

La línea esquizo¹: *París situación irregular* y *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn²

CRISTHIAN B. ESPINOZA NAVARRETE

Universidad de Concepción
E-mail: cristhianen@yahoo.com

RESUMEN

El proyecto poético de Lihn encuentra constantemente formas delirantes de enfrentarse a las realidades asfixiantes con las que se relaciona. Las escrituras de *París situación irregular* (1977) y *El Paseo Ahumada* (1983) constituyen formas de hacer delirar a la lengua, de hacerla huir en una línea desterritorializante. El escritor verifica en la realidad y en el lenguaje los nudos donde el poder se hace microscópico, y desarrolla una escritura que lo vuelve visible y lo resiste.

Palabras claves: Línea de fuga, devenir, mapa, anómalo.

ABSTRACT

The Enrique Lihn's poetic project constantly finds delirious forms to face the suffocating realities to which it is related. The writings of *París situación irregular* (1977) and *El Paseo Ahumada* (1983) constitute forms to make be delirious to the language, to make it flee in a processes of deterritorialization. The writer it verifies in the reality and the language the knots where the power becomes microscopic, and develops a writing that returns it visible and resists it.

Keywords: Line of flight, becoming, map, anomalous.

Recibido: 27-07-2004. *Aceptado:* 06-08-2004.

¹ "Esquizes: Sistema de corte que no implica la interrupción de un proceso. El esquizo contiene un nuevo capital de potencialidad". En Guattari 1989:29.

² El siguiente trabajo es parte de mi tesis para obtener el grado de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Concepción. La tesis está dirigida por el doctor Gilberto Triviños Araneda y su realización es posible gracias a una beca otorgada por CONICYT.

Hacer mapas mientras se viaja, sin detenerse. Ya no se trata de postales, el cambio es muy importante, pues se le da a la poesía una movilidad que no aparece en los otros libros de la serie “poesía de viaje”: *Poesía de paso, A partir de Manhattan, Pena de extrañamiento*.

Carmen Foxley, en el estudio que acompaña al libro de Lihn, se pregunta por lo representado y propone una respuesta basada en el juego metatextual de la poesía lihneana, dejando pendiente una pregunta que, creo, gravita aún más: “¿O tal vez (es el París) de un esquizofrénico?” (1977:21). El París escrito sobre la línea esquizo. Los mapas del esquizo están trazados para conectar los puntos de encierro que se descubren dentro de las ciudades. La escritura de Lihn no es la del turista que busca tomar las fotos de la Tour Eiffel, “acto gratuito”, sino la de un cartógrafo que conecta unos puntos con otros a través de la escritura móvil, continua y discontinua a la vez. Se trata de un rizoma, una memoria impersonal sobre los lugares que guarda los afectos de los lugares, las intensidades, se trata de un devenir que convierte el trayecto más mínimo, o incluso la inmovilidad sin desplazamiento, en viaje, y un trayecto que convierte lo imaginario en un devenir. Mapas de trayecto y mapas de afectos (Deleuze 1997:94). La fotografía es sólo un tic:

La sustitución del ojo por la cámara fotográfica. Los japoneses como una manga de langostas fotógrafas que no logran otra cosa que perturbar el tráfico en los museos y alrededor de otros monumentos públicos. Pues no por mucho fotografiar verán más de lo que no ven entregados a ese deporte de ciegos.

El tic de la fotografía...

El robo de la imagen deja intacta a la realidad que aquélla representa (Lihn 1977:73-74).

A esto Lihn opone la escritura que no se detiene y se deja contagiar por la ciudad, por sus sinuosidades, una “memoria llena de no recuerdos” (p. 53). Lihn es un vidente, no en el sentido de proyectar, sino en el de ver los acontecimientos más comunes, mientras que las fotos transforman las miradas en pasivas, nos convierten en mirones (Deleuze 1996:252). Se busca un lenguaje intensivo que fluya, negando, incluso la escritura, escribir como un perro:

No puedo seguir escribiendo en medio de la movilidad de esta escritura que se empeña en rehusarse a dar dos pasos consecutivos, demasiado movediza.

se realiza una desterritorialización hay una reterritorialización que acecha y bloquea la línea de fuga, estratificando, sobrecodificando, significando. Ver *Mil mesetas ...*, “Conclusión: reglas concretas y máquinas abstractas”, pp. 517-519.

Escribir para que nadie lo haga en lugar de uno como el perro que deslinda un territorio antes de ocuparlo –lo vaya a ocupar o no- con un reguero de orines (p. 59).

Para escribir es necesario devenir otra cosa que escritor⁴. No se trata de analogías. El devenir es el proceso del deseo. En el devenir-perro Lihn encuentra una línea de fuga desde la cual el deseo de la escritura respira dentro de los segmentos de la ciudad. La escritura-orina puede fluir por los *espacios entre*, ya que, desde un principio, la tinta del lápiz se ha congelado (“La tinta de mi lápiz se congela” (p. 35)) Se escribe por un pueblo que falta, Lihn realiza la escritura de los perros esclavos de París, que no pueden comunicarse entre sí, porque van amarrados a sus amos, y están condenados a pasarse de largo. No hay delirio personal o familiar, hay un colectivo que se encuentra con otros, que se cruza y se conjuga con otros, reactivando, inventando (Deleuze 1999), un perro *entre* otros perros. El pacto es con los perros esclavos de París:

La esclavitud de los perros en París. Al cuidado de amos celosos hasta un ligero e imperceptible sadismo, estos especímenes traídos y llevados de sus correas o cadenas, sólo pueden tironearlas por unos segundos cuando se reconocen por las veredas condenados a pasarse mutuamente de largo. Vida de perro de una perrunidad reprimida por la necesidad de prevenir el escándalo en una ciudad escandalosamente embetunada por la mierda de sus innumerables perros encadenados (1977:60).

La escritura-orina del perro se esparce en todos los lugares, incluso en las casetas de teléfonos que lo prohíben expresamente. El deseo de la escritura toma la forma del deseo de la micción en las calles y sobre esta línea la ciudad se transfor-

⁴ Deleuze desarrolla, en múltiples ocasiones, el concepto de devenir con el fin de deslindarlo de los conceptos de analogía y de mimesis. En *Mil mesetas* señala: “... Devenir no es imitar a algo o a alguien, no es identificarse con él, tampoco es proporcionar relaciones formales. Ninguna de esas dos figuras de analogía conviene al devenir, ni la imitación de un sujeto, ni la proporcionalidad de una forma. Devenir es, a partir de las formas que se tiene del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y lentitud, las más *próxima* a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido, el devenir es el proceso del deseo” (1988:275). Es fundamental, aquí, la relación de proximidad que se establece entre los términos que están deviniendo. En el caso de los devenires animales Deleuze anota: “Por ejemplo: no imitar al perro, sino componer su organismo con *otra cosa*, de tal forma que del conjunto así compuesto se hagan salir partículas que serán caninas en función de la relación de movimiento y de reposo, o del entorno molecular en el que entran” (*Op. cit.*, p. 276). Esa “otra cosa” puede ser muy variada: su alimento, sus relaciones con otros animales, los aparatos que el hombre le impone al animal, etc. Lihn capta una función del perro: orinar en cualquier lugar; y del caracol: secretar su caparazón. Devenir, siempre es un asunto político.

ma, deja de ser atemorizante (“temor reverencial a los lugares públicos, / miedo de parecer inoportuno en calles o plazas / pienso que me interpongo entre una y la otra orilla / o entro a saco en una casa de familia” (p. 45)), la Megalópolis sede frente al perro-meteco⁵ que la recorre siguiendo sus “regueros de orines” desaprensivos:

Una parte de la inhibición que me infundía esta ciudad ha desaparecido desde que sigo el consejo de orinar en sus calles.

Como está rigurosamente prohibido hacerlo, las infracciones confirman la violación de la norma. Por todas partes (Lihn 1977:68).

Como se puede ver, la escritura revela un problema de resistencia a las segmentarizaciones que cruzan la ciudad de París, una resistencia cargada de humor. Una gran sonrisa se deja ver a través de otro de los textos que se cruza con los animales donde se describe el abandono estival de “500.000 animalitos, antes mimados de una y mil maneras iguales y diferentes”, los que vuelven a pasar a las manos de los “amantes de los animales que no han podido salir de vacaciones ese año” (Lihn 1977:55). El humor, del que habla Deleuze, que no es la ironía ligada a la representación, sino el que “invoca una minoría, un devenir minoritario” (Deleuze-Parnet 1999:78-79). Es el mismo humor que impregna los sonetos a los que me referiré más adelante.

Los libros de Lihn son recorridos por una jauría. “Doctor, el Ello está en la base de todo”, se impreca en “Brisa marina”, un poema en el que se descubre la relación secreta entre el analista y el cura y su filiación a los “guardianes del orden”. Y ya sabemos de las producciones del Ello y de sus devenires. Al perro que orina en París se le cruza un devenir caracol en una función de pliegue. La ciudad se pliega como un caracol, pero un caracol narcisista que se mira a sí mismo en sus espejos:

La economía del espacio, compensada por espejos que la delatan, imprime a esta ciudad el ritmo de una escalera de caracol y el carácter estrechamente narcisista que duplica personas y lugares en los susodichos espejos que lo delatan (Lihn 1977:49).

Lo que se ha encontrado es un espacio de pliegue en la ciudad, una línea de pliegue o más bien una línea para plegar la ciudad e instalar la máquina literaria, un lugar para “alojar la lengua”, una situación “irregular”, un espacio irregular.

⁵ Un desarrollo sobre el metequizmo de Lihn en: Binns, Niall, 1999: *Un vals en un montón de escombros. Poesía Hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad* (Nicanor Parra, Enrique Lihn). Editorial Peter Lang, Suiza.

“Le sobra la gente a estos / espacios / como llenos de pliegues” (55). Entre ese espacio plegado hace su recorrido el meteco que deviene caracol:

Como un molusco mínimo que se hubiera paseado por entre las intrincadas barbas de un Leviatán, a lo largo y a lo ancho de esas fauces, en los interiores, más adentro (vertiginosos, lentos, innominados, insondables), y no con mayor acuidad que la suya para retener las peripecias del viaje –souvenires o verdadera memoria- así ocurrió conmigo en París... (1977:54).

La cabina telefónica deviene concha donde el cuerpo caracolea (p. 56). El caracol es un pliegue e implica la producción de sí mismo, la producción de una memoria que está en tensión con “la memoria llena de no recuerdos”. El recorrido del caracol por la ciudad-caracol busca las intensidades de los lugares caracoleados para retenerlos, “por falta de espacio / los moluscos secretan arquitecturas en espiral” (p. 53). El lenguaje asume, asimismo, la función de caracolear, de plegar: escribir en espiral: “hasta las palabras tienen que desdoblarse esralbodsed” (p. 55).

El paseo de la escritura por el Zoológico nos enfrenta a nuevos pliegues de la ciudad, lugares estratificados, puntos donde el animal se encuentra bloqueado, regulado, se trata de “monstruos perfectos”, “venenosos”, agenciamientos de la máquina que es la ciudad, “barroquismo animal”, otro pliegue de la ciudad.

LENGUA EXTRANJERA: LOS DESEQUILIBRIOS DE LA LENGUA

La ciudad es una máquina, sus calles son huinchas transportadoras. La ciudad es un cuerpo, calles con brazos, como lenguas:

Bajo las suelas húmedas de primavera lluviosa
el largo de una calle que gira sobre sí
misma sin hacerse culpable de la más
mínima proclividad a la línea curva
algo así como una huincha transportadora simplemente
pero para la comodidad del consumidor
ajustada a la medida humana entre sus brazos
también rodantes este puente de goma que compete
por su suavidad con una lengua (Lihn 1977:39).

El anómalo está en desequilibrio en la ciudad: extranjero, extrañado. Ese desequilibrio se traslada al lenguaje, hace balbucear al lenguaje que ha devenido oral. Los devenires que cruzan el libro tienen, como ya lo anoté, a la ciudad como pivote, el miedo a la ciudad, lo que produce la situación irregular del

meteco, la metequización del lenguaje donde las monstruosidades pueden decir su nombre.

En la línea de viaje trazada en la poesía de Lihn siempre está presente el travesti. El hombre que captura moléculas femeninas para devenir otra cosa: “El travestista excepcional minifaldero y con / botas / caladas hasta las nalgas” en París, o “María de las Ramblas–Virgen y puto” de Madrid (*A partir de Manhattan*). Es la primera monstruosidad del libro de 1977 y vuelve a aparecer en el poema “Manuel Cecilia” y “Marta Kuhn Weber”, agenciamiento de la máquina como ocurre en *A partir de Manhattan* con los agenciamientos del subway. El lenguaje balbucea en los primeros textos del libro escrito en “situación irregular”, tirita de frío, de miedo a las situaciones regulares de la ciudad: “error y horror de un viaje a cuyo término no / llego” (p. 36). La forma de expresión de este balbuceo, de la vibración del lenguaje está dada por los versos irregulares, los tropiezos de la sintaxis, los cortes abruptos, los cambios de ritmo. Las formas de contenido presentan un sistema en desequilibrio, por tanto, la lengua se pone a vibrar, a balbucir. El “habla poética” efectúa toda la potencia de bifurcación y de variación, de heterogénesis y de modulación propia de la lengua (Deleuze 1997:152):

Los homosexuales del Boulevard de la Gare
gente de gran regularidad en sus hábitos
depositan su pan de cada noche
en lo urinarios y r-reretiran ese regalito una
vez meado por
los homosexuales del Boulevard de la Gare (Lihn 1977:36).

Oh, vieja, vieja civilización
Madre fálica en la que
t-to-todas nuestras monstruosidades pueden
decir su nombre... (*Op. cit.*, p. 37).

Lengua que chirría, avanza, trastabilla, se minoriza, alcanzando “fines extraños, visiones petrificadas, músicas vertiginosas”:

Deténgase el mundo entero quiero verificar
mi dirección...
... así los quiero ver convertidos por unos ins-
tantes en medio millón de estatuas
un enorme friso subterráneo: corte trans-
versal de un medio día en París...
... Sólo por unos
momentos me voy a permitir este acto
de magia
mientras respiro un poco (1977:41).

Lihn vuelve extraña la lengua al hacerla entrar en contacto con el francés. El lugar del francés, su posición de privilegio dentro de las lenguas del saber, hacen que el español de Lihn ocupe “el más pequeño cubículo” del hotel (es decir, el lugar del meteco), obligado a un “ahorro de elocuencia”. La “cita” con el francés termina en la decepción de las frases hechas: “está bonito el día”. Esta es la situación irregular, la de estar en fricción con una lengua mayor en saber, donde la lengua materna es meteca, y deviene oral, analfabeta. Se trata de enunciar el problema de una colectividad entera, “los pueblos subdesarrollados somos orales: escribimos todavía con la voz o escribimos nuestra voz. Escritura oral, para ser más exactos” (1977:64-65). Ser los negros entre las otras lenguas, minorización de toda la lengua española. Así, para el poeta “toda lengua siempre es extranjera” (65):

Mezclado ocasionalmente con un grupo de jóvenes turistas alemanes me siento ridículo a la cabeza de esta tribu invasora con sus cabelleras góticas al viento. Con mi aspecto de empleado público de una provincia de Ninguna Parte (*Op. cit.*, p. 67).

El anómalo, el meteco, extranjero a perpetuidad, contagia su anomalía a la lengua y la lengua produce devenires siempre menores, enunciaciones colectivas: empleado público, perro, caracol, travesti (Manuel Cecilia), el tetas negras (los sonetos).

Y LOS SONETOS

Introducen una relación con el barroco histórico y con el barroco como forma de expresión. La poética barroca es desarrollada en los poemas-esquizes donde se describe a los animales: “...el barroquismo animal. En lugar de aletas este pez tiene alas, abiertos los abanicos de sus plumas...” (Lihn 1977: 61-64). Estos son agenciamientos barrocos, llenos de pliegues, bloques del barroco⁶. Se trata, ade-

⁶ Deleuze realiza un acercamiento al Barroco a partir de un concepto operatorio que surge con él, se trata del pliegue: “Para nosotros, en efecto, el criterio o el concepto operativo del Barroco es el pliegue, en toda su comprensión y extensión: pliegue según pliegue. Si es posible extender el Barroco fuera de los límites históricos precisos nos parece que siempre es en virtud de ese criterio...” (Deleuze 1989:49). El pliegue es, en efecto, concerniente al régimen barroco que eleva hasta el infinito el pliegue, sin ceñirse a un momento histórico preciso, sino más bien saltando hacia delante y atrás. En Lihn, la función del pliegue es fundamental, pues se lleva a cabo a través de su obra mediante el uso de un lenguaje elíptico y redundante, que no deja de conectarse en cada momento con otras líneas de su propia obra, o con obras de otros, afectándolas y dejándose afectar por ellas.

más, de irrumpir en el equilibrio de la lengua mayor con el desequilibrio de artefactos en desuso, máquinas de guerra anquilosadas para entrar a saco en las situaciones regulares. Dar fuga a “esta agresividad inexplicita, que nos asalta de pronto... / ... esta necesidad tan urgente como inexplicable de romper / el equilibrio del jardín, con una palabra soez” (Lihn 1995:188).

Los sonetos componen un mapa intensivo del lenguaje puesto en una camisa de fuerza del siglo de oro: forma estereotipada, maquínica de la lengua poética acotada. Lihn lo emplea para hablar *desde* el terror, quien toma la palabra para retorcerla en los poemas es un torturador, el energúmeno, el Terrible Tetas Negras. Pacto diabólico del lenguaje, irrupción de un Ello enloquecido y masoquista:

No me examinarán, verán que he sido
crimianimal de especie tan incierta
que bien pudiera haber nacido muerta;

un fantasma de rostro enloquecido
por la autotortura, puerta abierta
a una nada voraz, viva y desierta (Lihn 1977: 105).

El soneto es, en la escritura de Lihn, una máquina de guerra que no está al servicio de un Estado: “hacer en paz la guerra a medio mundo y a la otra mitad” (1995:189). Un loro: dispositivo maquínico de deseo y agenciamiento colectivo de enunciación⁷. Los sonetos del energúmeno están en el borde con la máquina represiva social que trabaja sobre los cuerpos torturando, reprimiendo el lenguaje, censurando. El loro está en el borde, “pájaro incompleto” y, al mismo tiempo, es “igual a tanta gente”:

Plumífero y vestido de payaso
con la elegancia de un harem completo
el loro si bien pájaro, incompleto
que apenas vuela y siempre con retraso;

ni menos tonto que un cachiporrazo
ni más inteligente que un panfleto
de dos o tres palabras bien repleto
y mucha labia el gran mariconazo.

Monosapiente al modo de los locos
que de una idea fija el mundo entero
llenan torciendo el cuello sabiamente

⁷ “El dispositivo maquínico de deseo es también dispositivo colectivo de enunciación (...). No hay dispositivo maquínico que no sea dispositivo social de deseo, no hay dispositivo social de deseo que no sea dispositivo colectivo de enunciación” (Deleuze 1990:118-119).

para escarbarse en realidad los mocos
u obligar a que tráiganle el sombrero;
el loro, el loro, igual a tanta gente (1995:191).

Los animales que cruzan los sonetos son contagiados en la violencia de sus actos por la máquina represiva social que opera en la realidad. Ellos son “un buen ejemplo a ti que con Campari / brindas por la masacre de una huelga”. Se trata nuevamente de agenciamientos de la máquina social que son desterritorializados por la poesía y desmontados dentro de esta “red de palabras”.

El Tetas Negras es, sin duda, el anómalo por excelencia, una línea de fuga que arrastra hacia la traición que se efectúa en el lenguaje puesto en una cárcel de “cuartetos y tercetos”, y obligado al retorcimiento. El deseo es captado, territorializado, puesto en un vestido entallado, deseo masoquista de la escritura:

Nombre de pila: el Buitre, alias el Vaca.
Apellido paterno. ¿Por el padre?
Apellido materno. ¿Por la madre?
Hijo de puto y puta. Caco y Caca;

y qué estado civil ni qué cosíaca:
viudo de nacimiento por su padre
e intrauterinamente con su madre
casado y con maracos y maracas.

La estatura depende del tamaño
de quien, con mala suerte en cualquier caso,
enfrente en mí el espectro de sus suegras.

Ojos del color del culo del tacaño,
algo de mierda venga, en todo, al paso
porque soy el Terrible Tetas Negras (Lihn 1998:43).

El problema aquí no es ser libre, sino encontrar una salida a la asfixia del lenguaje puesto en camisa de fuerza. Lihn visibiliza unas formas coercitivas de lenguaje descubriendo una máquina de guerra que había sido utilizada por antiguos guerreros nómades del lenguaje, Góngora y Quevedo, y luego canonizada, anquilosada y puesta en los prestigiosos museos de la lengua. De ahí la saca Lihn para recuperar su intensidad transgresora, su capacidad de delirio creador y destructivo, su barroquismo, su desequilibrio.

El nombre propio es usado como agenciamiento, no designa a una persona, designa una “haecceidad” (Deleuze), es decir, una individualidad impersonal, un acontecimiento en el lenguaje, algo que pasa: sin filiación, un nombre propio que es un alias de un alias de un alias, un pacto diabólico.

TRAICIONAR

“Traidor al mundo de las significaciones dominantes y del orden establecido.... El experimentador es un traidor... El hombre de guerra es un traidor” (Deleuze-Parnett 1997:51). El traidor aparta su rostro de Dios y aparta su rostro del hombre. En el espacio *entre* de este doble alejamiento, el traidor traza la línea de fuga. Alejamiento de Lihn de su tierra, extrañamiento de su lengua, alejamiento del hombre: devenir-caracol, devenir-perro, devenir-loro. El pacto diabólico hace entrar al lenguaje dentro de las líneas de fuga, alejándose de los dioses, es decir de aquellos que tienen “atributos, funciones fijas, territorios y códigos” y acercándose a lo propio de los demonios que es “saltar los intervalos, y de un intervalo a otro” (*Op. cit.*, p. 49). Se trata de entrar en la función anómala, que no se confunde ni con la enfermedad ni con la salud. Estar siempre en la frontera, “en el límite de una banda o de una multiplicidad” (*Op. cit.*, p. 52):

Sin cara ni país ni arraigo en perro propio
Somos llamados a la traición
A los cambios de sexo
O más modestamente a una condición aleatoria (Lihn 1979:21).

Los recorridos por París descubren las estratificaciones de la ciudad y al mismo tiempo producen las líneas de fuga necesarias para la escritura. Se buscan múltiples entradas: la ciudad es un rizoma⁸: Museos, cabinas telefónicas, la concha del caracol que es la ciudad, zoológico, casa (Manuel Cecilia, Marta Kuhn-Weber), son estratos desde los cuales la escritura busca fisuras, produciendo devenires intensos.

⁸ El rizoma es, sin duda, un concepto proveniente de la biología, desde donde es tomado por Deleuze y Guattari y trasladado al campo del análisis de las multiplicidades y sus movimientos. Se opone al concepto de árbol y al de raíz que gravitan en el pensamiento contemporáneo sobre el lenguaje y sobre la psiquis. El estudio de la literatura que hacen estos autores tiene uno de sus pivotes en este concepto. Un libro, señalan, es una multiplicidad y, por tanto, posee múltiples entradas y salidas: “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales, un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de *patois*, de *argots*, de lenguas especiales” (1988:13). Un cúmulo de lenguas extranjeras, siempre extranjeras: “toda lengua siempre es extranjera”, anota Lihn en 1975.

EL ANOMALO: EL PINGÜINO

La ciudad es una máquina de tortura, y el paseo Ahumada su cámara, su dispositivo maquínico. La función de este dispositivo, su desterritorialización y su desmontaje son los acontecimientos a los que asistimos en la escritura de *El Paseo Ahumada*.

El libro está compuesto por una máquina de escritura que lo despliega y una máquina rítmica que es su agenciamiento. La línea de fuga de mayor pendiente está en el devenir-pingüino.

Carmen Foxley descubre en el "Astronauta" del poema "NOTICIAS DE UN ASTRONAUTA DEL FUTURO CANDIDATO A LA PRESIDENCIA DEL MUNDO" la imagen del sujeto del enunciado: excéntrico, y desarrolla una interpretación en torno a los enunciados que giran alrededor de él⁹ (Foxley 1995:255). Pero, además, Foxley revela la relación del astronauta con el pingüino (1995:255), éste es el "tomacorrientes" de la nave del astronauta. Aquí ya no se trata de "completar la imagen que proviene de la estrategia semántica del texto", sino de seguir los caminos de las relaciones que establece la máquina del texto con los diversos flujos que entran en él. Habría que atender a los índices maquínicos del poema, su relación con la máquina tecnológica y tecnocrática, con la máquina científica e informática y mandar al "hoyo negro" a "todos los emblemas, información y no profecías / queremos, y que aterrice, por fin ese zote" (Lihn 1983:6).

Así, la conexión que se establece entre ambas imágenes (astronauta-pingüino) revela un punto del rizoma de este libro desde donde se pasa de la distancia de la excentricidad del astronauta hacia la relación, el agenciamiento con la realidad: el pingüino es la entrada al rizoma del Paseo Ahumada. La presencia del pingüino es la que provoca la mayor aceleración de partículas de la escritura, la lengua se pone en desequilibrio al entrar en contacto con el habla de la calle, del Paseo Ahumada, así como entraba en desequilibrio al entrar en contacto con el francés de las calles de París:

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

⁹ Intertexto: "Telemática privada: cada uno de nosotros se ve prometido a los mandos de una máquina hipotética, aislado en posición de perfecta soberanía, a infinita distancia de su universo original, es decir en la exacta posición del cosmonauta en su burbuja, en un estado de ingravidez que le obliga a un vuelo orbital perpetuo, y a mantener una velocidad suficiente en el vacío so pena de acabar estrellándose contra su planeta originario", en Baudrillard, Jean. 2001: *El otro por sí mismo*. Ed Anagrama, Barcelona, pp. 12-13.

y ebstadáaga que'e mihundoenlscostado
súaiudapogfavog (Lihn 1983:6).

Los flujos con los que entra en relación el libro son múltiples: económicos, sociales, sexuales, esquizofrénicos, capitalistas, líquidos, poéticos, religiosos, periodísticos. El deseo de la escritura es un deseo de hacer pasar la vida por un espacio de muerte, disciplina y vigilancia constantes, deseo de crear un pliegue dentro del flujo peatonal del Paseo Ahumada.

El poeta deviene outsider entre otros outsiders, descubre una microfísica del poder que controla todos los movimientos en el Paseo y descubre, además, los sujetos que resisten a este poder: “participó en el paro paralizando palo y tambor pero no le dieron ni esférica. Otro más que está por encima del bien y del mal” (Lihn 1983:7); “Su sociedad es secreta en lo que toca a mi tribu” (*Op. cit.*, p. 3).

La calle, la escritura se pliegan para hacer circular subjetividades mutantes¹⁰. Un poema que vuelve siempre sobre el mismo lugar para agregarle otro pliegue, distribuir el deseo en el laberinto de Ahumada. Un canto particular (“Canto general”) que, por lo mismo, es un canto colectivo, si no un canto, un repique-teo a tambor batiente, una enunciación colectiva: “pan-pan-pan, pan-pan-pan” (*Op. cit.*, p. 12).

El Paseo Ahumada hace presente la cercanía entre la máquina de guerra y la máquina literaria como máquina de guerra no estatizada, delirante: “Tu mano de palmípedo engarrotada en un palo con que aporreas una caja de cartón a modo de tambor y resoplando” (p. 2) . Surge, además, y de forma muy clara una máquina de guerra estatal, destructiva y armada hasta los dientes:

¿eh, Pingüino? A ti nadie te toca un pelo
caso omiso hacen de todos ustedes esos robots que se mueven armados hasta
los dientes
con sus lobos de mano y sus metralletas eléctricas (1983:2).

Me contaron que en penúltimo de los paros
también tú te habías parado, abandonando palo, lebrero y tambor
Desertaste de Dios, el pagador de tus ayudantes...
y te alienaste al vandalismo...

¹⁰ Carmen Foxley señala que “al volverse retroactiva la escritura despliega una superficie, especie de topografía en el ámbito de la cual los textos se hacen señas borrando los límites de cualquier ubicación posicional” (1995:256-257). Podría agregar que este despliegue produce una serie de pliegues en la escritura de Lihn, pliegues de subjetivación, elipsis, caminos indirectos que desestabilizan cualquier significación asignable a sus textos.

...tu gorra de mando no encabezaba a nadie, era en sí misma tu único ejército
Del otro lado los gritados se apelonaban en los puntos neurálgicos del Paseo
armados de sus lobos hasta estos dientes
cada uno de ellos un arsenal (1983:7).

Nuevamente, nos encontramos con que no hay un sujeto en este libro de Lihn, sino una función: “El individuo más solitario tiene una función cuanto más general cuanto que se conecta con todos los términos de las series por las cuales pasa” (Deleuze y Guattari 1990:122):

El pingüino es un subempleado y se conecta con todos los subempleados que pululan por el paseo: “Todos los mendigos confluyen en ti y tú tendrías que confluir en el rey / como el Menos confluye en el Más de acuerdo con la lógica de la igualdad de los contrarios / antidialéctica: porque todo aquí lo es / en esta empantanada multitud” (Lihn 1983:2).

El pingüino es un músico y se conecta con todos los músicos del Paseo y con los músicos-mendigos de París y de Nueva York¹¹: “SE BUSCA una gota de sangre”; “CIEGOS INSTRUMENTALES TOCAN COMO CONTRATADOS EN EL AHUMADA. LO QUE PUEDE EL JAPON”. Y, específicamente, el poema que abre el libro, que atrae y desterritorializa el discurso bíblico del “Sermón del monte”:

Privilegiados son él y los otros mendigos de verdad...
Privilegiado el ciego que toca su flauta dulce a la vaciada luz de esta luna
Privilegiado el sordo del acordeón, artista exclusivo de la Radio-Noche
y el mudo que lisa y llanamente canta... (Lihn 1983:2).

El Pingüino es Cristo, pero un Cristo que ha devenido menor en relación a la imagen canónica, pues se trata de un Cristo que no es rey, “qué rey ni qué ocho cuartos”, un Cristo clandestino, un Cristo cuchepeo y que también ha devenido pingüino: “Cristo Pingüino al que se le aparece la Virgen” (1983:14).

El Pingüino es un revolucionario y entra en contacto con los revolucionarios que gritan en el Paseo (Lihn, 1983:7).

El Pingüino es un pingüino y está en el borde de la manada de los pingüinos “arrojado al Paseo Ahumada por la corriente de Humboldt / el exiliado efímero de los hielos eternos” (1983:20).

¹¹ Los músicos mendigos de París: “Muchachos y/o muchachas refulgentes como estrellas de cine piden limosna haciendo música a la vuelta de las sinuosidades subterráneas del metro”; “Un género de mendicidad que consiste en interpretar magistralmente a Bach en los subterráneos del Metro” (Lihn 1977:61 y 69). Los músicos mendigos de Nueva York: “La guitarrista más hermosa del mundo / toca en E 50 St. y 5 Ave. Por unos centavos que recoge / en el cajón de su guitarra” (Lihn 1995:281).

Por último, el poeta captura las moléculas del devenir pingüino, que son moléculas sonoras, ritmos de las pezuñas palmípedas: “pan-pan-pan, pan-pan-pan.../ Tocamos el tambor a cuatro manos” (Lihn 1983:12); “Ah, sí, demasiadas cosas –una onda– en común: / hace dos días que no toco el tambor” (p. 20). El lenguaje hace pasar el tamborileo a través de las series de repeticiones que se realizan en los poemas “Cámara de Tortura” y “SE APARECIÓ CRISTO EN EL PASEO AHUMADA ESTÁ BUENO DE JODÉ”.

Como lo señala María Luisa Fisher: “El hablante no busca identificarse o ser uno con el personaje mendicante que habla. No hay una relación de identidad entre el hablante y sus personajes” (1998:173-174). Lo que sí hay es un devenir en el sentido que he estado señalando en estas páginas, es decir, captura de códigos, máximo acercamiento entre las partes, “mapa de intensidades; ... conjunto de estados diferentes todos entre sí, injertados en el hombre en la medida en que éste busca una salida. Una línea de fuga creadora que no quiere decir nada que no sea ella misma” (Deleuze y Guattari 1990:56).

El lenguaje se apropia de flujos de discursos diversos, desterritorializándolos, como ya lo anoté. Discurso religioso y periodístico son los que más destacan por su uso intensivo dentro del libro: “Su limosna es mi sueldo dios se lo pague” y la mayoría de los títulos de los poemas que extraen bloques sintácticos de los encabezados de noticias de los diarios, de los avisos económicos, etc.

El libro se define a sí mismo como un “cuaderno de antvida”, un flujo que se puede cortar en cualquier momento, pero un flujo de vida que mueve la “máquina de escribir, que no es ¡cómo se sabe! Una máquina de matar”. El escritor pasa por los devenires realizando una experimentación sobre lo real, sobre la realidad que “se está cayendo a pedazos”:

¿Para quién toca ese tambor?
No lo hace porque la mendicidad general
Haya sido tácitamente legalizada
Lo hace para prestigio de la suya:
La mendicidad de nacimiento
Y precursora de todas
Orgullo de su volada
¿Para qué escribo? Para ponerle letra
a ese repiqueteo
Y preferiría que nadie le prestara ninguna atención como si
esto
No estuviera tácitamente legalizado (Lihn 1983:12).

Se trata de un contrapunto entre el ritmo del tambor y el ritmo de la escritura que busca un acercamiento al pingüino-mendigo-anómalo-cristo, un conta-

gio, un pacto. Un ritornelo, es decir, la captura del contenido musical que posee el pingüino. “El ritornelo es el contenido propiamente musical, el bloque de contenido propio de la música” nos dicen los autores de *Mil mesetas*, y Lihn produce un ritornelo mediante el contagio del ritmo de los repiqueteos del tambor a la poesía. Lo interesante es cómo, además, el ritornelo devuelve a esta poesía hacia un devenir-niño. Es un niño el que, en la oscuridad, presa del miedo, “se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo... en el seno del caos” (Deleuze y Guattari 1988:318). Es la misma imagen del poeta escribiendo-repiqueando en medio del caos de un espacio ordenado. La lectura de viva voz del texto realizada por el poeta en el Paseo Ahumada hace rizoma con la experimentación llevada a cabo en el libro, un acercamiento a la labor realizada “día a día por los subempleados y mendigos del paseo, sus semejantes, sus hermanos” (p. 28).

REFERENCIAS

- Deleuze, Gilles. 1989. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Ed. Paidós.
 ----- . 1996. *Conversaciones. 1972-1990*. Valencia: Ed. Pretextos.
 ----- . 1997. *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1988. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pretextos.
 ----- . 1990. *Kafka. Por una literatura menor*. México, D.F.: Ed. Era.
 Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. 1999. *Diálogos*. Valencia: Ed. Pretextos.
 Fisher, María Luisa. 1998. *Historia y texto poético. La poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn*. Concepción, Chile: Ed. Lar.
 Foxley, Carmen. 1995. *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago, Chile: Edit. Universitaria.
 Guattari, Félix. 1989. *Cartografías del deseo*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor.
 Lihn, Enrique. 1977. *París situación irregular*. Prólogo de Carmen Foxley. Santiago, Chile: Ediciones Aconcagua.
 ----- . 1983. *El Paseo Ahumada*. Santiago, Chile: Ed. Minga.
 ----- . 1995. *Porque escribí* (Antología). Santiago, Chile: Ed. Fondo de Cultura Económica.
 ----- . 1998. *Antología de paso* (Antología). Santiago, Chile: Ed. Lom.