



Captura del espectáculo humano: confrontación entre marginalidad y progreso en *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn *

Capturing the human spectacle: confrontation between marginality and progress in Enrique Lihn's *El Paseo Ahumada*

Daniela Hernández ¹

Hernández, D. (2023). Captura del espectáculo humano: confrontación entre marginalidad y progreso en *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn. *Revista Convergencia Educativa*, (14), diciembre, 51-64. <https://doi.org/10.29035/rce.14.51>

[Recibido: 14 septiembre, 2023 / Aceptado: 12 octubre, 2023]

RESUMEN

Este artículo propone la revisión de la obra *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn desde la relación establecida entre la poesía y la fotografía. En este poemario se observa una confrontación entre los sujetos subalternos y la sociedad moderna desde la mitad del siglo XX en Chile, frente al cuestionamiento del supuesto progreso económico que se expresa mediante la conformación de esta nueva arteria que se conformó como el epicentro del mercado comercial. De esta forma, se identifica en la obra, la confluencia de estos personajes que circulan en un mismo escenario de forma azarosa, pero sin perder de vista la existencia de jerarquías sociales. La voz poética se sitúa desde una mirada callejera dentro de los espectáculos que brinda esta calle que pretendía ser el éxito del modelo neoliberal instaurado en dictadura, pero que finalmente derivó en un desplome de lo propuesto, rodeado de pobreza y descontento social.

Palabras clave: Enrique Lihn, poesía, fotografía, subalternidad, modernidad.

* Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt N°1220021 titulado: *La letra y la mirada. Fotografías en la poesía chilena del siglo XX y XXI*.

¹ Licenciada en Educación. Universidad Católica del Maule. Talca, Chile.
<https://orcid.org/0000-0002-0876-2347> | daniela.hernandez.01@alu.ucm.cl

ABSTRACT

This article proposes a review of the work *El Paseo Ahumada* (1983) by Enrique Lihn from the relationship established between poetry and photography. This collection of poems shows a confrontation between subaltern subjects and modern society since the middle of the 20th century in Chile, facing the questioning of the supposed economic progress that is expressed through the formation of this new artery that became the epicenter of the commercial market. In this way, the confluence of these characters who circulate randomly on the same stage is identified in the work, but without losing sight of the existence of social hierarchies. The poetic voice is situated from a street view within the shows offered by this street that claimed to be the success of the neoliberal model established in the dictatorship, but which finally led to a collapse of what was proposed, surrounded by poverty and social discontent.

Key words: Enrique Lihn; poetry; photography; subalternity; modernity.

INTRODUCCIÓN

El Paseo Ahumada (1983) es un poemario que dialoga con la fotografía de Paz Errázuriz contenida en la obra, esta permite analizar la palabra de Enrique Lihn en virtud de la relación entre fotografía y poesía, por medio del acercamiento al concepto de la subalternidad desde la mirada de Pinedo (2016), examinando su aproximación hacia la realidad de los sujetos marginados en el contexto de la modernidad latinoamericana. Desde la fotografía podemos hablar sobre qué sucede con la sociedad moderna del siglo XX a partir de las reflexiones de Sontag (2003) y Didi-Huberman (2014) por medio de los conceptos de subexposición y sobreexposición, para realizar un análisis comparativo que evidencia la confrontación entre el sujeto subalterno y la modernidad sustentándose en las nociones de poesía y visualidad de Valeria de los Ríos (2015), Polanco (2018) y Páez (2012), entre otros.

Es así como se plantea como hipótesis que en la obra se observa un cuestionamiento sobre la decadencia humana, por medio de la confrontación entre la marginalidad, representada por los sujetos subalternos, y el supuesto progreso económico, representado por el sujeto banquero que habita esta construcción peatonal y los magnos edificios que la circundan, debido a que en el momento de su inauguración el paseo Ahumada se conformó como el epicentro de lo bursátil. De esta forma, podemos identificar en el poemario y en las imágenes fotográficas de Paz Errázuriz cómo convergen estos personajes que circulan en un mismo espacio, de forma un tanto casual y en consideración de que siempre existen relaciones asimétricas entre unos y otros.

Para llevar a cabo este análisis se realizó una revisión documental bibliográfica. En primer lugar, se realizó la lectura de *El Paseo Ahumada*, en segundo lugar, se continuó con un análisis de documentos teóricos relacionados con los conceptos de fotografía y de imagen fotográfica, poesía de neovanguardia, sujeto subalterno y modernidad. Y, por último, a través de las ideas extraídas del material bibliográfico y el poemario, surgieron nuevas lecturas e interpretaciones que permitieron articular la hipótesis.

Este poemario, publicado por Ediciones Minga, replica una suerte de periódico que presenta textos llamativos y controversiales con una intención paródica dentro de su escritura, mostrando una portada atrayente con grandes titulares en letras rojas que posee una bajada de título, así como también la utilización de imágenes en blanco y negro que permiten observar parte de la escena urbana. *El Paseo Ahumada* se compone de 30 poemas y seis fotografías, de las cuales cinco son de autoría de la fotógrafa chilena Paz Errázuriz y una del fotógrafo chileno Marcelo Montecino, además cuenta con 21 ilustraciones del artista chileno Germán Arestizábal que se observan a lo largo del texto¹.

El poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988) es el autor de *El Paseo Ahumada*, obra que se ubica en un momento final de su producción, previo a su muerte y en esta manifiesta preocupaciones sobre el arte y la fotografía. El escritor perteneció a la generación del 50 y se destacan sus obras *El Quebrantahuesos* (1952) creado en conjunto con Nicanor Parra y Alejandro Jodorowsky; *La pieza oscura* (1963) y *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) y *Batman en Chile* (1973). Entre los reconocimientos que recibió se encuentran el Premio Atenea (1963), el Premio Casa de las Américas (1966) y la Beca Guggenheim (1977). Su producción poética se vincula con la Escena de avanzada, grupo formado por varios artistas y disciplinas que buscaban replantear los campos escriturales chilenos durante el Golpe de Estado, relacionándose con corrientes neovanguardistas.

Lucidez bestial²: encuentros entre poesía y fotografía

Si bien existe una amplia investigación en torno a la obra literaria de Enrique Lihn, estas se sitúan desde la reflexión social y la escritura contestataria que poseen sus textos, pero en relación con la obra *El Paseo Ahumada* no existen aproximaciones teóricas que examinen el vínculo entre la poesía del autor y la fotografía.

Lihn durante su vida como escritor, se interesó bastante en el mundo del arte en su plenitud, desde la literatura, la pintura y la fotografía, siendo de los Ríos (2015) una de las principales estudiosas en torno a su creación poética y su relación con la fotografía. De esta forma, involucra el concepto de fotografía fantasmal desarrollado por el poeta, quien propone que “la fotografía es fantasmal porque hace presente lo ausente, removiendo el flujo temporal, reactivando y confundiendo a la memoria, que no distingue entre la historia y su representación” (de los Ríos, 2015, p. 26), por lo que relaciona las características que posee el concepto de fantasma con las del sujeto marginal que es ignorado en su propio espacio, convirtiéndose así en un espectro que es capturado en la imagen fotográfica. Además, la autora presenta a Lihn como un agitador cultural (de los

¹ Esta primera edición se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos de Ediciones Minga, Manuel Montt N°2632, Santiago. La segunda edición por la Editorial Diego Portales (2004) elimina todas las fotografías de Paz Errázuriz, reemplazándolas por las tomas de Cristián Silva Avaria, cambiando incluso la portada, en la que deja de aparecer El Pingüino y se sustituye por un retrato de Lihn en que él mismo sostiene otro retrato de sí mismo realizado por Luis Poirot. Además, se adicionan dos poemas y la encuadernación es mucho menos artesanal y sin rastro de lo que alguna vez fue la primera edición simulando un periódico.

² “Lihn es un poeta muy reflexivo, y es un poeta reflexivo que duda de sus propias reflexiones. Además, creo que es una lucidez bestial”, declaraciones de Roberto Bolaño en *La belleza de pensar* (1999) (Canal Daniel Rojas Pachas, 2018, 4m47s)

Ríos, 2015) que responde a las vicisitudes de la época en la que se enmarca la creación literaria de *El Paseo Ahumada*, quien, además, enfoca su mirada crítica desde la conformación de un hecho noticioso.

El sujeto poético de la obra se sitúa desde la vereda callejera, por lo que se encuentra observando constantemente la ciudad. Sin embargo, no se posiciona desde la típica figura baudeleriana que se halla fascinada con la urbe y sus esplendores, sino todo lo contrario, este hablante lírico ofrece una mirada crítica y denunciante de lo que acontece en la ciudad, así como también de las relaciones que existen entre el poder que ejerce la dictadura y el neoliberalismo que vino de la mano con el Golpe de Estado de 1973. En concordancia con esto, el yo poético encuentra tres tipos de sujetos: los dueños de las calles (banqueros), los transeúntes y los que habitan la calle (trabajadores ambulantes y mendigos) que llamaremos subalternos.

A través del estudio del subalterno, concepto propuesto por Gramsci (1929) y analizado por Guha (1983) y su grupo de estudios interesado en el rescate de la voz de los subalternos, con el propósito de considerarlos como “sujetos activos de la historia” (en Zermeño, 2016, p. 191). Es así como podemos dar cuenta de que los subalternos son grupos de personas que gracias a la modernidad y a las élites nacionalistas se vieron infravaloradas, oprimidas y silenciadas, tal como lo serían los campesinos, las mujeres y el proletariado. Por su parte, Spivak (2003) reflexiona sobre la idea de representación de los subalternos y la voz de aquellos silenciados, quien critica que los estudios previos, incluso los del pensador italiano, tienden a representar al subalterno, pero negándole su capacidad de expresión propia.

De igual forma, en Latinoamérica a partir de la segunda mitad del siglo XX comienza un periodo en el que se pretende denunciar la continuidad entre el proceso emancipador del mundo colonial y de la posindependencia representada por el imperio de Estados Unidos (Pinedo, 2016), puesto que, desde el punto de vista del sujeto subalterno, no ha cambiado a gran escala esta forma de dominación constante, manteniéndose en una condición inmutable durante el tiempo y los procesos de una América Latina que ha evolucionado bajo el capitalismo.

Jameson (1991) examina esta idea de capitalismo y propone la existencia de un posmodernismo de ruptura radical que se inicia entre las décadas de los 50 y 60, expresando que lo que fascina a los posmodernos es precisamente todo el paisaje “degradado”, feísta, de series televisivas y de publicidad, de forma que en este posmodernismo todo entra en la posibilidad de ser objeto de la poesía. Desde esta perspectiva, Lihn como escritor se sitúa dentro de este foco de pensamiento, criticando la sociedad de consumo (fruto de la modernidad), que según Jameson (1991) se encuentra en “una fase del capitalismo más pura que cualquiera de los momentos precedentes” (s. p.), por lo que el consumo de imágenes también se hace presente en este momento en el que lo que algún día fue rupturista ahora ya no escandaliza a nadie.

El desarrollo de este nuevo modelo económico instaurado en dictadura que abre paso al libre mercado y a la novedad del comercio, provoca que el país se enfrente a consecuencias sociales que se hacen notar en la poesía de Lihn. En relación con la idea del libre mercado y la sociedad moderna, Sontag (2006) propone que la producción y el consumo de imágenes se presentan como una prioridad, dando cabida al poder que tienen estas

en la economía y en la estabilidad política. Asimismo, plantea que existe una sobreexposición de la alteridad a través de la masificación de imágenes, las que generan desapacibles sentimientos en quienes se sitúan como observadores continuos de este bombardeo visual, puesto que “en un mundo no ya saturado, sino ultrasaturado de imágenes, las que más deberían importar tienen un efecto cada vez menor: nos volvemos insensibles” (Sontag, 2003, p. 122).

En esta misma línea, Didi-Huberman (2014) manifiesta que la sobreexposición de estos sujetos subalternos, a través de la fotografía produce una ceguera a nivel colectivo de quienes no pertenecen a ese círculo obviado, lo que genera un efecto contrario al que en un principio sería el propósito de la captura, dando paso a una mirada superficial. Asimismo, como señala Barthes (1980), el encuadre tomado principalmente por los medios de comunicación masiva evidencia una manipulación constante, pues solo muestra un fragmento de la realidad, faltando todo el contexto restante de lo fotografiado. Por el contrario, Didi-Huberman (2014) propone la existencia de grupos de sujetos obliterados bajo el fenómeno de la subexposición, al señalar que se priva a la sociedad de los medios que deberían permitir un acceso a las imágenes, logrando dejar sin luz a quienes no son considerados parte de la sociedad. Además, expone que esta subexposición va acompañada del abandono y el desprecio, por lo que los subalternos entran en esta categoría como un pueblo olvidado.

De esta forma, *El Paseo Ahumada* funciona como un híbrido fotopoético en que se articula un diálogo entre formas diferentes de arte, que se unen mediante enlaces comunes, pues entre ambas materias se crea una escena recreativa de lo que la obra en cuestión desea denunciar.

Páez (2012) declara que esta construcción híbrida de Lihn al integrar las fotografías de Errázuriz está realizando una acusación que representa precisamente lo que sucede en el paseo Ahumada que se levanta supuestamente como espacio del exitismo chileno, pero que es habitado por gente que trabaja en la calle para sobrevivir. De manera que Lihn, al utilizar este estilo de libro que hace alusión a un diario, se podría manifestar que intenta presentar ante el sujeto banquero la presencia de los subalternos que omite constantemente.

El lenguaje que posee este poemario según Páez (2012), se percibe como uno de alto grado de interés “por hacer del lenguaje poético un lenguaje político, que sea capaz de denunciar y discutir la realidad que experimenta el país” (p. 65), por lo que es evidente que las imágenes fotográficas también poseen una mirada no intencionada desde lo mercantil, sino que desde una que intenta democratizar la observación enfrentando la censura de aquellos tiempos, pues tomar estas fotografías en el período de dictadura significaba desafiar la represión militar que, a través de agrupaciones como la Asociación de Fotógrafos Independientes (1981-1990), buscó denunciar en forma de testimonio³.

³ En este sentido, Errázuriz sitúa una mirada consciente del espacio en sus obras, permitiendo vincular su perspectiva fotográfica con el objeto, que según Richard (2004) “[...] esta distancia enunciativa abre la movilidad de campo necesaria para que la fotógrafa convierta su “punto de vista” en el agenciamiento crítico de una mirada que sabe perfectamente cómo no confundirse con el realismo existencial de lo fotografiado” (p. 14).

Si bien, la poesía y la fotografía utilizan aparatos distintos de enunciación, se observa que Lihn recurre al lenguaje, tanto escrito como visual, para articular su reflexión. Por consiguiente, el espacio del paseo Ahumada es más que un escenario, sino que pasa a ser la obra en sí.

Transitar veredas opuestas del paseo Ahumada

Bajo el concepto de subalternidad, en *El Paseo Ahumada* se observa la presencia de sujetos que habitan la urbanidad de esta calle peatonal inaugurada en 1977 y que tratan de subsistir por medio del “oficio” de la mendicidad. Un sujeto representativo dentro del poemario es la figura de El Pingüino, quien deambula en dicha calle para brindar un espectáculo musical a través de la percusión de una batería hechiza, acompañado por los ciegos que tocan flauta dulce y los sordos que tocan el acordeón.

La marginalidad, como una característica inherente del subalterno, se encuentra no solo en la falta de un hogar, la precariedad en el acceso a la salud y la frágil economía, sino que también ante la posición de este sujeto periférico quien se vuelve invisible a los ojos de los transeúntes y del sistema. En relación con la fotografía, en la portada (Figura 1) de la obra los protagonistas de la escena funcionan en oposición entre ellos mismos, ya que por un lado, el enfoque predominante de la imagen se centra en la figura de El Pingüino, quien se esmera por recibir un poco de atención y, por otro lado, encontramos la presencia de un sujeto perteneciente a un público dinámico y ensimismado, que pareciera no notar el intento de auxilio del mendigo que circula por el mismo, pero que se encuentra segregado a habitar solamente ciertos puntos.

El Pingüino es presentado mediante un ángulo fotográfico normal, es decir, se encuentra a la altura de los ojos del observador y que es el que más se aproxima a una visión objetiva de la realidad (Aparici & García, 2010). Se presenta vestido con una camisa blanca un tanto desordenada y con pantalones anchos, seguramente de jeans. Hacia la derecha de la imagen (Figura 1) se presencia una entidad masculina que camina con la mirada fija hacia adelante, ignorando por completo al artista mendicante con un claro propósito de negación ante su presencia y que, en contraste a este, va vestido con un traje elegante y formal. En este sentido, la portada del libro denuncia desde un primer instante la dicotomía entre sujetos marginales y modernos. El mendigo porta un cartón en el que ha escrito a mano un breve texto que dice: “Dios se lo pague. Su cooperación es mi sueldo. Gracias”, y que Lihn, modifica en cuanto a su sintaxis en el primer poema para posicionarlo como titular/título: “Su limosna es mi sueldo Dios se lo pague” (s. p.), cambiando la palabra ‘cooperación’ por ‘limosna’, por lo que se puede esclarecer que esta última posee una connotación mucho más relacionada a la miseria y a la asimetría entre quien recibe y quien da.

Figura 1

Fotografía de Paz Errázuriz.



Fuente: El Paseo Ahumada, E. Lihn (1983), Ediciones Minga.

Más adelante, en el poemario se muestra al sujeto banquero como otro personaje que comparte “su espacio” con la mendicidad (Figura 2), integrándose a instituciones como el Banco de Chile que forman parte de esta representación de la escena moderna que se instaura a partir de los años 70, encarnada por hombres vestidos con trajes formales, maletines y que parecieran mantener una grata conversación con sus pares, sin llegar a mezclarse con gente que no pertenezca a sus estándares. Permite observar la presencia de sujetos que personifican al ámbito privilegiado de la modernidad representada en la obra, a través de grupos herméticos de hombres que, parados con seguridad, demuestran autoridad y tranquilidad. Estos sujetos se muestran en su mayoría en una posición contraria al objetivo de la cámara, logrando capturar solo las espaldas de aquellos, de modo que esta lejanía visual se asemeja con la existente en el poemario, pues forman parte de la oposición hacia los grupos subalternos, grupo al que se le puede sumar las figuras del Estado y las Fuerzas Armadas Terrestres, pudiéndose observar que estas tres entidades forman parte de una misma esfera social y política. A pesar de que de este grupo solo se puede ver en la fotografía (Figura 2) al sujeto banquero, el resto se aprecia de forma omnipresente en ellas, pues mantienen el control de todo lo que sucede y de lo que no sucede en las calles, son responsables de lo que en estas acontece gracias al poder de sus imposiciones.

Figura 2

Fotografía de Paz Errázuriz.



Fuente: El Paseo Ahumada, E. Lihn (1983), Ediciones Minga.

Esta disparidad que exhibe el poeta entre los sujetos subalternos y la modernidad también incorpora elementos religiosos, pudiéndose evidenciar en el texto a través del poema titulado “Se apareció Cristo en el paseo Ahumada está bueno de jodé”, en el que Lihn propone a Cristo como símbolo de marginación, de forma que realiza una sustitución de la figura del mendigo por la de este sujeto divino que es “dejado de la mano de Dios” (Lihn, 1983, s. p.), mostrando a los lectores lo que vive un grupo enmarcado en la subalternidad y que constata, a través de la fotografía, el movimiento acelerado de una multitud que niega la existencia de este Cristo que no solo es testigo de lo que ha sido, sino también de lo que él mismo ha sido (Barthes, 1980). De igual forma, en el verso “Cristo al que matan en su población por haberse negado a gritar viva Chile” (s. p.) se evidencia una denuncia sobre este enfrentamiento militar y civil, en donde Jesucristo viene a representar a gran parte de los subalternos que no se adhieren a la represión, pero que igualmente terminan siendo oprimidos por la vigilancia extrema.

Un caso similar aparece en el poema titulado “Sacerdote satánico no absuelve a cualquiera”:

Si en ese u otro momento [...], lo tironearas de la manga
te quedarías con la sotana en las manos [...]
No exageremos: un estremecimiento de asco
le recorrería, localizándose en el plexo solar,
[...] hasta sus talones de Aquiles (Lihn, 1983, s. p.).

Este poema se centra en la crítica hacia una entidad religiosa con bastante poder durante la época, haciendo alusión al falso altruismo y humildad que profesa la Iglesia, pero que solamente se queda en palabras, pues ante la caótica pobreza, se posiciona desde la apatía y el desdén, como si el mendigo fuese una especie de opositor al sistema y, por consecuencia, un pecador. Así, el hablante lírico, como señala Polanco (2018), elabora “discursos sinuosos y alusivos a la situación política” (p. 140).

En algunos poemas se observa la subexposición (Didi-Huberman, 2014) a la que es sometido el sujeto subalterno. En “Tocan el tambor a cuatro manos”, Lihn logra hacer que los artistas mendicantes sean el centro de atención, sintiéndose parte de estos sujetos obliterados, lo que se evidencia en versos como: “Repiqueteas por tu salvación personal/ y yo escribo porque sí/ Tocamos el tambor a cuatro manos” (Lihn, 1983, s. p.), es decir, el tambor es tocado tanto por las dos manos del Pingüino como por las manos del yo poético. En la parte superior de la página aparece una imagen fotográfica (Figura 3) en la que se observa que El Pingüino es totalmente ignorado, incluso por las personas que están sentadas frente a él, sin estar haciendo nada más que excluir de sus miradas todo aquello que encuentran desagradable.

Los transeúntes caminan por el paseo como si su mayor objetivo fuese devenir en caballos de carreras, quienes están entrenados para seguir su camino sin preocuparse de su alrededor, pareciera que su meta es llegar a salvo y sin contaminarse de la peste de los mendigos, siendo la única cura evitar el contacto físico y visual. Esto demuestra que son conscientes de la existencia del resto de los sujetos con los que coexisten, pero que de esta misma manera es que deciden tomar distancia.

Figura 3

Fotografía de Paz Errázuriz.



Fuente: *El Paseo Ahumada*, E. Lihn (1983), Ediciones Minga.

Del mismo modo, el “Cámara de tortura” refleja el abandono y el sufrimiento que viven los sujetos marginados, realizando una comparación entre lo que unos tienen y las sobras que quedan para los otros. Esto se puede ver expresado en: “Su zapato derecho es mi zapato izquierdo doce años después/ [...] su tranquilidad es mi muerte por la espalda” (Lihn, 1983, s. p.). Se demuestra que la libertad de estos grupos subalternos se reprime o disminuye al momento en el que aumenta la libertad de los demás, mostrando un espacio paralelo en el que la tranquilidad para los dueños del capital económico se da cuando el “otro” la pierde.

Desde la perspectiva de la sobreexposición (Didi-Huberman, 2014), se observa que existe una crítica a los medios de comunicación, pues el poeta, al utilizar este formato que alude a un periódico, uno de los medios más consumidos en la época y que incluye imágenes que expone las marginalidades, pero desde una mirada que no aporta, además de integrar titulares que solo resultan atractivos por la perturbación que generan. Sin embargo, Lihn, a pesar de recurrir a estos mismos mecanismos en su obra, logra realizar una oposición ante la amenaza que significa ser expuesto fotográficamente en diarios, mediante la referencia paródica al lenguaje mediático desde una escritura inteligente (Polanco, 2018) que se opone a los sobreestímulos de la modernidad. Esta relación entre la poesía y la fotografía cuestiona las jerarquías autoritarias, de forma que consigue “iluminar los márgenes que ese poder mantiene a oscuras para que no echen a perder sus brillos trucados” (Richard, 2004, p. 14). La captura de la calle en su total naturalidad no se pierde, los artistas se integran de una manera casi invisible a la escena compuesta por los “residuos” que ha dejado esta sociedad mercantil.

La imagen (Figura 3) tomada desde un plano fotográfico general que comúnmente es utilizado con la finalidad de mostrar una localización concreta y situar al espectador (Aparici & García, 2010), nos muestra una mayor amplitud del contexto que habita El Pingüino, en el que, a pesar de encontrarse rodeado de gente, sigue estando solo e ignorado en la gran ciudad que avanza sin parar, tal como la voz poética nos muestra a lo largo del poema.

A través de la incorporación visual y la intervención literaria del espacio público, se puede interpretar que Lihn pretende mediar un diálogo entre los transeúntes y la ciudad, incorporando en esta a quienes se ven invisibilizados por el flujo urbano en relación con el modelo económico instaurado por la dictadura. Esto se llevaría a cabo mediante la escritura contestataria y la utilización del lenguaje que desafía los lineamientos del régimen militar en el orden económico, social y político, permitiendo en la obra apuntar al desplome del sistema económico neoliberal impuesto, lo que se puede ver reflejado en el poemario: “Así los carros bombas pasan a la estética del Vivac festinándose el agua que falta a las poblaciones” (Lihn, 1983, s. p.). Estos versos son parte del poema “Introducción a la estética del Vivac”, en donde se alude a los chorros de agua expulsados desde los carros que intentaban subyugar las constantes manifestaciones surgidas, agua que cae en medio del “gran” paseo Ahumada y, por consecuencia, sobre las deplorables construcciones en las que dormían los sin hogar.

Se crea una sincronía entre la voz del hablante lírico y las imágenes fotográficas, de manera que Lihn utiliza este formato de poesía visual transgrediendo los límites establecidos en los formatos tradicionales de la literatura, aprovechando la falta de márgenes que existe en este tipo de poesía para fundir su propia figura y la

de la voz poética con la del Pingüino. Sin embargo, Ayala (2012) propone la existencia de un “desencuentro de las miradas” (p. 36), puesto que el sujeto transeúnte se posiciona desde la vereda de la muchedumbre, escondido y protegido en la figura del voyeur y que “nunca aspira a reconocer al otro” (Ayala, 2012, p. 36). La humanidad se vuelve objeto de espectáculo, pero no como ocurría en las antiguas novelas en que era presenciada por los dioses olímpicos, sino que, como expresa Benjamin (2003) se ha convertido en un espectáculo en que esta es protagonista de sí misma.

Finalmente, en la última fotografía del poemario (Figura 4), tomada por Marcelo Montecino, utiliza un primer plano que interioriza el retrato de Enrique Lihn en el cual se encuentra mirando fijamente hacia la cámara y esbozando una leve sonrisa. Esta fotografía es acompañada por un texto escrito a puño y letra por el poeta, intencionado por su pensamiento posmoderno hacia el cuestionamiento social y el espectáculo brindado en el paseo Ahumada desde su inauguración, pues como expresa Vargas (2007) desde la perspectiva posmoderna, se cuestiona el éxito alcanzado por la modernidad, sus valores y el reduccionismo economicista.

La prosperidad que se esperaba de este centro neoliberal no funciona para Lihn, comparando a las grandes tiendas y sus elevados costos con los vendedores ambulantes y sus ínfimos precios en el “Gran Teatro de la crueldad nacional y popular donde se practican todos los oficios de supervivencia” (Lihn, 1983, s. p.) exhibiendo la “menesterosa soberbia del espectáculo” (Lihn, 1983, s. p.). El poeta escribe con las manos atadas el día a día que se vive “[...] Entre la vida y el paro cardíaco, entre la letra y el borrón” (Lihn, 1983, s. p.).

Figura 4

Fotografía de Marcelo Montecino.



Fuente: El Paseo Ahumada, E. Lihn (1983), Ediciones Minga.

A través de esta correlación de imágenes fotográficas en la poesía de Lihn, se observa el alboroto al que es sometido el sujeto subalterno, quien no tiene otra opción más que la mendicidad. Al capturar el paisaje en

múltiples fotografías se puede realizar un recorrido visual que remite a un contexto particular, en un tiempo y espacio determinado con sus personajes protagonistas detallados en la obra, por tanto, la relación de las fotografías de *El Paseo Ahumada* muestra que la ficcionalidad de obra poética radica en una realidad direccionada por las letras, convirtiendo a los receptores en testigos de la calle, sitio que se transforma en un medio para que todo suceda.

Este poemario, al utilizar el formato de un periódico e incluir fotografías de la ciudad, se adscribe al tipo de escritura expuesta, clasificación que contempla las prácticas en las que lo urbano y la poesía se entrelazan por medio del arte, y que, según Polanco (2018), “significa entender la ciudad como soporte virtuoso de polución visual” (p. 125). Así, señala que existe una conjugación entre la poética literaria y la visualidad en los libros colaborativos, destacando que:

las fotografías y las ilustraciones son fundamentales en *El Paseo Ahumada* de 1983, tanto así que las fotos de Paz Errázuriz [...] no solo dialogan con los textos, sino que en algunos momentos llegan a codeterminar el poema y la puesta en página (p. 141).

A través de este vínculo fotopoético se observa que los sujetos que componen el poema se caracterizan por una personalidad estática y pseudoarquetípica, pues no presentan una evolución a lo largo del poemario. Aquellos viven bajo el alero de la represión, a excepción de la figura del Estado, quien vendría siendo la representación fidedigna de aquel concepto. En el caso de la figura de El Pingüino, es el típico mendigo que encontramos en las calles de una ciudad chilena de la época, es decir, en situación de indigencia y viviendo con lo que le sobra al resto, condenado a ser una vida desechable ante la mirada ajena, personaje que es acompañado por desempleados, drogadictos y prostitutas.

Estas personalidades han perdurado en la historia de las calles, como si la inauguración del paseo Ahumada hubiese sido el factor determinante para la llegada de aquellos, manteniendo su imagen, las relaciones sociales, los mismos problemas y privilegios de forma intacta. No obstante, ante la parodia constante de los versos que componen el poema, se divisa la devastada situación de pobreza que sufre el país durante la época y que se replica hasta la actualidad, algo que quizás nos advertía Lihn desde esos entonces.

CONCLUSIONES

En síntesis, el poemario de Enrique Lihn muestra un espacio compartido por la modernidad neoliberal del Chile de los años 70 y la marginalidad representada por mendicantes que habitualmente se presentan con sus respectivos espectáculos, con la finalidad de poder ganar un poco de dinero y así sobrevivir. Lihn, al integrar las fotografías de Errázuriz, nos permite evidenciar que los sujetos marginales están presentes, forman parte de la sociedad, a pesar de la invisibilización a la que constantemente son sometidos.

El Paseo Ahumada simboliza el ritmo de vida acelerado, en el que se hace presente la represión, la vigilancia extrema y la individualidad representada por medio de una voz omnipresente, que emite “la palabra de los sin

nombre, la escritura de los sin papeles, el lugar de los sintecho, la reivindicación de los sin derechos, la dignidad de los sin imágenes” (Didi-Huberman, 2014, pp. 29-30). En este sentido, es correcto señalar que ni el fenómeno de subexposición ni de sobreexposición son favorables para la representación de estos sujetos.

Si la fotografía no se incluyese dentro de *El Paseo Ahumada* y se viese desde la perspectiva de un periódico corriente de los años 80, se desvirtuaría totalmente, puesto que bajo esa mirada los transeúntes y toda persona que se encuentre fuera de la esfera marginal se vería escandalizada de las acciones del subalterno, porque este vive en la calle, mendiga, molesta al transeúnte común y corriente con su sola existencia. No obstante, en esta poesía la imagen fotográfica se vuelve una herramienta de aterrizaje que subvierte esta perspectiva y la convierte, en palabras de Sontag (2006), en una “verdad atestiguada” (p. 155) que se enriquece por medio del yo poético.

De esta forma, la hipótesis propuesta al inicio de este artículo es ratificada, pues la mirada de la voz poética rescata estas figuras subalternas, al identificarse como uno más de los artistas callejeros del paseo Ahumada, denunciando a través de los poemas la confrontación entre sujetos marginados y sujetos modernos en medio del “ascenso” del mercado bursátil, pero que en realidad no es más que el quiebre del modelo económico. Asimismo, toma la cotidianidad de la urbe capitalina y la presenta como si fuese la primera vez que esta se observa a sí misma y a sus habitantes que, por lo general, no son conscientes de su entorno.

Esta innovación teórica puede dar pie a futuras investigaciones sobre *El Paseo Ahumada* en relación con la fotografía, tomándose como inspiración para ampliar el campo escritural y visual de la obra poética, considerando el vasto interés de Lihn por las artes. De esta misma forma, el estudio del híbrido poesía y fotografía se puede extrapolar a diferentes obras de Enrique Lihn, como, por ejemplo, *La efímera vulgata* (2012) en la que el poeta incorpora las imágenes fotográficas del fotógrafo chileno Luis Poirot, volviéndose esta última un elemento indispensable para la comprensión del poema, puesto que la voz del hablante alude directamente a las positivas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aparici, R., & García, A. (2010). *Lectura de imágenes*. Ediciones de la Torre.

Ayala, M. (2012). El mendigo, el travesti, la televisión: teatralidad urbana y espectáculo en la poesía de Enrique Lihn. *Revista Chilena de Literatura*, (82), 33-53. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952012000200003>

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida*. Paidós Comunicación.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos*. Itaca.

Canal Daniel Rojas Pachas. (26 de septiembre de 2018). *Roberto Bolaño audio sobre Enrique Lihn (Grandes poetas y escritores chilenos)* [Archivo de Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=Pzdn_wMIiTO

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ediciones Manantial.

Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi.

Lihn, E. (1983). *El Paseo Ahumada*. Ediciones Minga.

Páez, D. (2012). *Poesía visual en Chile: una cartografía de las prácticas visuales en la poesía chilena*. [Tesis de postgrado, Universidad de Santiago de Chile]. <http://repositorio.conicyt.cl/handle/10533/181711>

Pinedo, J. (2016). Apuntes en torno a los conceptos de postcolonialidad y subalternidad, su uso y significados entre los intelectuales de América Latina e India. En S. Klengel & A. Ortiz (Eds.), *Sur South: Poetics and Politics of Thinking Latin America/India* (pp. 215-240). Iberoamericana Vervuert.

Polanco, J. (2018). Poéticas de la imagen visual. Familiaridades y migraciones en la poesía chilena. *Hybris. Revista de Filosofía*, 9(1), 115-149. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1256158>

Richard, N. (2004). Submundos y grietas de identidad. En P. Errázuriz (ed.), *Paz Errázuriz : fotografía 1983-2002 = photography : réplicas y sombras* (pp. 10-23). Fundación Telefónica.

de los Ríos, V. (2015). *Fantasmas artificiales. Cine y fotografía en la obra de Enrique Lihn*. Hunders.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Edhasa.

Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>

Vargas, J. (2007). Modernidad y postmodernidad en Latinoamérica. *Estudios de Deusto: revista de Derecho Público*, 55(2), 123-153. [https://doi.org/10.18543/ed-55\(2\)-2007pp123-153](https://doi.org/10.18543/ed-55(2)-2007pp123-153)

Zermeño, G. (2016). Epistemología de la historia y estudios desde la subalternidad. En S. Klengel & A. Ortiz (Eds.), *Sur South: Poetics and Politics of Thinking Latin America / India* (pp. 187-203). Iberoamericana Vervuert.

Datos de correspondencia

Daniela Hernández

Licenciada en Educación

Universidad Católica del Maule

Talca, Chile.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0876-2347>

Email: daniela.hernandez.01@alu.ucm.cl



Esta obra está bajo una Licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.