

LORENA P. LÓPEZ TORRES

Universidad Católica del Maule, Talca, Chile

lplopez@ucm.cl

ORCID: 0000-0003-2769-5001

DANIELA HERNÁNDEZ RAMÍREZ

Universidad Católica del Maule, Talca, Chile

daniela.hernandez.01@alu.ucm.cl

ORCID: 0000-0002-0876-2347

FLÂNEUR Y MENDIGOS FANTASMALES
EN EL PASEO AHUMADA DE ENRIQUE LIHN¹

FLÂNEUR AND GHOSTLY BEGGARS
IN EL PASEO AHUMADA BY ENRIQUE LIHN

PALABRAS CLAVE:

fotografía, poesía
chilena, *flâneur*,
mendicidad, dictadura,
Enrique Lihn.

En *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn se observa la aparición de sujetos *flâneur* y mendigos que deambulan como figuras fantasmales en esta nueva arteria levantada como epicentro del mercado comercial y bursátil del país, ejemplo del modelo neoliberal instaurado en la dictadura. En la obra estos sujetos confluyen con banqueros y transeúntes que circulan azarosamente por el mismo escenario, pero sus interacciones son mediadas o evitadas. Como un *flâneur* callejero, la voz poética elabora un registro escrito y visual del espectáculo que brinda el paseo en el que circulan sujetos en desiguales condiciones lo que pone de manifiesto la presencia perturbadora y fantasmal de los mendicantes.

KEYWORDS:

Photography, Chilean
Poetry, *flâneur*,
Beggary, Dictatorship,
Enrique Lihn.

In *El Paseo Ahumada* (1983) by Enrique Lihn, we observe the appearance of *flâneur* subjects and beggars who wander like ghostly figures in this new artery built as the epicenter of the country's commercial and stock market, an example of the neoliberal model established during the dictatorship. In the work these subjects converge with bankers and passers-by who circulate randomly through the same scene, but their interactions are mediated or avoided. Like a street *flâneur*, the poetic voice

¹ 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*.

creates a written and visual record of the spectacle provided by the walk in which subjects circulate in unequal situations, which reveals the disturbing and ghostly presence of the mendicants.

Introducción

El poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988) manifestó en vida sumo interés por el mundo del cine y de la fotografía, es decir, por la materialidad de la imagen en sus distintas dimensiones, pues “se centró en describir la experiencia fotográfica y cinematográfica, y en reflexionar sobre el influjo que estas tienen sobre la construcción del sujeto” (Ríos 2015: 21). La atención que puso en estas disciplinas se advierte en sus obras desde los años ochenta cuando comienza a incorporar imágenes fotográficas, obras pictóricas, ilustraciones y videos en algunas propuestas literarias partiendo por el diario mural *El Quebrantahuesos* (1952) en colaboración con Nicanor Parra y Alejandro Jodorowsky; seguido de su primera novela *Batman en Chile* (1973); los poemarios *Lihn y Pompier* (1978); *A partir de Manhattan* (1979); *El Paseo Ahumada* (1983); *Pena de extrañamiento* (1986); *La aparición de la Virgen* (1987); la obra póstuma *La efímera vulgata* (2012);² el comic inconcluso *Roma, la loba* (1992);³ la película-performance *Adiós a Tarzán* (1984)⁴ y otra filmación inconclusa titulada *La cena última*, del mismo año.

Ubicado en el periodo final de su vida artística previo a su muerte, *El Paseo Ahumada* es una manifestación de estas preocupaciones, en particular, la inmersión de la fotografía en la sociedad chilena en tiempos de dictadura. Estas meditaciones recibieron la influencia de la *escena de avanzada*,

² Las imágenes fotográficas de la obra fueron tomadas por Luis Poirot alrededor de 1978. Tras ver las imágenes, Lihn le envía desde Nueva York un “largo poema [que] a través de la serie de fotos se inserta, fragmento tras fragmento” (Sarmiento: 203).

³ El comic, que incluye ilustraciones del propio Lihn, es publicado en el volumen *Un comic* (1992) junto a una conferencia de Alejandro Jodorowsky a propósito de un encuentro que el escritor sostuvo en 1991 con dibujantes, guionistas y editores de comic del país (Brodsky: 1992).

⁴ Lihn asocia la obra con su definición de “contraarte”, es decir, una práctica contracultural que no es “ni la acultura ni la anticultura que definen al régimen [dictadura] y a la década” (Lihn 2015: 387).

movimiento de artistas de diversas disciplinas que buscaban replantear los límites del campo escritural y artístico chileno experimentando con la imagen en un contexto de extrema censura.

En esta oportunidad se atenderá la conformación del poemario como un registro escrito y visual que presenta a un sujeto poético *flâneur* fantasmal/callejero obliterado que adquiere protagonismo tras el cruce verbovisual que se produce entre los poemas de Lihn y las imágenes de la fotografía chilena Paz Errázuriz.⁵ Este *flâneur* fantasmal no forma parte del entramado ciudadano del mundo del trabajo formal que deambula por dicha vía peatonal, más bien, ocupa los intersticios que esa sociedad desconoce o no observa, pues no lo considera como integrante de la masa productiva en movimiento. Por tanto, este sujeto, aunque subalternizado, tiene una posición particular desde la cual logra observar su alrededor y juzgar a los peatones desprevenidos en su circulación por el paseo. Es un yo *flâneur*, pero también voyeur que, de acuerdo a lo que plantea el Lihn crítico de arte, no forma parte del

acto de la devolución de la mirada que nos dan personas, animales y cosas, en una palabra, el mundo; de la relación de toma y daca —dialéctica de las miradas comunicantes— que incluye el repertorio entero de las pasiones, las ideas, los sentimientos. La mirada oblicua, evasiva, escurridiza, invisible del voyeur no intercambia nada, no se intercambia con el mundo, en ella se ciega el acceso a la realidad (Lihn 2015: 365).

A través de esta mirada, esta voz poética desmenuza el trato, la convivencia y la atención hacia su condición de otro/fantasma. Igualmente, cuestiona la decadencia humana, por medio de la confrontación entre la marginalidad de los sujetos mendigos —representados por la figura de El Pingüino— y el supuesto progreso económico que el sujeto banquero expresa como habitante de esta construcción peatonal, inaugurada en 1977. En el poemario y en las imágenes fotográficas de Errázuriz se observa cómo circulan estos sujetos en un mismo espacio, aunque la convergencia entre unos y otros denote relaciones asimétricas. La alteridad advertida se

⁵ Integrante del Grupo 8 formado por Alexis Díaz, Javier Godoy, Álvaro Hoppe, Miguel Navarro, Claudio Pérez, Leonora Vicuña y Alejandro Wagner. La fotografía ha colaborado con artistas y escritores en *La manzana de Adán* (1989) junto a Claudia Donoso; *El infarto del alma* (1994) junto a Diamela Eltit y *La luz que me ciega* junto a Malú Urriola y Carolina Tironi. Entre sus obras en solitario se cuentan *Los nómades del mar* (1996) y *Kawesqar. Los hijos de la mujer sol* (2003).

articula entre la palabra y la imagen, para poner en primer plano la presencia fantasmal de los mendigos.

*Lucidez bestial:*⁶ la proclama de Enrique Lihn

En la contraportada del poemario el poeta presenta su proclama que anticipa el futuro del Paseo Ahumada. Es un examen del espacio urbano-arquitectónico del que es “habitué desde el día mismo de su fundación” (Lihn 1983: s. p.) y que pasó de ser el oasis peatonal y del despegue económico, es decir, la escuela de todos los negocios, a ser “el pabellón en que se escribe el quiebre del modelo económico” (Lihn 1983: s. p.). Un espacio vigilado, lleno de sobrevivientes en el que, diariamente, se celebra el show protagonizado por los peatones y en el que “todos somos sus coautores, sus actores y sus espectadores” (Lihn 1983: s. p.). Este manifiesto da indicios del proceso escritural/visual que el poeta lleva a cabo para el poemario en un contexto de dictadura, señalando su compromiso con el acontecer político y social de los años ochenta, haciendo carne de las afrentas que sufren los más desvalidos de la sociedad chilena, reflejados en los mendigos del paseo. Por ende, se empeña en escribir, aunque “con las manos amarradas; proeza que quiere agregar a las que realizan, día a día, los subempleados y mendigos del Paseo, sus semejantes, sus hermanos” (Lihn 1983: s. p.).

En *El Paseo Ahumada* el yo poético/alter ego de Lihn realiza un registro de lo visto y vivido en el paseo en un “cuaderno de anti vida” (Lihn 1983: s. p.) en el que se sindic a sí mismo como “un topo [...] que sólo veo que no veo/ estas malditas palabras/ mi único tamborileo” (s. p.). Este registro “en verso libre (¡algo que lo sea!)” (Lihn 1983: s. p.) se construye

⁶ Entrevistado en *La belleza de pensar* (1999), Roberto Bolaño señaló: “Lihn es [...] un poeta reflexivo que duda de sus propias reflexiones [...] creo que es una lucidez bestial” (Warnken: s. p.).

⁷ Para cuando Lihn publica el poemario, el gobierno militar, a través del Bando 19 del Ministerio de Defensa, orden la censura de imágenes fotográficas e ilustraciones en las publicaciones de la oposición como APSI, *Análisis*, *Cauce* y *Fortín Mapocho*, las que deben “restringir su contenido a textos exclusivamente escritos” (Lihn 2015: 429). El poeta enfatiza: “el mentado bando es una contribución negativa para acotar, en la práctica, la naturaleza del “lenguaje” fotográfico. Pongo entre comillas la palabra lenguaje, porque este medio de apelación, comunicación y expresión “la fotografía” no es, en sí mismo lingüístico. Y parece que, en ciertas condiciones, resulta más efectivo que el lenguaje lingüístico” (Lihn 2015: 426-427).

con “recursos provenientes de otras disciplinas [...] bajo diversas modalidades de intertextualidad: alusiones, citas, epígrafes, parodias, etc., collages intertextuales” (Galindo Mutaciones: 226), como la parodia a la *Biblia* “porque de ella es el/ reino de la Mendicidad” (Lihn 1983: s. p.) y al *Canto General* (1950) de Pablo Neruda, ahora “Mi Canto particular” (Lihn 1983: s. p.); se suman las referencias a la filosofía ancestral china de Chuang Tzé y al mundo de la astronáutica con la mención del estadounidense John Glenn. En términos de las mutaciones disciplinares (Galindo Palabras), el modelo lihniano se arma como un *poema-cuadro* cuya “referencia anterior, inter o intratextual, modelo o contratexto es una obra plástica, ya sea una escultura, un cuadro, [...] un filme o una fotografía” (Hoefer: 553) que, en tanto poema visual, carga el sentido a partir de la materialidad de las imágenes (Polanco).

La obra se compone de 30 poemas y seis imágenes fotográficas en blanco y negro, cinco son de autoría de Errázuriz y una de Marcelo Montecino; además cuenta con 21 ilustraciones del artista Germán Arestizábal distribuidas a lo largo del texto.⁸ El poemario replica una suerte de periódico que presenta textos llamativos y controversiales con una intención paródica dentro de su escritura, mostrando una portada atrayente con una imagen del sujeto mendigo, además de grandes titulares en letras rojas y una bajada de título —formado por el título de la obra, el nombre del poeta y el de la editorial—. En las imágenes se observa parte de la escena urbana que permite aproximarse a los quebrantos del *flâneur*/mendigo ambulante. Los títulos de los poemas escritos con mayúscula, centrados o enmarcados, colaboran con esta configuración, pues recuerdan a los titulares de las noticias en este tipo de medio de comunicación. Polanco (2018) señala que existe una conjugación entre la poética literaria y la visualidad en *El Paseo Ahumada*, destacando que: “las fotos de Paz Errázuriz [...] no sólo dialogan con los textos, sino que en algunos momentos llegan a codeterminar el poema y la puesta en página” (141).

⁸ N. de las As. La primera edición es de Ediciones Minga (que citamos en este artículo). En el 2004 Ediciones Universidad Diego Portales publica una segunda entrega en la que se eliminan las imágenes originales y se reemplazan por positivas de Cristián Silva Avaria. En la portada aparece un retrato de Lihn sosteniendo un retrato de sí mismo realizado por su colaborador Luis Poirot, además se agregan dos poemas y un prólogo escrito por Alejandro Zambra. La encuadernación es menos artesanal, perdiendo todo rastro de simulación de un periódico. En 2010 Editorial Das Kapital publicó en formato historieta *El Paseo Ahumada. De cuchepos y pingüinos* con una selección de los poemas del original y con ilustraciones de Liván, seudónimo de Iván Cornejo.

De esta forma, la obra funciona como un hibridación fotopoética en que se articula un diálogo entre formas diferentes de arte unidas mediante enlaces comunes, pues entre ambas materias surge una escena recreativa de lo que la obra en cuestión desea denunciar. Páez (2012) declara que esta construcción híbrida que Lihn presenta al integrar su poesía y las imágenes fotográficas de Errázuriz acusa precisamente lo que sucede en el paseo: el espacio del exitismo chileno es habitado por trabajadores ambulantes o informales que intentan sobrevivir. Al utilizar el formato de un periódico e incluir fotografías de la ciudad, Lihn 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 “significa entender la ciudad como soporte virtuoso de polución visual” (Polanco: 125). Con esto, el poeta se muestra a sí mismo como un agitador cultural (Ríos 2015) que responde a las vicisitudes de la época en la que se enmarca la creación literaria de su obra y enfoca su mirada crítica desde la conformación de un hecho noticioso. En efecto, Lihn abrazó una “poesía situada” que para él implicaba “la relación del texto con la circunstancia de sus enunciados [e] insistió en esta condición de su escritura, tanto en sus notas como en sus diálogos” (Lastra y Valdés: 11), tal como se observa en *La pieza oscura* (1963) y en *Diario de muerte* (1989).

La fotografía en dictadura

En dictadura diversas tipologías e hibridaciones artísticas y discursivas recurrieron a la fotografía subvirtiendo su uso etnográfico, que tiene mucho de racismo y de marginalidad; de identificación en tanto dispositivo de vigilancia (foto *carne*)⁹ o de registro de abusos a los derechos humanos (Schwartz y Tierney-Tello: 3). La *escena de avanzada*, formada por artistas y escritores como Eugenio Dittborn; Carlos Leppe; Juan Dávila; Carlos Altamirano; Lotty Rosenfeld; Catalina Parra y Alfredo Jaar; Diego Maquieira; Juan Luis Martínez; Gonzalo Millán; Soledad Fariña y el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) se dedicó a experimentar con el arte y la literatura ampliando el soporte hacia el cuerpo, lo social e individual,

⁹ Para Richard (*La insubordinación*) la foto *carne* actúa como procedimiento de detención y captura de la identidad fotográfica: “la prisión del encuadre, la camisa de fuerza de la pose, la sentencia del montaje, la condena del pie de foto [se homologan al] control represivo que afectaba diariamente los cuerpos sometidos a los métodos de la violencia militar” (20).

y otros materiales que fueron registrados en foto y video (Richard 1994; Richard cit. en Avelar). Se dedicó a criticar la tradición aristocratizante de las Bellas Artes y a acercar la imagen hacia la visualidad de masas con la foto documental o de prensa; a cuestionar el marco institucional de validación y consagración de la obra, ya sea en museos o galerías, a través de la introducción de la *performance* y de las instalaciones-videísticas, y principalmente, a transgredir los géneros discursivos por medio de la creación de obras en las que se interceptan varios sistemas de producción de signos (el texto, la imagen, el gesto) y que, transdisciplinariamente, combinaron el cine y la literatura, el arte y la sociología, la estética y la política (Richard 1994).

Las obras creadas por la escena artística nacional respondieron a un “arte refractario” (Richard 2004: 16) ya que no ofrecían nada útil para la lógica totalitaria del régimen militar o para la ideología cultural de la izquierda tradicional (Richard cit. en Avelar). La noción de lo refractario proviene, por un lado, de Walter Benjamin y su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935) y, por el otro, de Ronald Kay y su texto *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana* (1980). Para el filósofo, el arte refractario llama a la adopción de nuevos conceptos que se “distinguen de los habituales en que resultan totalmente inutilizables para los fines del fascismo” (Benjamin: 92-93) y para el poeta, la fotografía desafía las rígidas estructuras del arte y de la sociedad del periodo, desde un lugar que asedia el orden totalitario para mirar lo anónimo, lo censurado y lo marginado. Como elemento refractario, la fotografía rebate el anonimato forzoso o el ímpetu de la cautela y relocaliza la humanidad desconcertada de los rostros capturados que se multiplican como fantasmas, ya sea en una toma antropológica, peatonal o en un documento de identificación, para confirmar la existencia de una memoria que demanda ser restaurada. Al incorporar fotografías en las obras de arte se reincorporaron en el escenario los rostros anónimos, es decir, los rostros “reales” de pobres, locos y socialmente indefensos (Sontag 2003). Sobre estos sujetos se ha sellado el infortunio de *haber estado allí* (Barthes) y no ser más que una huella sin nombre. No obstante, la tragedia que significa indicar como fantasmal (Ríos 2015) u obturado a los habitantes censurados y amedrentados de la dictadura, la cámara fotográfica y la fotografía en el arte chileno va a permitir mostrar esa parte de la sociedad sobre la que se ejerce violencia, pues “es más reveladora y más confiable que la sociedad que maquinalmente la niega” (Kay: 51).

Los escritores de los setenta y ochenta van a expresar los atributos de este arte refractario por medio de “intersticios hábilmente dispuestos, por la opacidad del lenguaje que se niega a ser consumido por el sistema” (Brito: 25). Van a buscar “nuevas formas expresivas que den cuenta de la realidad de manera oblicua, ambigua, con claves secretas” (Nómez: 108) en obras que exhiben la fragmentariedad, el desecho y los retazos de historia. Van a exhibir una referencia constante a otros textos en un ejercicio que fracciona las disciplinas instándolas a variadas expresiones mutables que hacen evidente “el gesto político de su ruptura” (Galindo 2005: 68) ante las manifestaciones de violencia y censura. Por ese entonces, el control excesivo de la dictadura implicó la refundación del país; etapa en la que prescindir de todo lo antiguo fue la excusa perfecta para adaptar al país al modelo neoliberal económico que se afianzó definitivamente entre los años 1973 y 1977 “como única forma eficiente de asignar recursos” (Moulian: 201-202). En los años siguientes (1981-1982) este orden político, social y cultural se consolidó hasta el final de la dictadura, lo que generó que la población se inclinara hacia el consumismo y la adquisición de información “liviana” (Moulian: 94). Se trató de un proyecto para modernizar Chile y presentarlo como un prototipo de empresa exitosa, único en América Latina, en el cual los más desafortunados fueron llamados a participar “gracias a la «teoría del chorreo» y mediante el consumo internacionalizado (aunque sea con tarjeta de crédito)” (Subercaseaux: 57). El desarrollo de este nuevo modelo económico que abrió paso al libre mercado y a la novedad del comercio provocó que el país se enfrentara a consecuencias sociales que se hicieron notar en la poesía de la escena artística de la época. La poesía también se ve afectada por estas condiciones de reproducción, consumo y ceguera que construye el modelo consumista imperante.

Enrique Lihn y la fotografía

El poeta desarrolló sus propias ideas sobre la fotografía no sólo, como hemos visto, en su obra literaria, sino también en su faceta como crítico de arte. Interesado en la producción nacional de fotógrafos como Paz Errázuriz, Sergio Larraín, Luis Poirot, Álvaro Hoppe, Felipe Landea, visitó exposiciones y escribió reseñas y artículos en torno a su papel durante la dictadura y a lo que la fotografía estaba destinada, ideológicamente, a “decir” o mostrar. No es de extrañar que su pensamiento fuera cercano al

de Susan Sontag, quien reflexiona constantemente sobre el lugar de la fotografía en circunstancias adversas o desfavorables para cierta porción de la humanidad; la misma que suele recibir una mirada oblicua y sesgada al entrar a la imagen. Ante la proliferación de imágenes fotográficas, Sontag (2006) propone que su producción y consumo se ha vuelto una prioridad para la sociedad moderna, dando cabida al poder que tienen en la economía y en la estabilidad política. A propósito de esta adquisición, plantea que existe una sobreexposición de la alteridad a través de la masificación de las 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: 122) o las miramos de manera superficial. Estas ideas coinciden con lo manifestado por Barthes (2009) quien señala que el encuadre, tomado principalmente por los medios de comunicación masiva que refuerza esa instigación visual, evidencia una manipulación constante, ya que sólo muestra un fragmento de la realidad del que se ausenta todo el contexto restante de lo fotografiado, lo que recuerda la “liviandad” reclamada por Moulian (1997).

Por su parte, Lihn agrega que la fotografía resulta no ser “un testigo imparcial de la realidad, y que su bien llamado valor mágico tiene tanto que ver con su objetividad mecánica y con su fidelidad al aquí y al ahora, como con su poder de intervenir lo real, imprimiéndole uno u otro sentido” (Lihn 2015: 424). En *El Paseo Ahumada*, el poeta demuestra un 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” (Páez: 65), por lo tanto, las imágenes fotográficas de Errázuriz¹⁰ van a escapar al consumismo mercantil y entrarán a formar parte de ese lenguaje poético que figura como testimonio visual en la captura de los efectos de la represión militar. El estilo de la fotógrafa chilena —que Lihn asocia con el de la estadounidense Diane Arbus (Lihn 2015: 361 y 476)— practica “una documentación de las criaturas en que esas profundidades se materializan: parecen hacerse representar bajo la especie de complejos de carne y hueso o de lapsus y hasta chistes de personas” (Lihn 2015: 476). En su obra crítica, el poeta señala que Errazuriz apre-

¹⁰ Paz Errázuriz formó parte de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) (1981-1990) junto a Hellen Hughes; Leonora Vicuña y Kena Lorenzini. Este colectivo cultivaba la fotografía documental como “actos de desacato contra el monolítico discurso marcialmente militar” (Leiva: 154) de la época.

hende “con el ojo de la cámara lo que escapa al punto ciego de sus modelos, lo que ellos no pueden ver en la imagen de sí mismos” (Lihn 2015: 361). Dicha ceguera ante la propia imagen, enfatiza el tono de exclusión que sufren los personajes retratados tanto por Arbus como por Errázuriz; acorde que ambas fotografías tocan y que en el caso de la chilena se acentúa, puesto que, como indica Lihn, “las fotografías sin un texto que les agregue información hablan por sí solas contra la violencia institucionalizada” (2015: 428) de la dictadura militar. Su perspectiva con el objeto establece una distancia enunciativa que “abre la movilidad de campo necesaria para que [...] 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” (Richard 2004: 14). Esta mirada es la que Lihn establece al recurrir a ambos lenguajes para articular una reflexión con la que intenta democratizar la observación y la movilidad en el espacio peatonal. Esto lo hace a través de lo que, en sus palabras, son sus imágenes “teratológicas” con las que capta a los sujetos desde lo extraño pero “sin realzar esa extrañeza y del modo como se integran o se acomodan a un campo visual, [...] desconocido para ellos como si estuvieran en su casa antes que en la escena de su alienación” (Lihn 2015: 476-477).

Imágenes y palabras se enmarcan así en una poética que ronda el intervenido paseo Ahumada, centro neurálgico de dicha extrañeza que elude su propia contemplación.

Flâneur y mendigos

El *flâneur* callejero que presenta el poemario es de tipo fantasmal, por tanto, no tiene ese porte finisecular y moderno/nista baudelaireano. En el poemario, que responde en general al orden de las reflexiones de Lihn sobre arte y literatura, aparece el concepto de fotografía fantasmal¹¹ que el autor define como aquello que “hace presente lo ausente, removiendo el flujo temporal, reactivando y confundiendo a la memoria, que no distingue entre la historia y su representación” (Ríos 2015: 26), por lo que relaciona las características que posee el concepto de fantasma con las

¹¹ La etimología de fantasma viene del griego *phantazó* y significa “aparición” (Ríos 2013: 687). En 1799 el belga Étienne-Gaspard Robert (1763-1837) crea el fantascopio “una linterna mágica montada sobre ruedas o rieles. [...] [en el que proyectaba] imágenes de revolucionarios franceses muertos, como Marat y Robespierre, pero también con personajes literarios” (Ríos 2011: 129).

del sujeto marginal que es ignorado en su propio espacio, convirtiéndose así en un espectro capturado sólo en la imagen fotográfica. Se trata de una metáfora del lenguaje poético, puesto que tal como “un fantasma que guarda una conexión imprecisa con su predecesor de carne y hueso, el lenguaje poético es capaz de asimilar imaginariamente entidades muy disímiles entre sí, o encontrar en una relación de sonoridad un vínculo a nivel de significado” (Ríos 2013: 32).

En *El Paseo Ahumada* el sujeto poético *flâneur*/mendigo de la obra se sitúa desde la vereda callejera, por lo que observa constantemente el paseo, pero no muestra fascinación por lo que este representa o por su arquitectura, todo lo contrario, ofrece una mirada crítica que denuncia lo que acontece en la ciudad. Como sujeto observador, recurre a la *retórica del paseo* (Cuvardic: 21) para dar cuenta de su introspección ante la urbe y sus habitantes. La *flânerie* que ejerce “terminará por configurar las representaciones urbanas desde la metáfora del *teatro social, del espectáculo*” (Cuvardic: 22). Pero también lo enfrenta desde la vereda del *voyeur* que se mira a sí mismo, apostado en un punto ciego que remite a la noción de fantasma en la imagen fotográfica que atrae a Lihn:

desdoblamiento de esa suerte de ceguera que consiste en verse-ver lo mismo que se ve, elevado clandestinamente a la condición de fantasmagoría inmediata. Esa mirada de ultratumba, que mata lo que ve y lo convierte en *imago*, habla de lo que nos ocurre. Se trata de cómo miramos el mundo aquí y ahora. A hurtadillas. [...] El mundo, por su parte, no nos devuelve la mirada sino la agresividad de su ceguera funcional: la del espía, el perseguido o el perseguidor, el falso testigo, el juez impotente, el torturador o el simple antipatizante de lo que vive fuera de su campo opresor, esto es, de lo que simplemente vive (Lihn 2015: 367).

El *flâneur* es igualmente fantasmal, pues es el sujeto que habita la calle —subempleados, trabajadores ambulantes y mendigos—, estos últimos representados por el “autoapodado” Pingüino (Fig. 1), el rostro más visible de la mendicidad que impera en el paseo Ahumada. El yo poético habla acerca de él y le habla directamente; trata de llamar su atención sobre ciertas acciones que realiza —tamborilear y limosnear— y sus consecuencias. Mendigos, transeúntes y banqueros deambulan en este espacio vigilado por el régimen militar, no obstante, el *flâneur* y los mendigos fantasmales reciben un “caso omiso” (Lihn 1983: s. p.), aun en los rincones de la invisibilidad que se les permite habitar.

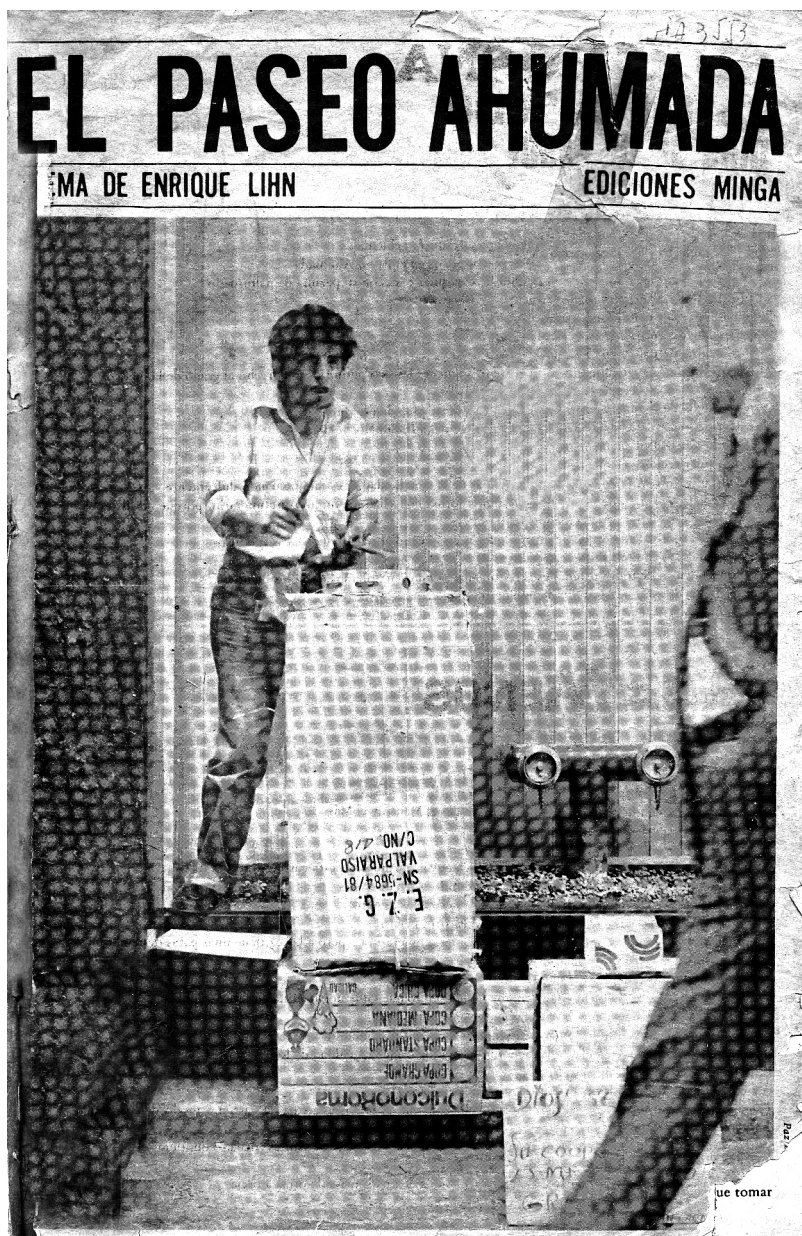


Figura 1. Imagen fotográfica de Paz Errázuriz.
Fuente: *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn.

El sujeto poético no sólo habla, ahora predomina su mirada en tanto se maneja como un “operador semiótico” (Galindo 2007: 111) cuyos desplazamientos “se ordenan [...] según la constante renovación de los estímulos visuales” (Ayala cit. en Ríos 2013: 694). La palabra poética describe objetos, pero “no es posible leer[los] sin la relación interartística necesaria para su comprensión” (Galindo 2007: 112).

La imagen fotográfica actúa como un medio de representación de la alteridad/otredad, de estas figuras fantasmales y responde a lo que el sujeto poético enfatiza en el avance del poemario. El paseo Ahumada, abandonado a su suerte desde el momento de su inauguración, se abre como un bulevar que se conecta con otras arterias importantes del centro de la capital: Alameda, Catedral, Estado, Huérfanos: papas de la mendicidad/reino de la Mendicidad. El yo poético *flâneur* lo recorre libremente: “Me sumé a los mirones” (Lihn 1983: s. p.) para presenciar la “llegada de las 7 plagas de Egipto” (Lihn 1983: s. p.) que significó la instalación de la mendicidad, de la prostitución y de la llegada de las protestas; todas tragedias que atrajeron a una multitud al paseo que se desplazó como “un conjunto anónimo, disgregado, ajeno a la idea comunitaria de sociedad y que se apoder[ó] de estos espacios nuevos” (Araya: 29-30), precisamente “Un millón y medio de subempleados mendigos” (Lihn 1983: s. p.). En la reconfiguración de este espacio peatonal la vieja arquitectura de la calle Nueva York, con la presencia del Hotel Bidart —el hotel/cadáver “de los carbonizados” (Lihn 1983: s. p.)— y del Club de la Unión, es reemplazada, o se intenta al menos, por el caracol comercial, construcción que representa la nueva estética postmoderna.

Con su cuaderno en la mano, el yo poético se pregunta “¿Para qué escribo?” (Lihn 1983: s. p.), en un intento de registrar que es, a la vez, un intento de atrapar la contingencia del paseo y la intervención de los mendigos allegados, en particular, de El Pingüino. Este último tamborilea en su tambor hechizo de plástico barato de Taiwan, su propia forma de registrar que el yo poético emula, de ahí que toquen “el tambor a cuatro manos” (Lihn 1983: s. p.). Aparece así el Canto General interpretado por el Pingüino: “Canto General al Paseo Ahumada” (Lihn 1983: s. p.) de la “naturaleza muriente de Santiago” (Lihn 1983: s. p.). El otro registro de esa “mendicidad general” (Lihn 1983: s. p.) es lo capturado en la imagen (Fig. 2), pero aquello ya sucedió y ante esa suerte de figuración fantasmática se mira y se siente la fotografía con el anhelo de recuperar algo perdido. La mirada va más allá de la mera captura: va hacia los encuadres, los desenfoques, los puntos de fuga (*studium*). En mayor medida, va hacia lo que punza y provoca: el *punctum* barthesiano (Barthes) a través las observaciones/

anotaciones que hace el yo poético sobre los sujetos mendigos fantasmales: el Pingüino y su tambor; el caminar fugaz de la muchedumbre; los cuerpos borrosos/fantasmales de sujetos que no se han de identificar, por ejemplo, los detenidos desaparecidos que (des)aparecen en este paisaje degradado como fantasmas de un crimen que la creación del paseo y su ambiciosa puesta de progreso bursátil intenta sepultar en el olvido.



Figura 2. Imagen fotográfica de Paz Errázuriz.

Fuente: *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn.

A través de lo fantasmal como metáfora de la poesía, “Lihn cuestiona al mismo tiempo los presupuestos de lo real y de la representación” (Ríos 2013: 688) que se replica en la fotografía como el *Spectrum* (Barthes: 30) para develar el espectáculo y el retorno del muerto (detenidos-desaparecidos) en la imagen. Hay un “sujeto mirado [*Spectrum*] y [un] sujeto mirante” (30-31), el *Spectator*. El primero es “aquel o aquello que es fotografiado, [...] una especie de pequeño simulacro, de *eidólon* emitido por el objeto” (30) que para el poeta es un sujeto tanto “‘inexistente’ como ‘verdadero’, que bien podría ser clasificado como fantasma” (Ríos 2013: 693). El *Spectator* es el que coteja “en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos” (Barthes: 30) en la búsqueda de aquellos rostros arrancados por la violencia y que en el poemario sólo pueden ser medianamente intuidos en el blanco y negro poroso de las imágenes: una forma “«más fría» de comunicación que la policroma [...] que fomenta un distanciamiento mayor del observador” (Burke: 21) y transmiten “una sensación de cruda ‘realidad’” (Burke: 27).

Las imágenes fotográficas de Errázuriz si bien puede ser vista bajo el prisma de imágenes de periódico, no califican como un medio de representación fidedigna, pues su intención no es normalizar la mirada, como señala Valéry; no trata de eliminar “sombras, espectros y todo asomo de fantasía” (cit. Ríos 2015: 15), al contrario, trata de arrojar luz a lo segregado del paseo y de mostrar las imperfecciones que disturban la vía.

Siguiendo con la parodia al periódico, las imágenes entran en la esfera de lo público desprendiéndose de una idea de memoria que rodea el archivo privado del fotógrafo (Ríos 2013). De ahí que el yo poético *flâneur* se pregunte: “¿Puedo identificar los edificios que bordean el famoso paseo?” (Lihn 1983: s. p.), pues su mirada centrada en su registro verbal y visual funciona más bien como un “desmemorizador”. Las figuraciones fantasmales que representan a El Pingüino y a la multitud mendicante del paseo Ahumada pasan a formar parte de un acervo que les es ajeno; un espectador desconocido los mira desde afuera integrando sus rostros a “la memoria de un completo desconocido” (Berger cit. Ríos 2015: 694). El yo poético carga con su máquina de desmemoria y vaga por el paseo como un fantasma más; ya no se distingue del *cuchepo* (de piernas amputadas), de la Reina de los mendigos, del “Cristo Pingüino” (Lihn 1983: s. p.): su rostro es el de todos nosotros.

En paseo se observa la presencia de sujetos periféricos que habitan esta calle peatonal y que intentan subsistir por medio del “oficio” de la mendicidad. En el “Gran Teatro de la crueldad nacional y popular donde se practican todos los oficios de supervivencia” (Lihn 1983: s. p.), las grandes tiendas y sus precios elevados contrastan con los subempleados ambulantes y sus tarifas ínfimas. El Pingüino deambula por dicha calle para brindar un número musical batiendo su tambor plástico en compañía de los ciegos que tocan flauta dulce y de los sordos que tocan el acordeón: es la “menerosa soberbia del espectáculo” (Lihn 1983: s. p.). Su marginalidad se percibe no sólo en la falta de un hogar, en la precariedad en el acceso a la salud y en la frágil economía, sino también en la posición de este sujeto periférico quien se vuelve invisible a los ojos de los transeúntes y del sistema. En la portada de la obra (ver Fig. 1) los protagonistas de la escena se muestran en oposición entre sí ya que, por un lado, en la imagen predomina la figura de El Pingüino, quien se esmera por ejecutar su acto y recibir un poco de atención de los transeúntes. El sujeto es retratado desde un ángulo fotográfico normal, el que más se aproxima a una visión objetiva de la realidad, y en el que su rostro se encuentra a la altura de los ojos del observador (Aparici y García-Matilla). Viste una camisa blanca un tanto des-

prolija y unos pantalones anchos, seguramente jeans. Por otro lado, hacia la derecha de la imagen, aparece la silueta cortada de un sujeto paseante ensimismado, un contraste ya que va vestido con un traje formal. Esta figura camina con la mirada fija hacia adelante y pareciera no notar el llamado de auxilio del artista mendicante, orillado a ocupar sólo ciertos puntos del paseo. En este sentido, la imagen de portada 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 el primer poema en cuanto a su sintaxis para posicionarlo como título/titular: “Su limosna es mi sueldo Dios se lo pague” (Lihn 1983: s. p.), cambiando la palabra ‘cooperación’ por ‘limosna’, por lo que se puede advertir que esta última posee una connotación más relacionada a la miseria y a la asimetría entre quien da y quien recibe.

Más adelante en el poemario, aparece el banquero como otro sujeto que comparte “su espacio” con la mendicidad (Figs. 3 y 4), integrándose a instituciones bancarias que forman parte de la representación de la escena moderna instalada en dictadura, con sus ejecutivos vestidos con trajes formales y que portan maletines, que sostienen una grata conversación con sus pares sin llegar a mezclarse con los habitantes menos afortunados del paseo: es la cara más privilegiada del paseo. En las imágenes estos sujetos aparecen retratados, en su mayoría, en posición contraria al objetivo de la cámara, por lo que sólo se capturan sus espaldas. Esta lejanía visual remarca lo expresado en el poemario, pues es una clara oposición hacia el mendigo. Si bien el sujeto banquero aparece sólo en dos imágenes, en el poemario su presencia es omnipresente, pues representa el control y la vigilancia de la corrección de todo lo que sucede y de lo que no sucede en la arteria.



Figura 3. Imagen fotográfica de Paz Errázuriz.
Fuente: *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn.



Figura 4. Imagen fotográfica de Paz Errázuriz.
Fuente: *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn.

Esta disparidad que exhibe la obra entre el sujeto mendicante y el sujeto banquero también incorpora elementos religiosos, como se evidencia en el poema titulado “Se apareció Cristo en el paseo Ahumada está bueno de jodé” (Lihn 1983: s. p.) en el que Cristo aparece como símbolo de la marginación, de forma que se realiza una sustitución de la figura del mendigo por la de esta divinidad. En el paseo se percibe el movimiento acelerado de una multitud que niega la existencia de este Cristo que no sólo es testigo de lo que ha sido, sino también de lo que él mismo ha sido (Barthes): “Cristo al que matan en su población por haberse negado a gritar viva Chile” (Lihn 1983: s. p.) denuncia que, en el ajetreo y en la persecución cívico-militar, Jesucristo representa a gran parte de los desplazados/perseguidos que no siempre se adhieren a la represión, pero que se suman a las protestas, tal como lo hace El Pingüino, que igualmente es reprimido por la opresión extrema que reina en el país.

La Iglesia Católica, con gran poder en la época, recibe críticas no menores al revelarse el falso altruismo que profesa, pues ante la mendicidad responde con apatía y desdén: “Sacerdote satánico no absuelve a cualquiera” (Lihn 1983: s. p.) como si el mendigo fuese una especie de opositor natural al sistema y, por consecuencia, un pecador que debe desaparecer. Así, el hablante lírico elabora “discursos sinuosos y alusivos a la situación política” (Polanco: 140): “Si en ese u otro momento, en fin, lo tironearas de la manga/ te quedarías con la sotana en las manos [...] La pobreza no

es su fuerte, pero de la miseria fisiológica quiere ignorarlo absolutamente todo/ él que es al aborto lo que la espina al dedo” (Lihn 1983: s. p.).

En “Tocan el tambor a cuatro manos” los mendicantes, fugazmente, se transforman en el centro de atención: “Repiqueteas por tu salvación personal/ y yo escribo porque sí” (Lihn 1983: s. p.). El tambor es tocado por todos los mendigos sobrevivientes del paseo, del país y por El Pingüino, a los que se suma el yo poético, nuevamente con su cuaderno en mano. En la imagen fotográfica (Fig. 5) tomada desde un plano fotográfico general que comúnmente es utilizado con la finalidad de mostrar una localización concreta y situar al espectador (Aparici y García-Matilla), se observa nuevamente con mayor amplitud el rincón que habita El Pingüino. Esta vez es ignorado por las personas sentadas en una banca frente a él, lo que produce un “desencuentro de las miradas” (Ayala: 36), puesto que el transeúnte, desde la vereda de la muchedumbre, se esconde y se protege a sí mismo, sin la intención de “reconocer al otro” (36). Los transeúntes toman distancia de todo aquello que les resulta desagradable y caminan por el paseo como si su mayor objetivo fuese devenir en caballos de carreras; siguen su camino sin preocuparse de lo que sucede a su alrededor con la única misión de llegar a su destino a salvo sin contaminarse con la peste mendicante. La imagen muestra que el simulacro del paseo, como supuesto espacio de comunión y progreso, no es suficiente para superar esa brecha que separa a los seres humanos que caben en el encuadre.



Figura 5. Imagen fotográfica de Paz Errázuriz.
Fuente: *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn.

El poemario apunta al abandono y al sufrimiento que viven los sujetos marginados a través de la comparación entre lo que unos tienen y las sobras que destinan a otros: “Su zapato derecho es mi zapato izquierdo doce años después/ [...] su tranquilidad es mi muerte por la espalda” (Lihn 1983: s. p.). La libertad de los mendigos disminuye al momento en que aumenta la libertad de los más privilegiados, mostrando un espacio paralelo en el que la tranquilidad para los dueños del capital económico se incrementa cuando el “otro” la pierde. Se observa una crítica a los medios de comunicación, esos mismos que almacenan y repiten todo tipo de imágenes para azuzar el consumo de la sociedad del momento. El periódico, uno de los medios más masivos de la época, incluye imágenes que expone la marginalidad con titulares que resultan atractivos sólo por el morbo que generan. En contra de esta configuración mediante la referencia paródica al lenguaje mediático desde una escritura inteligente (Polanco) que se opone a los sobreestímulos de la modernidad. La 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: 14). Si bien los mendicantes se integran como “residuos” casi invisibles a la escena que domina esta sociedad mercantil y consumista, en el poemario se presta especial atención en este grupo pues había sido recortado y desechado. La obra busca establecer un diálogo entre los transeúntes y la ciudad, incorporando en esta conversación principalmente a aquellos que se ven invisibilizados por el flujo urbano instaurado. Este ejercicio lo lleva a cabo mediante la escritura contestataria y la utilización de un lenguaje que desafía los lineamientos económico, social, cultural y político del régimen militar, para profetizar el desplome del sistema económico neoliberal: “Así los carros bombas pasan a la estética del Vivac festinándose el agua que falta a las poblaciones” (Lihn 1983: s. p.). Se trata de los chorros de agua con los que se intenta aplacar las constantes protestas; chorros que caen sobre el “gran” paseo Ahumada y, por consecuencia, sobre los deplorables e improvisados campamentos (Vivac) de los mendigos, hechizos al igual que el tambor de El Pingüino.

La parodia al exitismo en *El Paseo Ahumada* es una dura exposición de la devastadora pobreza material y cultural asociada a la represión del régimen. Las figuras fantasmales aun habitan las mismas esquinas de antaño y ningún retoque ha podido eliminar su humanidad ni hacerlas completamente visibles.

Para concluir

El poemario de Enrique Lihn muestra un espacio compartido por la modernidad neoliberal del Chile de los años ochenta y la marginalidad representada por mendicantes que habitualmente se presentan con sus respectivos espectáculos, con la finalidad de poder ganar un poco de dinero para sobrevivir. Al integrar las fotografías de Errázuriz en el poemario, el poeta nos permite evidenciar que los sujetos marginales están presentes, pese a la invisibilización a la que constantemente son sometidos. No obstante, ni el fenómeno de subexposición ni el de sobreexposición favorecen a la representación de estos sujetos ya que ninguna de las operaciones les permite ser visto en su total complejidad. Aun así, el entramado verbosivo se vuelve una herramienta de aterrizaje que, en palabras de Sontag (2006), convierte a la obra en una “verdad atestiguada” (155) que se enriquece por medio de la intervención de un yo poético callejero/mendigo situado. La mirada de esta voz poética como *flâneur* comparte el mismo sino con las figuras callejeras, al identificarse como uno más de los artistas y mendigos del paseo Ahumada. Denuncia la confrontación entre sujetos marginados y sujetos modernos en medio del “ascenso” del mercado bursátil, que deja en evidencia el lado más deprimente del modelo económico y su inminente quiebre que atestiguan los muertos y desaparecidos que fueron escondidos por las vitrinas relucientes y los movimientos de la banca. Asimismo, presenta la cotidianidad de la urbe capitalina como si fuese la primera vez que ésta se observa a sí misma y a sus habitantes los que, por lo general, no son conscientes de su entorno debido al ritmo de vida acelerado y la prevalencia de la individualidad, ignorando las manifestaciones de represión y de vigilancia extrema del régimen.

Las advertencias del poeta respecto de las consecuencias de la configuración de este nuevo espacio moderno y versátil no pueden ser más atingentes a lo que actualmente estamos viviendo en Chile. El descontento social, la escasez económica, la desconfianza y la cada vez más debilitada fe en el ser humano descenden de la “estética del Vivac” que Lihn recogiera en Ahumada como símbolo del despojo, de la ignorancia ante el sufrimiento del otro, incrementado desde los años de dictadura. Cabe preguntarse qué de todo aquel sufrimiento y de las injusticias vividas en aquel entonces persisten en nuestra sociedad actual. La relectura de Lihn puede llevarnos a ahuyentar la figura fantasmal para ponerle rostro a los que sufrieron y sufren hoy con la esperanza de que una mirada benevolente se les aproxime.

- APARICI, ROBERTO y AGUSTÍN GARCÍA-MATILLA. *Lectura de imágenes*. Madrid: de la Torre, 1998.
- ARAYA, RENÉ. “Configuración del flâneur en Poeta en Nueva York de F. García Lorca”, en *Alpha*, 34 (2012): 25-42. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012012000100003>> [15-IX-2024].
- AVELAR, IDELBER. “La Escena de Avanzada. Photography and Writing in Postcoup Chile-A Conversation with Nelly Richard”, en *Photography and Writing in Latin America*. Eds. M. Schwartz y M. Tierney-Tello. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006: 259-269.
- AYALA, MATÍAS. “El mendigo, el travesti, la televisión: teatralidad urbana y espectáculo en la poesía de Enrique Lihn”, en *Revista Chilena de Literatura*, 82 (2012): 33-53. Disponible en: <<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952012000200003>> [15-IX-2024].
- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2009.
- BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. México: Itaca, 2003.
- BOLAÑO, ROBERTO. “La belleza de pensar” (entrevista). Warnken, Cristián, Roberto Bolaño, 1999. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4opmKoSO-J8&t=305s&ab_channel=ClaudioSanhueza> [15-IX-2024].
- BRITO, EUGENIA. *Campos minados*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1990.
- BRODSKY, PABLO. “Presentación”, en *Un comic*. E. Lihn A. Jodorowsky. Ed. P. Brodsky. Santiago de Chile: Andros, 1992: 6.
- BURKE, PETER. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- CUVARDIC, DORDE. “La reflexión sobre el flâneur y la flânerie en los escritores modernistas latinoamericanos”, en *Revista Kañina*, 1 (2009): 21-35. Disponible en: <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/1554>> [15-IX-2024].

- GALINDO, ÓSCAR. “Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn”, en *Estudios Filológicos*, 37 (2002): 225-240. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132002003700014>> [15-IX-2024].
- GALINDO, ÓSCAR. “Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea”, en *Estudios Filológicos*, 40 (2005): 79-94. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132005000100005>> [15-IX-2024].
- GALINDO, ÓSCAR. “Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena”, en *Estudios Filológicos*, 42 (2007): 109-121. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132007000100007> [15-IX-2024].
- HOEFLE, WALTER. “Modelos textuales (géneros y tipos) en la lírica hispanoamericana moderna”. Johann Wolfgang Goethe-Universität, tesis doctoral, 1994.
- KAY, RONALD. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2005.
- LASTRA, PEDRO y ADRIANA VALDÉS. “Nota preliminar”, en *Diario de muerte*. Eds. P. Lastra y A. Valdés. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989: 11-12.
- LIHN, ENRIQUE. *El Paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Minga, 1983.
- LIHN, ENRIQUE. *Textos sobre arte*. Eds. A. Valdés y A. Risco. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2015.
- LEIVA, GONZALO. “Fotografía y conflicto en el campo expandido de la estética dictatorial chilena (1981-1989)”, en *Aisthesis*, 38 (2005): 152-160. Disponible en: <<https://doi.org/10.7764/ais.38.151-159>> [15-IX-2024].
- MOULIAN, TOMÁS. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM-ARCIS, 1997.
- NÓMEZ, NAÍN. “Poesía chilena contemporánea: un recuento parcial heterogéneo”, en *Revista Nuestra América*, 7 (2009): 103-112. Disponible en: <<https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2689/3/103-112.pdf>> [15-IX-2024].
- PÁEZ, DENNIS. “Poesía visual en Chile: una cartografía de las prácticas visuales en la poesía chilena”. Universidad de Santiago de Chile, tesis de magíster, 2012.

- POLANCO, JORGE. “Poéticas de la imagen visual. Familiaridades y migraciones en la poesía chilena”, en *Hybris: Revista de Filosofía* 9: 1 (2018): 115-149. Disponible en: <<https://philpapers.org/rec/SALPDL-5>> [15-IX-2024].
- RICHARD, NELLY. *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.
- RICHARD, NELLY. “Submundos y grietas de identidad”, en *Paz Errazuriz: fotografía Photography*. Ed. P. Errázuriz. Santiago de Chile: Fundación Telefónica, 2004: 10-23.
- RÍOS, VALERIA DE LOS. *Espectros de luz*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011.
- RÍOS, VALERIA DE LOS. “Fotografía y fantasma en la escritura de Enrique Lihn”, en *Revista Iberoamericana*, 244-245 (2013): 685-702. Disponible en: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2013.7117>> [15-IX-2024].
- RÍOS, VALERIA DE LOS. *Fantasmas artificiales. Cine y fotografía en la obra de Enrique Lihn*. Santiago de Chile: Hueders, 2015.
- SARMIENTO, ÓSCAR. “En torno a *La efímera vulgata*: una conversación con Luis Poirot”, en *Taller de Letras*, 54 (2014): 203-209. Disponible en: <<https://doi.org/10.7764/tl54203-209>> [15-IX-2024].
- SCHWARTZ, MARCIA y MARY BETH TIERNEY-TELLO. “Introduction”, en *Photography and Writing in Latin America*. Eds. M. Schwartz y M. Tierney-Tello. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006: 1-18.
- SONTAG, SUSAN. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.
- SONTAG, SUSAN *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Chile o una loca historia*. Santiago de Chile: LOM, 1999.

LORENA P. LÓPEZ TORRES

Profesora de Lenguaje y Comunicación y Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, Universidad Austral de Chile, y D. Phil. der Philosophie-Literaturas y Culturas Latinoamericanas por el Instituto de Estudios Latinoamericanos, Freie Universität Berlin, Alemania. Actualmente dirige el Departamento de Lengua Castellana y Literatura de la Facultad de Ciencias de la Educación, UCM. Líneas de investigación: experimentaciones en la literatura latinoamericana del siglo xx y xxi; configuración literaria de la Patagonia; educación patrimonial en la Formación Inicial Docente; imaginarios visuales y la fotografía documental de los siglos xix y xx.

DANIELA HERNÁNDEZ RAMÍREZ

Docente en formación, egresada de la carrera de Pedagogía en Lengua Castellana y Comunicación de la UCM.