

POESIA XILENA DEL PAISATGE I LA CIUTAT: CARTOGRAFIA D'UNA TRADICIÓ POÈTICA. CAP A UNA ESTÈTICA DE LA POESIA POSTDICTATORIAL¹

Macarena Urzúa Opazo

Universitat Alberto Hurtado-Universidad Finis Terrae

murzuaopazo@gmail.com

Cita recomanada || URZÚA OPAZO, Macarena (2013): "Poesia xilena del paisatge i la ciutat: cartografia d'una tradició poètica. Cap a una estètica de la poesia postdictatorial" [article en línia], *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 8, 108-126, [Data de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-macarena-urzua-opazo-ca.pdf>

Il·lustració || Barbara Serrano

Traducció || Marta Martí Mateu

Article || Rebut: 26/07/2012 | Apte Comitè Científic: 07/10/2012 | Publicat: 01/2013

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resumen || Aquest article proposa un recorregut per la poesia xilena recent, des dels anys setanta fins a la poesia de la postdictadura. Els poemes se centren principalment en el paisatge i en la ciutat com a forma de preservar la memòria tant individual com col·lectiva.

Paraules clau || Poesia xilena | Postdictadura | Memòria | Paisatge | Ciutat

Abstract || The present article aims to show a panoramic view of recent Chilean poetry, from the seventies until postdictatorship poetry on the nineties. The poems' focuses are mainly on the landscape and on the city, as a strategy to preserve both collective and individual memory.

Keywords || Chilean Poetry | Postdictatorship | Memory | Landscape | City

«El país es un ancho paraguas mojado, son turbios e insalubres los crepúsculos, la melancolía lloriquea en los tejados, lloriquea en los tejados y las ciudades están llenas de hojas, llenas de hojas, llenas de hojas»

(Pablo de Rokha, *Los Gemidos*).

Un aspecte fonamental per parlar de la poesia de la postdictadura a Xile és la referència a l'espai de la ciutat, on s'observa la seva relació amb la tradició poètica nacional i la poesia més actual. Es podria fer un recorregut poètic a través del territori nacional i llegir a la terra i poemes sobre el seu paisatge la història social, política i cultural de Xile. Per evitar caure en discursos grandiloqüents sobre el tema, es pot llegir un terme encunyat pel poeta Enrique Lihn, «escritura mòvil», que apareix en el seu text «La escritura mòvil». Aquesta manera de veure l'escriptura servirà per referir-se a la relació entre espai i poema:

La escritura continua que brota de sus propios desplazamientos sin reconocer en ese espacio lugares de preferencia, sitios privilegiados [...] palabras que se desplazan continuamente incurriendo en todas las discontinuidades, subiendo o bajando de un nivel a otro, abarcando varios espacios a la vez con las consiguientes dificultades para avanzar, razonablemente, en alguna dirección (Lihn, 1977: 104).

Aquesta escriptura es mobilitza des del gran relat d'un llibre com el *Canto General* (1950) de Neruda, fins a l'intimisme i ironia d'Enrique Lihn en els seus diversos poemes sobre la ciutat, que apareixen en obres com *A partir de Manhattan* (1979), *Paris, situación irregular* (1977) o *El Paseo Ahumada* (1983). També trobem les lletres fortes de Pablo de Rokha en un text més avantguardista com *Los Gemidos* (1922), o bé, aquell llenguatge de veus marginals que poblen el poemari *La Tirana* (1983), de Diego Maquieira².

Una altra particular visió violenta de l'espai de la ciutat de Santiago, on es personifica aquesta violència en el cos d'una dona, es troba present en el text *La Manoseada* (1987), de Sergio Parra. Altres antecedents o lectures obligatòries referides a la ciutat a través d'aquesta escriptura en moviment són presents en poemaris com *Santiago Waria* (2000) d'Elvira Hernández o el poema «Santiago Punk» de Carmen Berenguer, inclòs en el seu llibre *Huellas de siglo* (1987). L'enumeració i exemples de textos que s'ofereixen aquí responen a la certesa que sí és possible parlar en el context de la poesia xilena, d'una fundació poètica i escriptural de l'espai, un desplaçament de la lletra a través de la ploma d'aquests poetes.

En els noranta, aquest lliscament continua; tanmateix, es tenyeix d'un reclam, d'una inconformitat pel passat i pel lloc de l'enunciació. Aquestes referències literàries, fonts o lectures, apareixen sens dubte en el grup poètic dels noranta, d'aquella primera generació

NOTES

1 | Aquest article ha estat publicat dins el marc de la investigació del projecte Fondecyt Postdoctorat Número 3130371: RUINAS EN EL PAISAJE DE LA MEMORIA. RECORRIDO POR LA PRODUCCION LITERARIA Y CINEMATOGRAFICA CHILENA DE LA ULTIMA DECADA. Universidad de Chile.

2 | Segons Matías Ayala (2009), hi ha en aquest poemari una descentralització del subjecte que es mostra a través de la veu feminitzada del parlant: Els personatges de *La tirana* semblen incomplets en dos sentits. D'una banda, no han acabat de ser retratats i, de l'altra, es presenten com «desequilibrats», com una veu fantasmal sense cos on establir-se, un ens *altre* que parla *en* el subjecte i *a través* d'ell. De fet, en els llibres de Maquieira mai no és possible establir realment quin dels parlants pren cos en el text, ni tampoc fixar amb certesa trets que els diferencien de la resta amb claredat. De forma similar, és difícil establir límits entre el dolor i el plaer, la tortura i la luxúria, el present i el passat, la realitat i la fantasia (Ayala, 2009: 13).

Anteparaíso (1982) de Raúl Zurita. Aquest text és un gran poemari enunciat des del to més messiànic, en el qual el parlant líric increpa a un creador, un totpoderós, a qui es pot anomenar panòptic. La veu poètica qüestiona aquesta divinitat per l'horror experimentat en el territori, i ho fa descrivint aquest nou paisatge. Així pot llegir-se en el poema «Las playas de Chile I» on la veu poètica anuncia:

No eran esas playas que encontraron sino más bien el clarear
del cielo frente a sus ojos albo como si no fuera de ellos
en todo Chile espejeando las abiertas llagas que lavaban [...]

Porque no eran esas las playas que encontraron sino el volcarse
de todas las llagas sobre ellos blancas dolidas sobre sí
cayéndoles como una bendición que les fijara en sus pupilas [...]

Porque no eran esas las costas que encontraron sino sus propias
llagas extendiéndose hasta ser la playa donde todo Chile comenzó
a arrojar sus vestimentas al agua radiantes esplendorosos
lavando frente a otros los bastardos destinos que lloraron
(Zurita, 1982: 4-6, 14-16, 23-26).

El poema parla de les ferides que s'estenen pel territori nacional, en aquest cas, les platges, lloc des d'on «...todo Chile comenzó / a arrojar sus vestimentas al agua radiantes esplendorosos» (Zurita, 1982: 24-25). Aquesta imatge es refereix no només a un país, a un territori nacional, sinó que parla dels qui l'habiten i estan sent desposseïts del seu ésser i la seva identitat, perquè tots estan llençant vestimentes a l'aigua. Aquest fet, tanmateix, està tenyit d'ironia perquè el vers és rematat amb els adjectius radiants, esplendorosos. En aquest poema es parla d'un lloc específic, la platja, que és un espai inacabable pel qual s'estén aquest dolor on els destins, en plural, són «bastardos». En el text de Zurita es mostra el territori nacional, Xile, que ha esdevingut un cos ferit, que pot ser llegir com un text i un discurs sobre la identitat dels anys vuitanta. D'aquesta forma, el text parla del moment històric de la dictadura, on el dolor pot assenyalar-se i situar-se en un lloc com les platges del territori fracturat per la desaparició dels cossos.

Els textos d'Hernández i Zurita són emblemàtics de diferents moments històrics i sens dubte hi influeix la poesia de la generació formada cap al final de la dictadura, on si bé es configura una distància de la contingència, encara es percep cert grau de compenetració amb aquests poetes, i amb la problemàtica postdictatorial.

Per la seva banda, una altra figura en les lletres nacionals és Carmen Berenguer, que publica durant la dictadura un dels seus textos més emblemàtics com *Huellas de siglo* (1987), on s'inclou un interessant i simptomàtic poema que retrata no només l'espai, sinó també el so d'un lloc com Santiago, en el poema «Santiago Punk». Berenguer s'adscriu a aquesta sensació de derrota i desil·lusió, com s'observa

en l'afirmació feta en l'article de Cynthia Rimsky, «Una evocación de los ochenta. La década del Delirio» aparegut en el diari *La Nación* l'any 2000. Diu:

Se llora lo que murió, la violencia de afuera que se pega a la piel. Leíamos los posanálisis de la gran caída, de todas las caídas, todos los pedazos se iban cayendo, había una radicalidad conceptual. Adquirimos conciencia de dónde estaba el poder, dónde estaba uno ante el poder, Le vimos las patas, las pantalones, los ojos, lo desnudamos (Rimsky, 2000: 13).

L'afirmació de Berenguer al·ludeix a aquesta pèrdua i al desencís, sentiment que és compartit amb el sentir de les generacions més joves. El poema al·ludit parla també de l'adveniment del canvi econòmic i de les noves marques comercials que apareixen, contrastant amb l'antic:

1.
Punk, Punk
War, war. Der Krieg, Der Krieg
Bailecito color Obispo
La libertad pechitos al aire
Jeans, sweaters de cachemira
Punk artesanal made in Chile
Punk de paz
La democracia de pelito corto
Punk, Punk, Der Krieg, Der Krieg
Beau monde. Jet-set rightists
Jet-set leftists (1-11).

En el text «Santiago Punk» de Carmen Berenguer s'anuncia i s'anticipa la ciutat en què s'està convertint Santiago amb el nou règim. En el poema es veu una clara desconfiança a l'alegria del consum i del canvi, a més es llegeix un retrat a aquest nou entorn urbà i a la contingència dels anys vuitanta, en plena dictadura militar. Per al parlant hi ha una ironia en aquest nou espai i nou discurs de la modernitat del consumisme, com promeses de progrés que va fer la dictadura:

...La alameda Bernardo O'Higgins en el exilio
Alameda las delicias, caramelos candy
Nylon, nylon made in Hong-Kong
Parque Arauco
Lonconao... (35-39).

El poema, amb els seus ritmes, s'assembla a la música i l'estètica *punk*, enumera coses, marques comercials, carrers, amb proclames barrejades de discursos ideològics. A més a més, dona compte també dels nous lèxics, sonoritats i parles estrangeres que comencen a aparèixer en el recorregut per aquesta nova ciutat de finals dels vuitanta. El «Santiago Punk» dels vuitanta és una queixa d'un lloc que està en decadència o en vies d'una deconstrucció constant.

Per tant, els qui viuen la seva joventut en els noranta són també els qui viuen el dol, però un dol públic, ja que alhora són la generació que viu la decepció i amb això veu les esperances d'un nou Xile trencades, a partir de l'adveniment de la democràcia i la instauració d'un règim neoliberal. Aquest descontent es tradueix en asseveracions com les del poeta Germán Carrasco, que comença a publicar cap a finals dels noranta, en dir que Xile no és un «país de poetes» sinó un «país de patotas», on l'amiguisme i el «pituto», és a dir, la manera d'aconseguir un lloc de treball o un favor només per ser amic d'algú, constitueixen una part fonamental d'aquest règim, i del ser nacional en general⁵.

Una vegada assumida aquesta derrota, el dol es crea a partir de l'única manera d'escriure, desplaçant-se en aquestes discontinuïtats, per parafrasejar a Lihn a «La escritura móvil», o més aviat escrivint sobre aquestes ruïnes, però sense propòsit de reconstruir el que ja no hi és. Aquesta no és la tasca del poeta o de la poesia, que no vol tornar-se una nostàlgia que vulgui reconstruir alguna cosa, sinó que s'erigeix sobre aquesta ruïna com un contradiscurs.

Als noranta, el poeta es transforma en un transeünt que transita per aquest espai i el llegeix amb aquests textos al cap, i en escriure'ls mostra aquest espai des de diferents mirades, que els inclouen com a protagonistes en aquest deambular. El llenguatge és aquí el protagonista, juntament amb les imatges que una vegada i una altra al·ludiran a la ciutat i al recorregut particular del poeta. Per anar del que és general al que és particular, només cal donar un cop d'ull als títols de diversos poemaris d'aquests per veure com l'espai urbà n'és un protagonista: *Santiago de memoria* de Roberto Merino (1997), *Santiago Waria* de Elvira Hernández (1992), *Bello Barrio* de Mauricio Redolés (1987), *Multicancha* de Germán Carrasco (2005), *Zen para peatones* de David Bustos (2004), *Mudanzas* de Alejandro Zambra (2004), per citar-ne alguns. També n'hi ha d'altres que tenen un recorregut per aquest espai, però el barregen amb un ritme més accelerat, com el publicat recentment, *Banda Sonora* d'Andrés Anwandter (2006). Aquest últim poemari s'analitza com un exemple d'aquesta memòria residual i fragmentària, característica de l'estètica poètica dels noranta. A més, aquest llibre de poemes mostra el recorregut de l'ull del poeta per l'espai urbà, i és l'autor-transeünt qui reuneix en aquestes restes un discurs sobre el lloc habitat.

Banda Sonora s'estructura com un compendi d'imatges i sons que acompanyen certs recorreguts: mentals i físics, visuals i auditius. Però si es compara aquest concepte amb la lectura de *Banda Sonora*, aquesta pot ser una música que es porta en el metro en el recorregut diari, en la locomoció pública, la qual cosa ens porta

NOTES

5 | En el poema «Un panorama» de Germán Carrasco, inclòs en el seu llibre *Calas* (2003) apareix aquesta idea de nomenar Xile com un país de «patotas»: «En el país de las patotas / el guacho se muere de hambre» (2003: 65-66).

també a memòries d'altres bandes sonores. La memòria que emergeix aquí és una que es compon clarament de fragments. La paraula «*residuos*» es repetirà diverses vegades al llarg del text, per denotar aquestes mínimes imatges i retalls de què es compon el text: «*rayas / de tiza / fugaz / un esbozo / del día / que asoma / detrás de / los ceros*» (Anwandter, 2006: 44-51). La banda-poemari, compendi de memòries i dibuixos, difícilment es compon, no de versos pròpiament, sinó de veus entretallades gairebé sil·làbiques que més aviat es podrien assemblar als crèdits finals d'una pel·lícula que, com va dir un lector a l'autor, cal llegir apressats. Aquesta lectura obliga a un ritme que no permet aturar-se, com un recorregut furtiu per la ciutat. I aquesta forma de lectura porta al lector o lectora a pensar en imatges i en aquest jos en què es passen ràpidament imatges davant els ulls, una espècie de *slide-show*, d'una ciutat o d'un espai, escenari que necessita aquesta banda sonora.

Per tant, el que es veu aleshores és un retrat paradoxalment minimalista, i és que en aquesta aparent neteja del llenguatge i pronúncia gairebé monosil·làbica aquestes imatges se saturen les unes a les altres, fent que les paraules pràcticament no deixin espai a les següents. Aquests poemes parlen també d'una memòria, objectivista potser, paraula que pot ser intercanviada per mirada o, almenys, amb ecos de la memòria que apunta i enregistra aquests sons-silencis i intervals. Constituïda així, aquesta «banda sonora» és com un *soundtrack* per a l'escenari que es aquesta memòria de veles, de platges, a més de residus i sons que s'apropen i s'allunyen de les nostres oïdes a mesura que avancem les pàgines d'aquest llibre. *Banda Sonora* es constitueix en part com un text de residus d'una memòria, que permet descriure-la acudint als següents versos del poemari: «*el / patio / trasero / del ojo / termina / repleto / de trastos / que vez / en la tele / visión / la bodega / del cráneo / conserva / recuerdos / en frascos / de vidrio*» (Anwandter, 2006: 1-16). Una pregunta que sorgeix en llegir el text és la de com es construeix la memòria d'un autor de la postdictadura. La resposta és al mateix text i en imatges transparents, diu el poeta, com pots de vidre: «*que a veces / la escoba / destroza al / barrer / se escurren / por entre / las tablas / al suelo / minucias / que atroces / criaturas / codician*» (Anwandter, 2006: 17-28).

El llibre explora l'escriptura el visual, amb evidents referències a una estètica objectivista, perquè obre amb una cita del poeta anglès Tom Raworth: «*a door in the t.v. opened*». Aquest epígraf parla d'una porta oberta, que opera com una síntesi del text, suggerint que tot és obert i dintre dels marges d'aquesta porta, com els de l'enquadrament propi d'una banda sonora. *Banda Sonora* és, sens dubte, un poema de llarg encoratjament que intenta recordar totes aquestes imatges que poblen a diari la ment de qui deambula, sent, mira, dibuixa i toca, tots contribuint a formar una memòria de la

següent manera: «que el banco / subsidia / la mala / memoria / a puñados / de pasas / construye / su propio / penal / con un trozo de pizza / recién / calentado» (Anwandter, 2006: 63-74). La memòria apareix, aleshores, a estones en aquestes pàgines poblades dels seus silencis i absències. D'aquesta manera, així com la imatge de la nit, la memòria també obre i tanca el llibre. Aquests silencis els omplim nosaltres, els lectors i lectores, i per tant sabem de què es parla quan diu: «roedores / merodean / la memoria / reunida / en el sótano / bajo / las tablas / crepitan / y orquestan / monótona / mente» (Anwandter, 2006: 1-11).

Temes com la memòria, el seu recorregut i els llocs o espais pels quals deambula el parlant apareixen en el text i donen lloc a l'aparició de poètiques que semblen ser preguntades i contestades alhora. D'aquesta manera, el llibre funciona com un residu de la memòria, la qual cosa respon al que afirma Nelly Richard sobre la literatura postdictatorial, en dir que aquesta s'obsessiona amb aquestes restes i residus també, en sostenir que: «son a menudo el arte y la literatura los que recogen el desafío de convertir lo desunificado, lo inconexo y lo vagabundo de los restos en una "poética de la memoria"» (Richard, 2001: 79). En aquest cas succeeix el contrari, ja que aquesta és una memòria de trossos i rastres més aviat personals que no intenten unificar res, ni fer cap discurs explícit, al voltant de la memòria o a alguna poètica en particular. Aquesta memòria emmagatzema records que són activats en llegir una vegada i una altra, aquestes «lletres» que van formant una banda, una música de fons al recorregut de la lectura.

Per a Andrés Anwandter, el procés de l'escriptura de poesia funciona com en un somni, en el sentit d'unir diferents aspectes en l'escriptura; el so, la imatge, la paraula. Així ho assenyala en una entrevista apareguda en el diari *Las Últimas Noticias*, per a després dir que s'identifica amb la idea platejada per Fredric Jameson, que parla de «surrealismo sin inconsciente», idea que el poeta reprèn anomenant-la «reciclaje» i assenyala: «porque pienso que de la experiencia diaria contemporánea nos van quedando puros residuos, basura visual y auditiva que se descompone fácilmente» (Cortínez, 2006)⁶. En aquest sentit, i segons el que planteja Anwandter, tant l'escriptura del llibre, com aquest reciclatge que el compon, són també material de la memòria. Aquest recorregut és ple de visualitat i porta al lector o lectora per espais tant urbans com mentals, pels quals travessen sons, olors i imatges. Aquests aspectes de l'escriptura d'Anwandter no permeten elaborar un sol discurs que doni un sentit unívoc a aquest recorregut i a aquesta escriptura, no arriba a anunciar-se'n només un, ja que aquesta lectura que és feta de fragments s'estan llegint i unint-se en diversos sentits.

La ciutat de Santiago és també buscada i tornada a crear en una

NOTES

6 | «Poeta se echa el pollo con los ojos cerrados», entrevista realitzada a Andrés Anwandter a *Las Últimas Noticias* edició en línia el 24 de novembre de 2006.

particular geografia poètica composta per Alejandra del Río, una de les poques dones que integren el grup dels noranta. Del Río invoca una subjectivitat femenina, a partir del jo, juntament amb l'experiència de ser dona en els noranta. Des de la paraula la poetessa construeix o qüestiona la seva pròpia identitat de gènere, a partir del mateix títol del poemari, *El yo cactus* (1994). El primer poema comença amb els següents versos: «Yo no soy moderna / o tal vez lo soy. Vivo con mi sangre puesta / goteando encima de las cosas» (Del Río, 1994: 1-3). En aquest llibre, la parlant, ja des del títol, defineix i enuncia la seva individualitat en dir «Yo cactus». En el mateix volum es troba el poema, «Santiago (visiones)» que mostra el recorregut per la ciutat des del jo que deambula, ahora que qüestiona el que veu. En aquest text, el jo, transeünt, passejant i poeta, es desdobla i s'atura davant aquestes visions:

Vengo llegando cada día a esta ciudad.
Ser extranjero no causa penas
cuando uno mismo junta sus cosas
marca boletos de un solo destino
apea las ansias en toda estación y de cada plaza jamás se marcha.
Ser el extranjero, por la tarde, del arraigo
cuando el resto se va entero a su casa absorbido
entonces la ciudad se refugia y se perdona,
hace tiempo cesaron los quejidos:
las gentes de Santiago tienen presa el alma
y fuera de ella sólo espejos que reflejan monumentos
(Del Río, 1994: 1-13).

En aquests versos és possible observar com per a la veu poètica cada dia s'és un estrany en aquest lloc, sentiment que és reforçat pel fet de ser estranger: «Vengo llegando cada día a esta ciudad. / Ser extranjero no causa penas» (Del Río, 1994: 1-2). El parlant del poema no parla de Santiago com a ciutat, sinó que dóna compte d'aquest distanciament causat per l'estrangeria, posant al davant un adjectiu demostratiu no possessiu, anomenant-la «esta ciudad» o reforçant la sensació d'estranyament. Aquest sentiment torna a prendre sentit en utilitzar-se la paraula «gente» en lloc de «pueblo», terme que sembla ser usat dintre del context de la terminologia dictatorial. El parlar de «gente» era l'expressió majoritàriament utilitzada per anomenar els habitants del territori nacional. Al contrari, emprar la paraula «pueblo» necessàriament implicava una referència a l'apallissat terme propi dels setanta i del govern socialista de Salvador Allende. La veu poètica d'aquest text s'identifica amb una altra individualitat i amb aquell regust de la dictadura, en dir: «las gentes de Santiago tienen presa el alma». En el poema apareix també la visió de la ciutat de la qual parla el títol, poblada de miralls que només reflecteixen aquells monuments buits. Tanmateix, el text fa una crida a no oblidar la memòria anterior, ja que la gent té presa l'ànima, malgrat que «hace tiempo cesaron los quejidos». La sensació d'estrangeria és un altre tema recurrent tant en aquest text com en la poètica de Del

Río en general, així pot veure's a partir de l'epígraf del poeta grec Constantino Kavafis que precedeix l'esmentat poema: «La ciudad te seguirá».

El següent poema, «Simultánea y remota (Santiago de Chile, año 1980)», del poemari *Material mente diario* (2009), se situa en un moment i lloc específic, i narra la visió d'una nena de vuit anys que escriu cartes a la seva amiga a l'exili:

Tengo ocho años
mis ocho años no tienen inocencia
en casa pregunto
por qué afuera es así
nada se me oculta
lo perdido hace llorar a mi madre
mi padre promete el futuro
mi niñera se llama muerte
mi nodriza me atrae a su corvo
debo proteger a mi hermana
no quiero que vea
(Del Río, 2009: 32-42).

La parlant anuncia en el text el retrat d'una memòria personal, la que remet a la d'aquells anys, viscuts en els vuitanta per molts dels qui van ser nens i van créixer en aquell moment. En el poema, el jo encara continua essent una nena i, el fet de remuntar-se a aquells anys, els vuit anys, li permet reconstruir la seva identitat. Tanmateix, aquell jo es desdobra i es converteix en l'amiga que és un altre i que també és el jo. La mirada presentada aquí és retrospectiva i la seva visió de passat, present i futur està tenyida de la por i la sensació de derrota que envolten aquell moment dels vuit anys:

nada se me oculta
lo perdido hace llorar a mi madre
mi padre promete el futuro
mi niñera se llama muerte
(Del Río, 2009: 36-39).

Per a la veu poètica, la nena de vuit anys es constitueix com una veu impostada que només aparenta innocència en el to, perquè la parlant ha assenyalat que «mis ocho años no tienen inocencia» (Del Río, 1994: 33). Tanmateix, aquesta veu, que a estones enuncia en plural, es confon amb un nosaltres que és una igual o més aviat un desdoblament de sí mateixa:

Quiero que sigamos coleccionando estampillas
que limpiemos con té los ojos de las palomas ciegas
habrá atardeceres más adelante
la sobrevida se nos ha prometido
padre sabe camuflar muy bien el color de las fieras
y largar su ponzoñoso latido de inteligencia
madre posee la firmeza requerida

mientras trenza nuestros cabellos
explica El Capital
separa malvados de bienhechores
.....
Tengo ocho años y una amiga en el exilio
le dirijo esquelas y páginas de mi diario
ese país
es el único destino de mi cariño
soy fiel guardo en un sitio seguro
el castillo que escudriñamos entre la montaña y el río
nombramos a todo habitante del misterio
súbdito y posesión de nuestro amor
soy fiel
hacia allá me dirijo todo el tiempo
patria remota y simultánea.

Tengo ocho años y si cumplo cien
Seguiré teniendo ocho años
(Del Río, 2009: 43-52, 75-89).

La veu poètica escull seguir tenint vuit anys i vivint en aquesta «patria remota y simultánea» on encara existeixen l'esperança i la utopia pròpies de la infància. En el text es pot veure la mirada de la nena a aquella pàtria idealitzada des de l'exili, on viu també la seva amiga en aquell país, el que és: «el único destino de mi cariño» (Del Río, 2009: 78). Aquella l'esperança i el to afectuós amb què el lector entén que s'escriuen les cartes, s'observa en els següents versos: «habrá atardeceres más adelante / la sobrevida se nos ha prometido». Aquesta promesa es manté de la mateixa manera que es manté l'edat en el poema, els vuit anys, i la constant ofrena de l'escriptura de cartes a aquella amiga a l'exili. Aquestes cartes són i seran testimoni del trànsit entre l'escriptura de l'enfora i de l'endins, de l'exili i del país que és destí de l'afecte de la parlant, on no se sap quin és l'aquí i quin l'allà. D'aquesta manera, és l'escriptura de les cartes l'única forma de mantenir un contacte entre dos països, dos espais i dos moments, el present i el futur.

Un altra de les poètiques sorgides en els noranta que permet referir-se als temes de la memòria i la ciutat en els anys de la postdictadura és la poesia de Julio Carrasco, específicament alguns dels textos inclosos a *Sumatra* (2005). Carrasco és fill d'un dels integrants del grup folklòric i d'esquerres Quilapayún i de nen va viure el seu exili a Cuba, entre altres països. A la poesia de Carrasco es reprenen certes experiències personals de la dictadura, així com vivències del seu pare durant el règim militar. Aquests memòries són evocades en la seva poesia, a partir d'una experiència personal de la visita a la FIDAE (Fira Internacional de l'Aire), com es veu en el següent poema de Carrasco, on s'exposa una mirada que dista de ser netament nostàlgica, sinó més aviat un reclam, un qüestionari. En el poema sorgeixen preguntes que qüestionen la manera d'actuar i l'ètica, davant la situació a la qual s'enfronta el parlant en el següent

poema:

POR RAZONES AZAROSAS ESTUVE en la inauguración de la Feria Internacional del Aire, FIDAE 2002. Alguna suerte de rutina incluía un breve discurso del capellán de la Fuerza Aérea con el remate de «...que la bendición de dios descienda sobre los presentes y permanezca por siempre. Así sea».

En el pasado mi padre había sufrido prisión y tortura en las mazmorras de la Fuerza Aérea de Chile, y pensé «los asistentes, personas de bien, y yo secretamente odioso» (Carrasco, 2005: 1-8).

El poema, per la seva disposició en la pàgina, sembla contenir diferents veus i registres, marcats per signes com les cometes, les lletres en majúscules i per les diferents inflexions de discursos que aquí apareixen: religiós, militar i personal. Els tres es barregen en el text i permeten llegir diferents veus que es mouen en el llenguatge del parlant i del poema, deixant veure com són també vestigis de poders dels quals, la veu poètica, no en pot escapar. En aquest text el parlant dóna al poema la veu d'una oració religiosa que, com en una cerimònia o ritual, requereix la contestació dels fidels. En aquest cas, tant la pregària com la resposta s'enuncien per la mateixa veu poètica. Així, el to del poema continua amb aquesta reflexió interior i explícita, que gira al voltant del canvi experimentat en l'espai de la ciutat, tema que torna a aparèixer en aquest poema:

Cada época trae un modo diferente en las costumbres. Así, puesto en una situación similar veinte años atrás, alzar la voz habría sido elegante. Tal conclusión me hizo detenerme a pensar sobre la ética de la ciudad moderna:
morir como tigre o vivir como zorro (Carrasco, 2005: 9-13).

El text acaba amb una espècie de calma i de única possible solució davant totes aquestes veus. Així, finalment, el parlant s'identifica amb la figura del ciutadà que en aquesta ocasió ha decidit canviar de nom:

De cualquier manera, la Fuerza Aérea de Chile no es mi enemigo, sino lo que está sobre ella. Y tampoco eso tiene poder sobre mi destino. Más sereno dije para mis adentros, «soy Abdul Jamal y no necesito de tu bendición» (Carrasco, 2005: 14-18).

El parlant al·ludeix a una particular ètica per fer front al moment descrit en el poema: «morir como tigre o vivir como zorro», per la qual cosa es trobarà entre aquestes dues possibilitats l'única forma d'enfrontar certs sentiments en relació a Xile i les seves Forces Armades i així poder viure a la ciutat i, encara més, poder-la habitar. El text de Carrasco permet apropar-se a una mirada particular al voltant del retorn a la democràcia des d'una experiència que sembla ser personal. El poema proposa fer una revisió crítica del passat recent i planeja una particular manera d'enfrontar-lo cap al present. En el text, el parlant fa front al seu rol com a ciutadà i opta per la calma, per estar serè, com es llegeix en els últims versos del poema,

ja que sap que haver assolit la veu per explicitar les pròpies idees o disconformitat no és quelcom que s'estili avui en dia. La veu poètica acaba per denominar-se amb un nom propi que és aliè al context nacional xilè, on s'esperaria que s'usés un nom d'origen espanyol, però en lloc d'això, s'usa un nom que queda fora del context cristià. Tanmateix, aquí l'anomenar-se passa a ser un gest que permetrà al parlant separar-se de l'escena i d'aquell passat i de la pregunta ètica, per la qual cosa acaba el poema dient: «...Más sereno dije para mis adentros, “soy Abdul / Jamal y no necesito de tu bendición”» (Carrasco, 2005:17-18).

Si l'art i la literatura tenen el paper de reunir les petites parts per formar una «poètica de la memòria» com assenyala Richard (2001), serà aleshores en els trencaments i les ruptures on es troben una diversitat de suports i de discursos dintre de la producció postdictatorial en general i també en la poesia actual. Si hi ha alguna cosa que comparteixen aquestes poètiques és un moviment per anar cap als anys de la infantesa, i no només des de la nostàlgia, sinó moltes vegades des de la crítica àcida davant aquesta modernitat i transició. En aquesta obsessió per les restes i fragments, la ciutat té aquesta dimensió privilegiada per fer veure la imatge d'un paisatge en descomposició: «reducido a un basural de recuerdos» (Richard, 2001: 80). Un text com el de Julio Carrasco (2005), inclòs en el seu llibre *Sumatra*, escapa a la anomenada literatura testimonial. Tanmateix, permet als lectors i a la crítica assistir al qüestionament d'una ètica que discuteix constantment passat i present, així com també recorda a certs ideals polítics. Tant en el text de Carrasco com en els d'Anwandter (2006) i en la resta de poemes presents en aquest article s'observen diferents maneres de viure i escriure o reescriure la ciutat. Es pregunta i s'indaga constantment si encara és possible habitar-la o fins i tot observar-la a un ritme gairebé frenètic com a *Banda Sonora* d'Anwandter (2006) o si l'efecte de sentir-s'hi una estranya que sempre torna com a estrangera, com en el text d'Alejandra del Río (2009).

Si bé la poesia dels vuitanta, d'una banda, se separa de la dels noranta pel que fa a les temàtiques, la política netament contingent, de l'altra, se'ls ha criticat la seva gairebé absència de marques políticotemporals. D'aquesta manera, és possible anar cap a la nostàlgia i preguntar-s'hi si realment són poètiques totalment despullades. El barri, el recorregut de l'ull per la ciutat, el record d'una nena i la fira de l'aire, no són espais de commemoració d'una memòria sinó que, entre l'humor, la malenconia i el dol per la pèrdua de certs espais físics i mentals, elaboren un nou discurs entre la memòria més personal de la dictadura, l'exili en un cas, i de la modernització accelerada de l'èxit econòmic del Xile neoliberal.

Idelber Avelar (1997) en el seu article: «Bares desiertos y calles

sin nombres: literatura y experiencia en tiempos sombríos», es refereix a la literatura postdictatorial i es qüestiona la manera en què es transmet l'experiència personal un cop passat aquest període, i s'interroga llavors sobre el paper que té la literatura després de trencar-se la memòria col·lectiva. Segons Avelar (1997), gran part de la literatura postdictatorial gira entorn a l'experiència, en el sentit d'explicar i contribuir a aquesta mercantilització de la memòria, fenomen típic d'aquest període. Aquesta idea que anuncia per a la literatura postdictatorial és discutible en el cas de la poesia, gènere al qual l'autor no es refereix, perquè difícilment entren en aquest mercantilització, però sí opera d'una manera particular en el moment d'explicar aquesta memòria.

És interessant notar de quines maneres circulen aquests discursos poètics i quin abast tenen. La memòria es ven com un bé en un mercat que l'avalua, on la rellevància de la figura del poeta en explicar aquesta experiència és gairebé nul·la. Tanmateix, en aquest cas, discursos com el del qui torna de l'exili i els qui han vist canviar l'espai en el qual han crescut, ambdós marcats per l'experiència de la postdictadura i de la mercantilització de la ciutat i la memòria, es tornen vàlids en descriure un Santiago que no és només modernitzat i esclafat pel progrés, sinó també es veu entenebrit per aquests registres.

Avelar (1997) afirma que generalment els llocs triats en la literatura de la postdictadura coincideixen en retratar la ciutat, utilitzant llocs com bars i cases desmantellades, espais buits, abandonats i ruïnes. És adir, un espai urbà en «su grado cero de historicidad» (Avelar, 1997: 39). En aquest sentit, es presenten despallats de la seva significació, ahistòrics i com un mostrari de residus, del que és obsolet i que assenyalava allò amb el que la literatura postdictatorial s'obsessiona. Aquests textos es caracteritzen per utilitzar narracions obsoletes, abocadores de records, paisatges en descomposició i en extinció. Aquestes imatges preses per la literatura moltes vegades, segons Nelly Richard, constitueixen visions particulars de la ciutat on moltes d'aquestes estètiques se centren, i donen especificitat a la producció postdictatorial:

Si es cierto que las estéticas postdictatoriales suelen obsesionarse con «fragmentos geográfico-históricos y ruinas urbanas»,⁷ el mundo de la ciudad abre una dimensión privilegiada para imprimir visualmente la imagen de un paisaje en descomposición, reducido a un basural de recuerdos, cadáveres, escombros, vestigios de experiencia, a los que se suma una serie de desechos culturales compuestos por ilusiones perdidas, narraciones obsoletas, estilos pretéritos, tradiciones caducas (Richard, 2001: 79-80).

La idea plantejada per Richard pel que fa a l'obsessió amb l'espai-residu de la modernitat de la ciutat postdictatorial Germán Carrasco

NOTES

7 | Avelar (1997: 23), esmentat a Richard a *Residuos y Metáforas* (2001).

l'expressa a la seva descripció de la multipista en vies de desaparició, un terreny erm, despullat de significat. El poema es titula «Plazas cerradas y playas privadas»:

Como monos
los niños trepan la reja de la multicancha
(no se sabe si es privada o fue cerrada por la municipalidad:
da lo mismo, no se puede ingresar),
monos-araña
cuyas siluetas elongan y patalean en un crepúsculo de yodo:
si se cae alguno,
se mata
(porque las rejas son altas para que las pelotas
no salgan del recinto cuando juegan tenis o fútbol)
(Carrasco, 2005: 1-10).

El parlant fa un retrat crític dels espais públics que s'han tancat o privatitzat, rebutjant aquestes desaparicions, les que succeeixen a favor del progrés i de l'espectacular modernitat de Santiago. D'aquesta manera veiem en els poemes aquí esmentats que el plaer per aquest avenç i progrés no és experimentat per cap dels transeünts-poetes. La visió de Carrasco és la de qui ja no circula per aquest lloc ni tampoc el recorda, sinó que es perd, alhora que s'adona de l'avenç de la modernitat, que va al mateix ritme que les pistes i les places. En aquests textos, per tant, parafrasejant Richard, utilitzen «residuos y metáforas» per representar allò que se'n va anar, el bell barri i el barri hip-hop. Ambdós textos apareixen com experiències del subjecte modern, el poeta de la postdictadura, el qui surt o sortia a recórrer la ciutat, el discurs del qual es tenyeix d'una o altra manera de nostàlgia y reclam. En gran part de la memòria de la ciutat de Santiago i de la dictadura ha estat apropiada per l'Estat i els seus discursos de consens, on fins i tot és millor parlar de transició que de postdictadura, ja que aquesta paraula apareix carregada d'altres connotacions més fortes i violentes.

La lectura d'aquests dos poemes, textos-palimpsests, permeten recorre la ciutat i els seus espais a través del text, i per tant, deixen transitar a través d'aquesta els espais aquí construïts. Aquests són transformats en experiències de memòria a l'igual que el fet de caminar per aquests barris i viure en ells. Aquests costums de deambular pel barri o espais públics de la ciutat són cada vegada més escassos. Avui només existeixen en el text i en la nostàlgia per a qui va viure la utopia o com un comiat per a qui ha vist els accelerats canvis del seu entorn i de l'arribada de la democràcia o «demosgracias», en paraules del cronista Pedro Lemebel.

«No me interesa la nostalgia, me interesa movilizar otros sentimientos, de precisión, de alegría, de rencor. O bien el análisis, en el que la nostalgia no tendría lugar» (Laguna, 2006), assenyala Germán Carrasco en una entrevista publicada poc temps després de l'aparició

de *Multicancha*. També se li pregunta sobre la desaparició dels espais públics, i ell respon que el que és públic tendeix a desaparèixer, que la Vega desapareixerà, el que segons ell és el millor de Santiago i que és un tema de dóna molt en la literatura. Per a ell, la possibilitat, diu «sin afán épico», és mobilitzar altres reflexions i proposar altres enquadraments així com el que planteja en el poemari *Multicancha*. En el sentit de mobilitzar i proposar un altre enquadrament o lectura d'aquesta desaparició és possible inserir-hi el concepte de nostàlgia reflexiva, encunyat per Svetlana Boym en el seu estudi sobre la nostàlgia en societats actuals, *The Future of Nostalgia* (2001). Per a Boym, la nostàlgia reflexiva es constitueix com un sentiment que es caracteritza com un que estima els detalls, les ruïnes i els fragments. Aquests espais-residus que amenacen amb desaparèixer, generen un sentiment que pot presentar un desafiament ètic i creatiu, enlloc d'un pretext per a malenconies de mitjanit, com en canvi sí hi faria la nostàlgia restauradora. Aquesta nostàlgia sempre intenta tornar i d'alguna manera reconstruir la pàtria i la llar; per contrast, la nostàlgia reflexiva tem retornar amb aquesta mateixa passió. Boym ho sintetitza de la següent manera:

Reflective nostalgia has elements of both mourning and melancholia. While its loss is never completely recalled, it has some connection to the loss of collective frameworks of memory. Reflective nostalgia is a form of deep mourning that performs a labor of grief both through pondering pain and through play that points to the future (Boym, 2001: 55).

La nostàlgia reflexiva descrita per Boym i la forma com expressa el dol és similar a la poesia de Carrasco, Del Ríó i Anwandter, on es veu aquest dolor per la pèrdua de l'espai que desapareix. Així com també hi ha una connotació de desconsol per veure desaparèixer un moment de la vida. Tanmateix, aquesta nostàlgia en la poesia dels noranta no es defineix només com una pèrdua, sinó que també mira cap a un futur, hi ha un desengany total de no veure un possible solució. Aquests textos són un retrat de la ciutat de la postdictadura, de nostàlgies, memòries i constitueixen així una geografia i un apalimsètica del Santiago històric, a qui tant la natura amb els seus terratrèmols i els esdeveniments polític-econòmics, com la dictadura i avui el triomf neoliberal, han amenaçat amb fer desaparèixer. No és el rol de la poesia o dels poetes el canviar aquest nou ordre; tanmateix, des de les seves veus es pot representar o obrir-se el debat, tenint de fons espais, pistes o multipistes que es tanquen davant els ulls i la paciència dels transeünts, que s'acomienen del barri, de la ciutat o del seu «bello barrio», com va dir Redolés en el seu poema on enyora aquell lloc inexistent⁸.

D'aquesta manera, la ciutat és un paisatge fragmentat construït a partir de ruïnes, i es constitueix com el lloc a través del qual es poden observar tots els canvis experimentats durant aquests anys, en paraules de Boym (2001): «The modern city is the poet's imperfect

NOTES

8 | El poema «Bello Barrio» es troba a la recopilació de poesia de Redolés, *Estar o el estilo de mis matemáticas* (2000). El poema va aparèixer originalment recitat pel mateix Redolés en el casset que també conté les seves composicions musicals, *Bello Barrio* (1987).

home» (2001: 21). La llar imperfecta del poeta és el carrer que s'ha convertit en la seva llar, fent-lo ciutadà tant de l'endins com de l'enfora. Tanmateix, el que va constituir en algun moment el carrer, el que és netament públic d'una ciutat al principi de la modernitat, es transformarà en ruïna en la modernitat més tardana, específicament en l'adveniment de la ciutat neoliberal⁹.

NOTES

9 | La sensació d'habitar la ciutat com un espai poètic des del qual s'inscriu el recorregut del poeta porta a rellegir la poètica de Baudelaire, qui d'alguna manera és el primer poeta modern en retratar el deambular per la ciutat, de qui Walter Benjamin ha dit «[t] he street becomes a dwelling for the flâneur; he is as much at home among the facades of houses as a citizen is in his four walls» (1997: 37).

Bibliografía

- ANDERSON, B. (1993): *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ANWANDTER, A. (2006): *Banda Sonora*, Santiago: La Calabaza del Diablo.
- AVELAR, I. (1994): «Bares desiertos y calles sin nombres: Literatura y Experiencia en tiempos sombríos», *Revista de Crítica Cultural*, nº 9, 37-43.
- AVELAR, I. (1997): «Alegoría y postdictadura: notas sobre la memoria del Mercado», *Revista de Crítica Cultural*, nº 14, 22-7.
- AYALA, M. (2009): «Descentramiento y colectividad en la obra de Diego Maquieira», *Revista chilena de literatura*, nº 75, 7-27.
- BENJAMIN, W. (1997): *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in Paris the Era of High Capitalism*, New York: Verso.
- BERENGUER, C. (1986): *Huellas de siglo*, Santiago: Ediciones Manieristas.
- BERENGUER, C. (1999): *Naciste Pintada*, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- BERENGUER, C. (2002): *Bobby Sands desfallece en el muro. La gran hablada*, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- BERENGER, C. (2006): *Mamma Marx*, Santiago: Lom Ediciones.
- BOYM, S. (2001): *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books.
- BUSTOS, D. (2004): *Zen para peatones*, Santiago: Ediciones del Temple.
- CARRASCO, G. (2003): *Calas*, Santiago: Juan Carlos Sáez editor.
- CARRASCO, G. (2003): *Clavados*, Santiago: Juan Carlos Sáez Editor.
- CARRASCO, G. (2005): *Multicancha*, México, D.F.: El billar de Lucrecia.
- CARRASCO, J. (2005): *Sumatra*, Santiago: Ediciones Tácitas.
- CORTÍNEZ, A. (2006): «Poeta se echa el pollo con los ojos cerrados», *Las Últimas Noticias*, <<http://www.letras.s5.com/aa281106.htm>>, [29-11-2006].
- DE ROKHA, P. (1996): *Los Gemidos*, Santiago: Lom, Santiago.
- DEL RÍO, A. (1994): *El yo cactus*, Santiago: Universidad de Chile.
- DEL RÍO, A. (2009): *Material Mente Diario (1998-2008)*, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- HERNÁNDEZ, E. (1991): *La bandera de Chile*, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- HERNÁNDEZ, E. (1992): *Santiago Waria*, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- LAGUNA, R. (2006): «La única antología la hace el lector», *Revista de Libros El Mercurio*, <www.emol.com>, [07-04- 2006].
- LIHN, E. (1977): *Paris, situación irregular*, Santiago: Editorial Aconcagua.
- LIHN, E. (1979): *A Partir de Manhattan*, Valparaíso: Ediciones Ganymedes.
- LIHN, E. (1996): «Versiones de la memoria» en Marín, G. (ed.), *El circo en llamas. Una crítica de la vida*, Santiago: Lom Ediciones, 403-404.
- LIHN, E. (2003): *El paseo Ahumada*, Santiago: Universidad Diego Portales.
- MAQUIEIRA, D. (2003): *La Tirana. Los Sea Harrier*, Santiago: Tajamar Editores.
- PARRA, S. (1999): *Mandar al diablo al infierno*, Santiago: Lom Ediciones.
- REDOLÉS, M. (2000): *Estar o el estilo de mis matemáticas*, Santiago: Editorial Beta Pictoris.
- RICHARD, N. (2001): *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- RIMSKY, C. (2000): «Una evocación de los ochenta. La década del Delirio», *La Nación*, 27 de febrero, 13-15.
- VV. AA. (1996): *Veinticinco años de poesía chilena*, Calderón, T., Calderón, L. y Harris, T. (comps.), México y Santiago: Fondo de Cultura Económica.