite entre el público y lo lindo y sin embargo los paseantes pueden disfrutar en primera persona el espacio comercial. Resulta que la inmersión de los cuerpos en el Paseo –aún en su extremo entregado por las alusiones a la sexualidad– no ha significado una evolución social según señaló el episodio de la inauguración. En este sentido, a pesar de incluirnos enteramente en la sustancia ambicionada de la calle, seguimos detectando todavía más profundamente una fractura interior, originada por la “cintita” que indica nuestra falta de completitud.

Al final, el último de los versos mencionados provoca otro cambio de perspectiva al identificarnos –gracias al verbo regido por un ‘nosotros’– con los elementos destructores del paraíso del Paseo.⁸³ Como en la obra de Zurita los destinatarios habían sido excluidos de la utopía de los pobres, aquí igualmente acaece un alejamiento de estos de las ilusiones y promesas de una vida mejor. Con todo, la diferencia entre los dos textos se halla en que la expulsión en Lihn no es una separación efectiva sino la realización de una conciencia dañina. En otras palabras, los paseantes acceden al Paseo pero lo enturbian con su presencia. A la luz de lo señalado, el rechazo es todavía más sutil, puesto que la frecuentación del espacio casi utópico implica, en las personas, sentimientos de inferioridad y culpabilidad. Se podría decir que el poema actúa de modo parecido a las fórmulas conllevadas por el pensamiento neoliberal,

83 Si nos centramos en el cuento bíblico, los elementos de destrucción de las plagas, sin embargo, remiten a la poderosa manifestación de la justicia divina.

La figura del chorro se vuelve a instalar y, además, se fortalece siendo que trasciende el orden espacial de las fuentes al contaminar el habla, la luz y la música. Se vuelve extensa la imagen de reordenamiento feliz que abarca cada vez más el campo del espectáculo y de la exhibición. Su misma aparición como por “arte de magia” silencia el misero recuerdo del mago de la calle y se impone en la vastedad de las fronteras.

En esta perspectiva, resulta clave el verso “es aunque superficial un aglutinante de primera” en el cual se evidencia la paradoja neoliberal: su dispersión formal apareada por un asentamiento profundo. El chorro y la ascensión del piano predominan en la constitución del paisaje y mantienen su vigencia a pesar de la petición de ayuda al Pingüino por parte de la voz poética: “Pingüino, toma tus medidas, Hazte famoso de una vez por todas / y manda que apaguen la luz y corten el chorro / y que la gente piense con la cabeza siempre que no sea con la tuya / Has dicho.” (Lihn 1983: s/p, vv.21 – 24). Como revisamos en el episodio de la protesta, pareciera que la posibilidad para canalizar distintamente el contexto principal sea la de acceder a sus herramientas y elementos. Tal vez por esto el hablante se refiera a la fama como preámbulo necesario para invertir los hechos: para cambiar las cosas radicalmente (apagar la luz y cortar el chorro) es necesario ocuparlas desde adentro (hacerse famoso).

Dos poemas más adelante tenemos la sensación de entrar definitivamente en esa atmósfera de necesaria interiorización del entorno –aunque sufrida y permanentemente tensionada– para su superación. En el texto “Ellos le hacían tic. La muerte –sostienen– tendrá que hacerles tac.” se vuelven a conjugar las categorías de concentración y diseminación:

En el Ahumada que sólo ahora es paseo
antes de sexo femenino: calle
tanto el elenco como el escenario tienen sus puntos de cristalización
no todo en este río fluye con la misma rapidez
hay remansos que derivan de él como asimismo charcos
(Lihn 1983: s/p, vv.1 – 5)

Sin embargo, este panorama específico pareciera tender más hacia un empuje de conglomeración. La figura del chorro es puesta en tela de juicio por los “remansos” y “charcos” que se entreveran en las mutaciones irrefrenables del espacio. La misma hibridez de género del paseo/calle no logra detener la formación de esos aglomerados que se dan como puntos que no adhieren ni a los modelos superiores ni a la difusión inaprensible de la instauración neoliberal.

Es a partir de estos intervalos donde el hablante ahonda en un razonamiento sobre su mundo:

Treinta años hace desde que algunos conocidos de vista me obligan al tic del reconocimiento
pero no al saludo, porque sólo tenemos en común ese tic y no el tac, el tic–tic del gran reloj
desechable

que da el vacío de las horas por la eternidad que le pidan (copo superfluos pensados desde
aquí

pero que renuevan las nieves eternas)

Tic-tic-tic es la misma hora de siempre

Se transforman pero no se cambian por otros aferrados a sí mismos

cada cual al desgaste de su diferencia, que tic-tic se mantiene incólume

mientras la muerte no le haga tac

tactáaac: un buen saludo de una vez por todas

Ignorándolo, me informan de mi propia inmersión irrepetible en el río que cambia hasta de

sexo

(:la calle Ahumada / el Paseo Ahumada)

Estos señores son mi espejo del 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 fuéramos 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

fué y no andan

para nada

en la onda del tiempo retrogresivo

que se deterioran persistentemente en el cumplimiento flagrante de sus distintas edades

Tambor, me avergüenza no haber marchado a tu son

porque, igual, he caminado lo mismo

desde hace treinta años y en horas vacías, por el movable cauce de este río que difiere, como

todo, constante-

mente de sí mismo

y se conserva en la medida en que la muerte lo hace corroer

Sí, cómo siento de irrisoria mi onda:

“la movable imagen de la eternidad”

eso no es más que miedo a envejecer.

(Lihn 1983: s/p, vv.6 – 32)

La larga cita nos entrega la posibilidad para discernir los motivos que se suceden en el pensamiento de la voz poética. En el comienzo de la parte citada nos encontramos con los componentes ‘tic’ y ‘tac’, donde el primero alude a un tiempo sin evolución –la posible formalidad cambiante pero idéntica generada por la producción mercantil– y el segundo a la interrupción y el cambio hallable en la muerte. En el análisis de Foxley C., en este poema el escritor “Está aludiendo a [una] visión de la existencia amenazada de muerte” (1995: 256). Más allá de este comentario, dentro del desarrollo de la lírica, la muerte y su ‘tac’ asumen el rol de oposición con respecto a los patrones invariados del ‘tic’.

Esta posibilidad de suspensión de la cadena repetida del ‘tic’ es ignorada por el personaje pero, a pesar de esto, el entorno comercial le sugiere otros estímulos. Por medio de la observación de los paseantes que frecuentan la calle Ahumada, este llega a cuestionar la sustancia y el sentido de la vida. De modo semejante, es a partir del concepto de ‘eternidad’ que el hablante emprende un camino de reconsideración de su conducta. En otras palabras, la insistencia sobre la perfección y la belleza que lubrican el mecanismo del mercado, a pesar de su calidad efímera y vana, pueden llegar a producir en el sujeto una crítica hacia sí mismo y su realidad. De hecho, este se da cuenta de la naturaleza del “río” que habita –siempre distinto e igual– y de su posición en él (“cómo siento de irrisoria mi onda”).⁸⁴

Tal como el hablante ha recientemente instrumentalizado las apariencias del orden para incursionar en su interioridad, en el texto “nacionales: el desmemorizador: un aparato de primera necesidad” este encauza el influjo de su entorno para anularlo:

Y en este ahora que cree en su indefinida duración
es para la risa
cualquier cosa que cambia me inquieta
no quiero ver lo que miro, así lo aparto de mi memoria
Lo miro como si sólo fuera una fotografía, sin verlo
mi mirada funciona como un desmemorizador
¿Puedo identificar los edificios que bordean el famoso paseo?
Sólo uno que otro en un nimbo de incertidumbre
(Lihn 1983: s/p, vv.1 – 8)

Prosigue la insistencia obsesionada sobre el ‘ahora’, una duración inconsistente y a la vez impregnada de intensidad. Tomando como pretexto el núcleo del Paseo, la mirada del sujeto elabora su propia indiferencia. Es difícil discernir si la reacción del personaje apunta hacia una adaptación de la mira desactivadora del sistema o hacia un conjurar una fagocitación por parte del mismo. A este respecto, Rojas afirma que “El hablante [...] va diluyendo la memoria, *blanqueándola*, como hace el régimen con el pasado histórico y con los crímenes del presente” (2013–2014: 382). Es cierto que esta actitud puede recaer en una pasividad social rebuscada por la implantación neoliberal. Sin embargo, también se instala como un método de observación externa, como una posibilidad de opinión guardada en expresiones como “en este ahora que cree” y “es para la risa”, en línea con el concepto de “transeúnte” desarrollado por Lange Valdés y Lange Valdés (2012).

84 Compárese el poema de Borges “El reloj de arena” de *El hacedor* (1960), en especial por su referencia al *Panta rei* de Heráclito: “Está bien que se mida con la dura / Sombra que una columna en el estío / Arroja o con el agua de aquel río / En que Heráclito vio nuestra locura [...]” (Borges 1989/2004: 189).

La variación alucinada de la creciente producción cultural se cristaliza en la “fotografía” perceptiva del hombre: objeto bidimensional que, si por una parte, recuerda la existencia aplanada del astronauta, por la otra conjura su ciencia razonada e implacable. El elemento fotográfico, en esta instancia, no es tanto una definición de un mundo invariado sino la contraposición a sus destellos ilusorios, un intento de auto-afirmación subjetiva dentro de la multiplicidad caótica del Paseo. De modo semejante a los “remansos” y los “charcos” que enfrentaban el ímpetu del chorro, el “dememorizador” aparece como un instrumento capaz de proporcionar una adhesión a la vida desperdigada en las promesas que la confeccionan.

La (des)activación desmemorizadora se aplica a un tiempo de por sí empobrecido de memorias, hecho que extrema la necesidad de preguntarse acerca de la posición de cada uno en el desarrollo vital disfrazado por un eterno ahora. Esta cuestión se repite luego en la lírica “Prehistoria futura de Chile”. Ya a partir del paradójico título, el poema expresa una tensión temporal inacabada que toca directamente al destinatario en referencia a los cambios producidos en el espacio cultural e histórico: el supuesto fin de las utopías y de las grandes ideologías, la diseminación de productos y soportes, la cultura de la imagen, la visualidad televisiva, la disgregación de puntos de referencia:

Desde que nacimos peatones regulares a la vía pública
 nos concentramos en el Café
 y ahí nos descendamos del Ahumada que hierve de gente a mediodía
 y a la hora nona
 Nos reconocemos, aunque sólo sea vagamente, como los habitantes esporádicos del mismo
 oasis
 al que llegamos sin rompernos sin morir a la manera de olas
 beduinas
 La impaciencia se deja atrás en la calle como si nos cambiáramos la ropa
 de la callejera impaciencia por la camiseta del Café
 verdinegra
 y hacemos colas no para enfurecernos sino para abanicarnos
 turno para revelarnos ante el mesón volado
 una especie de cinta de Moebius
 el mínimo foso que separa a las estrellas del público, Huríes diría yo
 las heroínas de ese trabajo que vienen y van sobre el estrado con sonrisas estroboscópicas
 y tacitas humeantes, belleza que se nos permite
 sin necesidad de entrar al Teatro Opera
 Desde que nos concentramos en el Café hemos viajado en el tiempo como en una nave
 espacial
 sólo que siempre en una misma dirección y la nave misma ha cambiado
 para no decir nada de nuestras pobres hostesses ecos unas de otras

pero sólo ahora aterrizamos en el planeta Ahumada
no mañana sino ayer, en la prehistoria futura de Chile.
(Lihn 1983: s/p)

En el texto, el Paseo Ahumada se despliega como un flujo imposible de sujetar y, dentro de él, se concreta un espacio de inmovilidad identificado en el Café, reflejando así la forma no orientable de la mencionada cinta de Moebius. De acuerdo con la lectura que desarrollamos hasta el momento, la producción de estabilidad que genera el Café debería asegurar una parcial reconversión de la invasión del Paseo y sus componentes. Sin embargo, la “callejera impaciencia” –el afán consumidor, la urbanidad caótica y su oferta– se congrega no tanto en un momento de pausa y reflexión, sino en una sumisión de los cuerpos. Si anteriormente el sujeto fijaba su deseo de comprensión en la foto, aquí se conforma en su ponerse la camiseta, en hacer la cola, en ser un simple espectador.

Los dos lugares parecieran ser las caras de una misma moneda: por un lado la insensatez de la calle y, por el otro lado, la domesticación de las ambiciones en las “tacitas humeantes” y una belleza permitida: es como si este poema asegurara la imposibilidad de escapar del sistema o de socavar sus bases. La dispersión y la concentración se vuelven a reunir en un solo amasijo híbrido y aglutinante. Finalmente, tanto el Café como el Paseo Ahumada pertenecen al mismo proyecto urbano, al mismo ordenamiento espacial que se ha apoderado del mundo literario. Más todavía, mediante la comparación del Café con una nave espacial, el lector es reinsertado en el fragmento del astronauta: así, la misión de este se desconecta totalmente de la infinitud del universo para asediar la cotidianidad.

Al igual que en la parte dedicada al astronauta, hay un absurdo desplazamiento que acontece sin una verdadera evolución. El Café viaja mas sin cambiar su rumbo; al mismo tiempo, el Paseo Ahumada es su lugar de llegada pero situado en un tiempo inestable. Se desprende que la relación entre los dos espacios se mueve formalmente pero, sustancialmente, no avanza. Inclusive, notamos que estos intercambian con promiscuidad sus identidades (recordamos, a este propósito, el género del paseo/calle): el Café que representaba la fijación del flujo recorre un viaje y el Paseo que, al revés, encarnaba la mutación, se instala como punto de aterrizaje. A partir de estas consideraciones, las sugerencias líricas entremezclan las distintas influencias del medio que, en el contexto, se podrían traducir en una fugacidad inaprensible y en su contraparte resaltada en la falta de transformaciones efectivas. La sección textual toma estas manifestaciones de la realidad y las amalgama y extiende en un único gran circuito que permea lo relatado.

3.5 Ilusión subterránea del locústido

Seguimos registrando en *El Paseo Ahumada* una permanencia de aquellas modalidades, en particular espaciales, que hacen hincapié en la reproducción del sistema. En un texto que podría inicialmente interpretarse como una propuesta alternativa respecto al orden reinante señalamos, en realidad, su afiliación a las dinámicas que asfixian el poemario. En tal sentido, “El loco suelto de la arena se hacía los sombreros con pingüinos” recita:

El loco suelto de la arena no tenía otro almacén de la esquina que el mar
 El mar lo abastecía de todo excepto agua
 Tablas de feroces salvaciones gritaban ¡Tierra! al verlo
 De esos esqueletos de madera hizo una espléndida empalizada
 pingüino, que cortaba la playa en dos
 una exterior y otra exterior
 [...]
 Allá estaba él, cocina en ristre
 Hoy en día no hay gente como ésa
 Arquitecto de su propio destino
 (Lihn 1983: s/p, vv.4 – 9, 18–20)

El cambio de paisaje desde la calle hasta la playa y la total libertad del “loco suelto de la arena” no impiden que tanto la voz lírica como el personaje cumplan un esfuerzo delimitador del espacio. Específicamente, este es percibido en la absurda división de la playa que, aún sin lograr una verdadera separación, se instala en el verso 9 en las dos partes exterior/exterior. Lo único que diferencia profundamente el panorama marino del Paseo Ahumada es que, en el primer caso, es el sujeto quien decide cercenar su entorno mientras, en el segundo, se trata de un conjunto de fuerzas externo a las personas y, por esto, incontrolable. Es cierto que el loco, “arquitecto de su propio destino”, parece entregar la imagen de una vuelta a una existencia antigua y sincera pero no podemos dejar de notar esa semejanza estructural que presenta respecto a las fronteras impuestas en la calle e, incluso, una actitud que podríamos definir extractivista. Su misma actividad de fabricarse sombreros con los cuerpos de los pingüinos, que ocupa la segunda parte del poema, nos confirma esa desconfianza en relación con alguien que maneja cruelmente el último símbolo de resistencia del Paseo insertándolo en una suerte de cadena de ensamblaje.

Con esta lectura continuamos revisando la falta de cambios y conflictos amenazadores durante la obra. La soledad del loco, la reacción del Pingüino y su anti-conformismo, la mirada del hablante, no bastan para invertir la diseminación de una pauta existencial que, de hecho, se prolonga hasta en los inesperados parajes de un ermitaño en la playa. Este aspecto es enfatizado por un poema sucesivo, “Pide repatriación a tambor batiente” protagonizado por el mismo Pingüino:

Estoy solo en la inmensidad del paseo Ahumada
 Pido a tambor batiente mi repatriación a este mismo lugar del que si doy un golpe de menos me borran

poco de más
y abandonado por la corriente de Humboldt
[...]
Pido a tambor batiente la repatriación de mis golpes al tambor matriz
y aquí no ha pasado nada.
(Lihn 1983: s/p, vv.1 – 3, 15–16)

En paralelo con el hecho de que el mar era cercenado, aquí es el Paseo que se extiende infinitamente. Recordando la reciente sobreposición del Paseo y el Café, del ayer y el mañana, del movimiento y la inmovilidad, entendemos esta dilatación de la calle Ahumada como una manera para puntear una conformación del mundo difícilmente replanteable. El sonido desolado del Pingüino repite su grito ignorado durante la protesta y pide algo que nos parece contradictorio: volver al lugar donde ya se encuentra. En su ensayo, Correa Díaz apunta que dicha repatriación “pretende abarcar y conjurar una multitud de referentes, que van desde el trauma de un poder omnímodo (omnívoro), el exilio de tantos, el abandono de muchos a su propia suerte, hasta el llanto vergonzante de un enamorado [...]” (2005: 143). Interesándonos más en la “repatriación a este mismo lugar” que en la “repatriación” en sí, consideramos que se trataría de un enunciado que sintetiza las incongruencias de un sistema totalitario: el sujeto, a pesar de vivir ampliamente sumido en su esencia resplandeciente, es como si no estuviera. El Pingüino traduce así en su demanda la inquietud respecto a un mundo rápido, maravilloso y al mismo tiempo inclemente. Sin embargo, el tambor del mendigo enciende el principio de una disconformidad, de un sentido de abandono, de una grieta cada vez más profunda entre el sujeto y el espacio que habita.⁸⁵

En los últimos dos poemas de *El Paseo Ahumada* (que aparecen sin título) asistimos a una fugaz y lejana impresión de rescate guardada en el Pingüino: “Es un virtuoso de la Nada y la cosa Ninguna / [...] pero con su entusiasmo por sobrevivir, un ejemplo para todos / los que somos aplastados por la rueda de la historia”. No nos sorprende esta afirmación puesto que, a lo largo de la obra, nos aproximamos bastante al mendigo en su calidad de figura eventualmente crítica y alternativa.

85 La interpretación del tambor por parte de Ceresa insiste más sobre la idea de desilusión que sobre el potencial crítico que esbozamos: “El ruido del tambor de hojalata, o simplemente del tambor de cartón, marca el momento en el que lo simbólico se suspende para mostrar que no hay nada detrás de la fantasía del milagro económico [...]. Dentro del imaginario grotesco del paseo, el ruido del tambor se transforma en el significante de una verdad que no se puede confrontar, pura sinceridad material del fracaso de nombrar aquello que excede la fantasía, el fracaso de ser un profeta con superioridad moral, de nombrar el ‘elemento’ con el lenguaje” (2017: 194). Destacamos, de paso, la conexión fonética que se establece patentemente entre el golpe desesperado del tambor y el Golpe de Estado.

Lamentablemente, el Pingüino no ha podido sobrellevar definitivamente la opresión de su entorno a pesar de su obstinada sobrevivencia.

Este puntual enfoque sobre la resistencia del Pingüino es de pronto desilusionado por el siguiente poema. Allí el hablante se distancia del mendigo reconociendo su propia incapacidad para reaccionar ante el espacio y, además, extremando su diferencia por medio de la imagen del locústido –que, asimismo, reconecta con las plagas de Egipto–:

No como el desvelado pingüino de los hielos eternos
no como el sofocado pájaro bobo que se eterniza en el Ahumada
Como el locústido me hubiera gustado ser ese reloj
indesechable
y de una mágica exactitud
Como el locústido que duerme 17 años en su refugio subterráneo
antes de emerger en un día especial del mes de mayo
quizá el primero de mayo
justo a la hora en que empieza esta fiesta de primavera en que estallan
los fuegos artificiales tanto como los juegos naturales.
(Lihn 1983: s/p)

La descripción del Pingüino se asemeja a la de una estatua, radicalmente distinta y separada de su espacio pero al mismo tiempo inseparable de él. Por otra parte, el deseo del hablante se encamina hacia otra visión: no tanto la de reforzarse en la consistencia de su personalidad como el mendigo, sino la de descansar y desaparecer hasta una mutación externa del mundo (¿premonición de los 17 años de dictadura?). Si para Nogueroles esta imagen materializa la pretensión frustrada del hablante de “amar el lugar de origen” (2005b: 90), Angel (2014) la considera como una aspiración de no encontrarse en el contexto real. A pesar de que efectivamente detectamos una imposibilidad de realización del sueño del locústido en el empleo del pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo ‘me hubiera gustado’, otros parámetros indican una final subversión imaginaria del orden. El hecho de que esta utopía se base sobre la evidencia de un espacio “subterráneo” anterior al “emerger” del insecto, nos hace pensar en la abolición de la nivelación de alto/bajo asumida por el astronauta.

El mismo estado de desvelo del Pingüino, como una obligación para vivir un mundo que no lo acoge, se opone al dormir del insecto/hablante que, asimismo, no representa un descansar sin finalidades: más bien la preparación para el renovamiento. Si por un lado, esta esperanza es decepcionada por su impracticabilidad, por el otro, su funcionamiento permanece por el hecho de haber sido nombrada. Por fin, se incluye en la obra una configuración realmente alternativa del universo lírico. Aunque es evidente su fracaso textual, tan solo este intento no niega la posibilidad de una acción desarrollada en el marco de la praxis vital.

A lo largo de la lectura de *El Paseo Ahumada* hemos entonces hallado el desenvolvimiento de una capilar forma de dominación –en particular espacial–. A pesar de la variedad de escenas, personajes y situaciones, el texto se mantuvo adherido a su estructura básica, fundamentada en su dualidad interna de concentración y dispersión,

de acuerdo con Debord (1967/1969). Muchos críticos han llegado a la conclusión de considerar el poemario de Lihn como exento de propuestas contundentes respecto a una transformación sistemática. Al mismo tiempo, los estudios no dejan de localizar en el texto la exhibición de un lenguaje conflictual, capaz de dar voz a una realidad momentáneamente privada de soluciones:

El poeta, al estampar su denuncia, no sienta las bases para un posible cambio de las ideologías imperantes, no regala recetas. Tan sólo impone la duda [...]. (Angel 2014: 53)

In *El Paseo Ahumada*, there is not exactly a message of hope and positive thinking, but there is a place of contestation, where one can subvert societal hierarchies. (Travis 2007: 224)

[...] el texto poético inscribe intratextualmente sus propios contextos sociohistóricos, ciertas prácticas de comportamiento social en nuestro continente y aunque el texto no refleja una posición ideológica sobre las mismas, se puede inferir un diagnóstico del estado de conciencia del hombre latinoamericano contemporáneo y de los valores comunes y específicos que sostiene el habla de un cierto grupo social. (Favi 1992: 96)

Si *El Paseo Ahumada* es una obra radical, es porque propone que la ideología es algo estructural, es decir, que no se puede desenmascarar sin destruir con ello todo su edificio.

Por ello, se apuesta por una crítica que se posiciona desde adentro. (Ceresa 2017: 176).

Con todo, también logramos identificar durante la lectura indicios puntuales referidos a la capacidad del sujeto para vivir diferentemente su medio. Es así que avanzamos una hipótesis de cambio en la experiencia del destinatario que concuerda con la crítica “desde adentro” enunciada por Ceresa (2017). Ante este panorama, Galindo se pregunta si “es posible la denuncia sin el rescate de ciertos valores mínimos” (1999: 176), para contestarse más abajo que, con *El Paseo Ahumada*, “aparece otro modo de hacer poesía social, poesía que surge de la constatación directa de los hechos, de una escritura que sitúa el lugar de la historia en el espacio de la ausencia de las mistificaciones [...]” (Galindo 1999: 180).

Empezamos a entrever las posibilidades transformadoras de *El Paseo Ahumada* justamente en su profundo entramado de dominio, urdido en sus distintas sugerencias textuales. El lector, insertado con las evidencias y sus subyacentes estructuras en un entorno blandamente asediado, se encuentra frente a la posibilidad de disponer de por sí de los breves impulsos contestatarios insinuados por la relación entre los sujetos y el espacio. La atmósfera recreada, relativa a la imposibilidad de trocar el medioambiente, entrega la capacidad de cambio enteramente al sujeto y, por añadidura, a su interioridad y rol aislado más que grupal. Bajo este punto de vista, el individuo que vive en una invasión cabal de estímulos externos –el control, la diseminación comercial, la reconstrucción urbana, la oferta de bienes, los mensajes masivos– no necesariamente está condenado al abandono y a la conformidad. Su propia experiencia a veces sufrida o gozosa del contexto no impide una aptitud crítica o incluso la ocupación no reglamentada de los espacios que permean su existencia.

