

PAISAIA ETA HIRIA POESIA TXILETARREAN: POESIA-TRADIZIO BATEN KARTOGRAFIA. DIKTADURA ONDOKO POESIA ESTETIKA BATEN BILA. ¹

Macarena Urzúa Opazo

Universidad Alberto Hurtado-Universidad Finis Terrae

murzuaopazo@gmail.com

Aipatzeko gomendioa || URZÚA OPAZO, Macarena (2013): "Paisaia eta hiria poesia txiletarrean: poesia-tradizio baten kartografia. Diktadura ondoko poesia estetika baten bila" [artikulu linean], 452ºF. *Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 8, 108-126, [Konsulta data: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-macarena-urzua-opazo-eu.pdf>

Ilustrazioa || Barbara Serrano

Itzulpena || Teresa Pradera

Artikulua || Jasota: 26/07/2012 | Komite zientifikoak onartuta: 07/10/2012 | Argitaratuta: 01/2013

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Jarraian datorren artikuluak azken hamarkadetako poesia txiletarren zeharreko ibilbidea aurkezten digu, hirurogeita hamarreko hamarkadan hasi eta diktadura ondoko poesiara arte. Poemek paisaia eta hiria dituzte ardatz, elementu horiek norbanakoaren nahiz taldearen memoria gordetzeko bide gisa hartuz.

Hitz gakoak || Poesia txiletarra | Diktadura ondoa | Memoria | Paisaia | Hiria.

Abstract || This article will present a panorama of recent Chilean poetry, ranging from the 1970s to post-dictatorship. The poems are mainly focused on landscape and the city as a way of preserving both individual and collective memory.

Keywords || Chilean | Poetry | Post-dictatorship | 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*).

Txileko diktadura osteko poesiari buruz hitz egiterakoan kontuan hartu beharreko alderdi garrantzitsuenetariko bat hiriaren espazioari egiten zaion erreferentzia da, bertan ikusten baita elementu horrek poesiaren tradizio nazionalarekin eta gaur egungo poesiarekin duen harremana. Nazioaren lurraldeetan barrena bidaia poetiko bat egin ahalko litzateke, eta Txileren historia sozial, politiko eta kulturalari buruz lurrean eta paisaian idatzitako poemak irakurri. Baina gaiari buruzko diskurtso hanpatsurik egin nahi ez dudanez gero, Enrique Lihnek bere «La escritura móvil» lanean erabilitako «escritura móvil» (idazkera ibiltaria) terminoa irakur daiteke. Idazkera ulertzeko modu horrek espazioaren eta poemaren arteko harremana izendatzeko balioko du.

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).

Idazkera hori hainbat eta hainbat lanetan ageri da; Nerudaren *Canto General* (1950) liburutik hasi eta *A partir de Manhattan* (1979), *Paris, situación irregular* (1977) edo *El Paseo Ahumada* (1983) lanetan, Enrique Lihnek hiriari buruz idatzitako poema intimo eta ironikoetaraino. Pablo de Rokharen poemetako hitz indartsuak ere aurki ditzakegu, *Los Gemidos* (1922) poema abangoardistagoan, edo Diego Maquieiraren² *La Tirana* (1983) poema-bilduma betetzen duten baztertuen ahotsen hizkuntzan ere bai.

Santiago hiria espazio bortitz gisa irudikatzen duen beste lan bat Sergio Parraren *La Manoseada* (1987) da, non bortizkeria emakume baten irudian gorpuzten den. Idazkera ibiltariaren bitartez hiria irudikatzen duten beste aurrekari edo irakurri beharreko obra batzuk Elvira Hernándezen *Santiago Waria* (2000) poema-bilduma edo Carmen Berenguerren «Santiago Punk» poema (autorearen *Huellas del siglo –1987–* lanean bildua) dira. Eskaini dudan adibideen zerrenda luzeak argi uzten du posible dela, Txileko poesiaren testuinguruan, espazioaren fundazio poetikoari eta idatzizkoari buruz hitz egitea; posible dela, era berean, poeta horien lumen bitartez letra ibili badabilela adieraztea.

Laurogeita hamarrek hamarkadan ere jarraitu egiten du mugimendu horrek; hala ere, eskaera bat gehitzen zaio, iraganarekiko eta

OHARRAK

1 | Artikulu hau Fondecyt Postdoctoral Project N° 3130371: RUINAS EN EL PAISAJE DE LA MEMORIA. RECORRIDO POR LA PRODUCCION LITERARIA Y CINEMATOGRAFICA CHILENA DE LA ULTIMA DECADA (Universidad de Chile) ikerketa-proiektuaren baitan argitaratu da.

2 | Matías Ayalaren (2009) esanetan, poema-bilduma horretan hizlariaren emakumezko ahotsaren bitartez altxatzen den subjektua fokuz kanpo ageri da: *La tirana* laneko pertsonaiak bi zentzutuan daude osatu gabe. Hasteko, haien erretratuak ez daude bukatuta eta, jarraitzeko, «desequilibrados» ageri dira, gorputza falta duten mamu-ahotsen gisan, subjektuaren *barnetik* eta haren *bitartez* hitz egiten duen *bestetasun bat*. Izan ere, Maquieiraren testuetan inoiz ez da posible jakitea hizlarietako zein gorpuzten den benetan testuan, ez eta bata bestearengandik bereizten dituzten izaera-zantzuak zehaztasunez adieraztea ere. Era berean, zaila da minaren eta plazeraren, torturaren eta haragikeriaren, orainaren eta iraganaren, errealitatearen eta fantasiaren arteko muga marraztea (Ayala, 2009: 13).

enuntziazioan duen tokiarekiko desadostasun bat. Erreferentzia literario, iturri edo irakurgai horiek, zalantzarik gabe, laurogeita hamarreko poeta taldean azaleratzen dira, diktaduraren ondoren argitaratu zuen lehen belaunaldi hartan, hain zuzen ere. Ondorioz, poeta horientzat, laurogeiko hamarkadan premiaz irakurritako lan horiek haien oinarri literarioaren funtsezko atala dira. Testu horiek ez zituzten liburuetan irakurri; alta, eskurik esku zebiltzan fotokopiak edo diktaduran zehar argitaratzen ziren aldizkariak (hala nola *Apsi* edo *La Bicicleta*) izan ziren laurogeita hamarreko hamarkadan poesia idazten hasi ziren artista horiek inspiratu zituztenak.

Hirurogeita hamargarren hamarkada amaieran eta laurogeigarren hamarkada osoan zehar, aurreko belaunaldiak edo hirurogeita hamarreko promozioak hainbat obra enblematico sortu zituen, hala nola Gonzalo Millánen *La ciudad* (1979), Raúl Zuritaren *Anteparaíso* (1982) eta, geroago, Elvira Hernándezen *La bandera de Chile* (1987), azken biak laurogeiko belaunaldiko³ autoreak. Testu horiek ordura arte idatzitako poesian oso gutxitan aipatutako Txileri buruzko irudiei eta sinboloiei egiten diete erreferentzia, esate baterako, bandera nazionalari:

Nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile
 en el porte en la tela
 en todo su desierto cuadrilongo
 no la han nombrado
 La Bandera de Chile
 Ausente
 (Hernández, 1991:1-6).

La bandera de Chile lanean, banderaren irudia hutsunearen, oraindik esan ez denaren testu gisa ageri da. Banderari eman zaion esanahia poemaren egituran bertan nabari daiteke: poema inprimaturik dagoen orrialdean, bigarren lerroan, begi-bistako zuriunea ikus daiteke, hutsunearen ideia azpimarratuz. *La bandera de Chile* diktadura amaieran idatzi zen eta, hasieran, fotokopia bitartez zabaldu zen arren, poema-bilduma duela gutxi berriro argitaratu da. Poeman erreferentzia egiten zaio edonon presente egon arren diskurtsoan eta espazioan ageri ez den nazio zatiari, «en todo su desierto cuadrilongo» hedatzen den horri. Era horretan, basamortuaren irudi horrek, hau da, lur zati hil, antzu eta lehor horrek, poema inguratzen duen hutsunearen eta bizitasun faltaren ideia azpimarratzen du. Hernándezen testua, dudarik gabe, erreferente garrantzitsua da gaur egungo Txileko poesian, argitara ekartzen baitu dirudienez diskurtso poetikoetan behin eta berriro ahazten dena, baita bandera ere. Liburuan zehar, aberriaren sinboloak nazioari gertatu zaiona gorpuztuko du, historian zehar Txileko banderari eragin zaizkion zauriak eta esanahiak haren emakumezko izaeran erakutsiko ditu. Aldi berean, nazioaren⁴ ideia eraikitzen duten sinboloen imajinario kolektiboan banderak duen tokia zein den argitara aterako da.

OHARRAK

3 | Artikulu honetan egin dudan hamarkaden arabeko poeten sailkapena bat dator Tomás Harrisek Teresa Calderónek batera osatu zuen txiletar poesiaren antologian ezarritakoarekin (hainbat egile, 1996).

4 | Zalantzarik gabe, Hernándezen testua Benedict Andersonek (1993) planteatuarekin bat eginez irakur daiteke aberriaren sinboloak komunitate nazionala orotarazteko duten funtzioari dagokionez.

Poetika desberdin baina aldi berean antzeko batean (biek ere nazioaren espazio desberdin bat izendatzen baitute) Raúl Zuritaren *Anteparaiso* (1982) liburua aurki dezakegu. Testu hori kalitate handiko poema-bilduma da, eta tonu mesianikoagoa dauka, non kontalari lirikoak kontuak eskatzen dizkion panoptiko gisa uler daitekeen sortzaile ahalguztidun bati. Ahots poetikoak, nazioak jasan dituen izugarrikeriak direla eta, zalantzan jartzen du gorentasuna; horretarako, paisaia berri bat deskribatzen du. Hala irakur daiteke, ahots poetikoaren hitzetan, «Las playas de Chile I» poeman:

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).

Poeman lurralde nazional osoan zehar hedatzen diren zauriak aipatzen dira, kasu honetan hondartzak, nondik «...todo Chile comenzó/a arrojar sus vestimentas al agua radiantes esplendorosos» (Zurita, 1982: 24-25). Irudi horrek ez dio soilik erreferentzia egiten herrialdeari edo lurralde nazionalari, bertan bizi eta haien izaera eta identitatea nola lapurtzen dieten ikusten dutenak ere hartzen ditu kontuan, guztiak ari baitira haien jantziak uretara botatzen. Ekintza hori, baina, ironiaz beterik dago, bertso horretan bertan «radiantes», «esplendorosos» adjektiboak ere ageri baitira. Poemak toki zehatz bati buruz hitz egiten du, hondartzari buruz, hain zuzen ere. Hondartza espazio amaigabea da, eta bertan mina hedatzen da, non «destinos» (patuak), pluralean, «bastardos» (sasikoak) diren. Zuritaren testuan, lurralde nazionala, Txile, zauritutako gorputz bihurtu da, zeina laurogeiko hamarkada zailari buruzko testu eta diskurtso gisa irakur daitekeen. Hala, testuak diktaduraren une historikoari buruz dihardu; bertan mina hatzez adierazi eta gorputzen desagertzearen eraginez zatitutako lurraldeko hondartzetan koka daiteke.

Hernándezen eta Zuritaren testuak oso adierazgarriak dira une historiko desberdinetan eta, zalantzarik gabe, eragin handia izan zuten diktadura bukaeran osatu zen poeta-belaunaldiaren lanean; izan ere, belaunaldi hori gertakarietatik urruntzen den arren, oraindik ere aurreko belaunaldiko poetekin eta diktadura osteko arazoekin lotura bat badutela ikus daiteke.

Txileko letra-munduan garrantzi handia duen beste idazle bat Carmen

Berenguer da; hark diktadura bitartean argitaratu zuen bere testu esanguratsuenetariko bat: *Huellas de siglo* (1987). Lan horretan, Santiago bezalako hiri baten espazioa deskribatzeaz gain, haren soinua ere harrapatzen duen poema interesgarri eta sintomatiko bat aurki dezakegu: «Santiago Punk». Idazleak bere egiten du porrot eta etsipen sentimendu hori; hala azaltzen du Cynthia Rimskyk 2000n *La Nación* egunkarian agertu zen «Una evocación de los ochenta. La década del Delirio» artikuluan:

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).

Berenguerren adierazpenek erreferentzia egiten diote galera eta etsipen horri, belaunaldi gazteek ere sentitzen duten desilusio horri. Aipatutako poemak ekonomian jazo ziren aldaketei eta agertu berri diren marka komertzial berriei buruz ere hitz egiten du, eta testuinguru zaharrarekin alderatzen ditu:

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).

Carmen Berenguerrek, «Santiago Punk» testuan, erregimen berriaren agindupean Santiago nolako hiri bilakatzen ari den auresaten eta jakinarazten du. Poeman kontsumo buru-arinaren zorionarekiko eta aldaketarekiko mesfidantza argia nabaritzeaz gain, hiri-ingurune berri horren erretratu eta laurogeigarren hamarkadako kontingentzia ere, diktadura militar bete-betean, irakur ditzakegu. Hizlariak ironia ikusten du kontsumismoaren modernotasunaren espazio eta diskurtso berri horretan, diktadurak ekarri zituen aurrerapen-agintzat jotzen ditu:

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

Poemaren erritmoek *punk* musika eta estiloa antzeratzen dituzte, gauzak, marka komertzialak, kaleak eta diskurtso ideologikoen

aldarrikapenak, dena nahastuta, zerrendatzen direnean. Era berean, laurogeigarren hamarkada amaieran hiri berri horretan agertuz doazen sonoritate, hitz berri eta atzerriko hizkuntzak ere aipatzen ditu. Laurogeigarren hamarkadako «Santiago Punk» kexa bat da, etengabeko dekadentzian edo deseraikitzean bizi den toki baten aienea.

Beraz, laurogeita hamarreko hamarkadan gazte direnek dolua bizi dute, baina dolu hori publikoa da; izan ere, desengainua pairatu behar duen belaunaldia da haiena, eta horrekin batera demokraziaren etorrerarekin eta erregimen neoliberal baten ezarpenarekin Txile berri batean bizitzeko esperantzak hauts bihurtzen ikusten dutenena. Egoera berriarekiko ezinegonak laurogeita hamarreko hamarkadan argitaratzen hasi zen Germán Carrasco poetarenak bezalako adierazpenak piztu zituen; honakoa zioen hark: Txile ez da «un país de poetas», baizik eta «un país de patotas», non kutunkeria eta «pituto» delakoa, hau da, lana edo mesedeak norbaiten lagun izatearen bitartez lortzea, erregimen berriaren eta, orokorrean⁵, nazioaren izaeraren ezaugarri garrantzitsua diren.

Behin porrota onartu ondoren, dolua idazteko dagoen era posible bakarretik abiatuta idatziko da, etenaldi horietan zehar mugituz, Lihnek «La escritura móvil» lanean darabiltzan ideiak parafraseatuz, edo, hobeto esanda, hondar horien gainean idatziz, baina jada ez dagoena berriro eraikitzeke inolako asmorik gabe. Hori ez da poetaren edo poesiaren lana, ez dute zerbait eraiki nahi duen nostalgia bilakatzeko helbururik; horren ordez, poesia kontra-diskurtso gisa altxatzen da hondar horien gainean.

Laurogeita hamarreko hamarkadan, poeta espazio horretan zehar dabilen ibiltari bihurtuko da, espazioa testuak buruan dituela irakurriko du, eta buruan duena idaztean espazioa hainbat begiradatatik deskribatuko du; begirada horiek dira noraez horren protagonistak. Hizkuntza da hemen protagonista, bai eta behin eta berriro hiriari eta poetaren ibilbide pertsonalari erreferentzia egingo dioten irudiak ere. Orokorreetik zehatzenera joanez hiriaren espazioak protagonista gisa duen indarrak jabetzeko, nahikoa da zenbait poema-bildumaren izenburuei erreparatzea: *Santiago de memoria*, Roberto Merino (1997); *Santiago Waria*, Elvira Hernández (1992); *Bello Barrio*, Mauricio Redolés (1987); *Multicancha*, Germán Carrasco (2005); *Zen para peatones*, David Bustos (2004); *Mudanzas*, Alejandro Zambra (2004); besteak beste. Beste lan batzuek, berriz, espazio horretan barrena ibili arren, erritmo biziagoa dute. Mota horretakoa da Andrés Anwandterrek duela gutxi argitaratutako *Banda Sonora* (2006) lana. Poema-bilduma hori hondarren memoria zatikatuaren adibide gisa hartu izan da, laurogeita hamarreko hamarkadako estetika poetikoaren ezaugarri nagusietako bat. Gainera, poema-liburu horrek poetaren begiek hiriaren espazioan zehar egiten duten

OHARRAK

5 | Germán Carrascoren *Calas* (2003) liburuan biltzen den «Un panorama» poemari Txile «patota»-z beteriko herrialde gisa aurkezten da: «En el país de las patotas / el guacho se muere de hambre» (2003: 65-66).

ibilbidea erakusten du, non autore-ibiltaria bera den hondar horietan biztanledun toki bati buruzko diskurtsoa biltzen duena.

Banda Sonora hainbat ibilbideri –hala fisikoak nola mentalak, bisualak zein entzunezkoak– laguntzen dieten irudien eta soinuen bilduma da. Baina kontzeptu hori *Banda Sonora* lanaren irakurketari aplikatuko bagenio, posible izango litzateke obra egunero metroan goazela, lokomozio publikoan goazela, entzuten dugun musikarekin alderatzea, eta horrek beste soinu banda batzuk ekartzen dizkigu oroimenera. Argi dago momentu horretan gogora etortzen zaizkigun oroimen horiek zatikatuta daudela. *Residuos* (hondakinak) hitza behin eta berriro azalduko da poeman zehar, testua osatzen duten irudi eta txatal ñimiño horiek azpimarratzeko: «rayas / de tiza / fugaz / un esbozo / del día / que asoma / detrás de / los ceros» (Anwandter, 2006: 44-51). Nekez osatuko da soinu-banda poema-bilduma memoria eta irudi sorta ohiko bertsoz, baizik eta ia silabikoak diren ahots etenez, eta irakurle batek behin egileari esan zionez, antza handiagoa dute presaka irakurri behar diren filmen bukaerako kredituekin. Horrek gelditzeko astirik ematen ez duen erritmo batekin irakurtzera behartzen gaitu, hirian zehar ezkutuan egindako bidaia bat balitz bezala. Eta irakurtzeko era horrek irakurlea iruditan pentsatzera eramango du, badirudi irudiak begien aurrean azkar-azkar igaroarazten dituen joko bat dela, hiri edo espazio baten *slide-show* antzeko bat, eta eszenatoki horrek behar-beharrezkoa du autorearen soinu-banda hori.

Gauzak horrela, lortzen duguna paradoxikoki minimalista den erretratu bat da; izan ere, hizkuntzaren itxurazko garbitasun eta ahoskapen ia monosilabiko horretan hitzak bata bestearen atzetik pilatzen dira, hurrengoari ia tokirik utzi gabe. Poema horiek memoria (objektibista, agian) bati buruz ere hitz egiten dute. Objektibistaren orde, begirada edo memoriaren oihartzun urrunak ere esan genezake, non soinu-isilune eta interbaloak grabaturik gelditzen diren. Horrela eratuta, «banda sonora» hori belaz eta hondartzez, baita liburuan aurrera egin ahala gure belarrietara hurbildu eta handik urrundu egiten diren soinuz eta hondakinez osaturiko oroitzapenen eszenarako *soundtracka* edo soinu-banda da. *Banda sonora* memoriaren hondakinez osaturiko testu bat da; hala deskribatzen dute poema-bilduman ageri den honako bertso-lerro hauek: «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). Testu hori irakurtzean pizten den galdera bat diktadura ondoko autore baten memoria nola eraikitzen den da. Erantzuna testuan bertan eta, autoreak esaten duen legez, beirazko ontziak bezain gardenak diren irudietan dago: «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).

Liburuak irudien idazkera esploratzen du, eta keinu egiten dio estetika objektibistari; izan ere, liburua Tom Raworth poeta ingelesaren aipu batekin hasten da: «a door in the t.v. opened». Ate ireki bati buruz hitz egiten duen idazpuru horrek testuaren sintesia ematen digu, dena zabalik eta ate horren marko barruan dagoela iradokitzen baitu soinu-bandetan ohikoa den laukiratze honen antzera. Dudarik gabe, *Banda Sonora* arnas luzeko poema da, eta gogora ekartzen saiatzen da hirian noraezean ibili, entzun, begiratu, marraztu eta ukitu egiten dutenen burua betetzen duten irudiak, guztiak bilduz jarraian deskribatzen den memoria bat sortzeko: «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). Memoriak, hala, noizbehinka egiten du kuku isiltasunez eta ahazturaz beteriko orrialde horietan zehar. Horrela, gauaren irudiak bezalaxe, memoriak ere liburua ireki eta itxi egiten du. Isiltasun horiek geuk, irakurleok, betetzen ditugu; beraz, badakigu zertaz ari den pasarte honetara heltzean: «roedores / merodean / la memoria / reunida / en el sótano / bajo / las tablas / crepitan / y orquestan / monótona / mente» (Anwandter, 2006: 1-11).

Memoria, oroitzapenetan zehar egindako bidea eta noraezean dabilen hizlariak aurkitzen dituen tokiak edo espazioak dira testuan ageri ohi diren gaiak, eta gai horiek testu berean bata bestearen atzetik sortzen diren galderetan eta erantzunetan formulatzen diren poetiken sorrera eragiten dute. Horrela, liburuak memoriaren arrasto bezala funtzionatzen du. Ideia hori bat dator Nelly Richardek diktadura ondoko literaturari buruz esaten duenarekin, autoreak azaltzen baitu literatura hori hondar eta arrastoeekin obsesionaturik dagoela, eta zera gaineratzen du: «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). Hemen aztertzen den kasuan kontrakoa gertatzen da, honakoa zati eta arrasto pertsonalez osaturiko memoria baita, inolako batasunik lortzeko asmorik gabe, memoriari edo poetika mota jakin bati buruzko inolako diskurtso espliziturik egiten saiatu gabe. Memoria horrek soinu-banda bat, irakurketa den ibilbideari laguntzen dion musika bat, osatuz doazen «letritas» (letratxoak) behin eta berriro irakurri ahala aktibatzen diren oroitzapenak metatzen ditu.

Andrés Anwandterren ustez, poesia idaztea amets egitearekin pareka daiteke, idaztearen hainbat alderdi (soinua, irudia, hitzak) batzeko xedearekin egiten baita. Horrela adierazi zuen *Las Últimas Noticias* egunkarian egindako elkarrizketa batean, eta gehitu zuen Frederic Jamesonek planteatutako «surrealismo sin inconsciente» ideiarekin bat egiten duela. Poetak ideia hori berrartuko du, hari erreferentzia egiteko «reciclaje» hitza erabiliz, eta azalpen hau ematen du: «porque pienso que de la experiencia diaria contemporánea nos van quedando puros residuos, basura visual y auditiva que se

descompone fácilmente» (Cortínez, 2006)⁶. Ildo horretatik, eta Anwandterrek planteatutakoa kontuan hartuz, hala liburuaren egitura nola liburua osatzen duen birziklapen-prozesu hori, memoriaren materiala dira. Ibilbidea irudiz gainezka dago, eta irakurlea espazio hiritar naiz mentaletan zehar eramaten du, non soinuak, usainak eta irudiak aurkituko dituen. Anwandterren lanaren alderdi horiek direla eta, ez da posible ibilbide eta idazkera horri zentzu bat eta bakarra emango dion diskurtso bat osatzea, ezinezkoa da interpretazio bakarra ematea, zatiz osaturiko irakurketa horretan hainbat esanahi eta zentzu irakur eta lotu baitaitezke aldi berean.

Santiago hiria bilatzen eta, geografia poetiko bitxi bat baliatuta, berriz sortzen duen egilerik ere bada, Alejandra del Río, hain zuzen, laurogeita hamarreko hamarkadako artista taldeko emakume bakanetako bat. Del Río subjektibotasun femenino bati heltzen dio, ni-an eta laurogeita hamarreko hamarkadan emakume izatearen esperientzian oinarrituta. Hitzak tresna gisa hartuta, poetak bere genero identitatea eraiki edo zalantzan jartzen du, poema-bildumaren izenburutik bertatik: *El yo cactus* (1994). Honahemen lehenengo poemaren hasierako bertsoak: «Yo no soy moderna / o tal vez lo soy. Vivo con mi sangre puesta / goteando encima de las cosas» (Del Río, 1994: 1-3). Liburu honetan, hizlariak, izenburutik bertatik, bere indibiduotasuna definitzen eta adierazten du, «Yo cactus» esaten duenean. Bilduma berean aurki daiteke «Santiago (visiones)» poema, non hirian zeharreko ibilbide bat deskribatzen den noraezean doan ni baten bitartez eta, aldi berean, ni-ak ikusten duena zalantzan jartzen den. Testu horretan, ni-a, oinezkoa, ibiltaria eta poeta, bikoiztu egiten da, eta gelditu egiten da ikuskizun horien aurrean:

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).

Bertso-lerro horietan ikus daiteke ahots poetikoa egunero arrotz sentitzen dela toki horretan, eta sentimendu hori indartu egiten du atzerritar izateak: «Vengo llegando cada día a esta ciudad. / Ser extranjero no causa penas» (Del Río, 1994: 1-2). Poemako hizlaria ez da Santiagoren hiri-izaerari buruz ari; horren ordez, atzerritartasunak sortzen duen urruntzea salatzen du, adjektibo posesibo bat erabili beharrean adjektibo demostratibo bat erabiliz

OHARRAK

6 | «Poeta se echa el pollo con los ojos cerrados», Andrés Anwandter idazleari *Las Últimas Noticias* egunkarian 2006ko azaroaren 24ko edizioan egindako elkarrizketa.

(«esta ciudad» esaten duenean), atzerritartasun sentimendu hori areagotuz. Sentimendu hori berriro jartzen da agerian «pueblo» esan ordez «gente» esaten duenean; izan ere, termino hori diktaduraren terminologiaren testuinguruan erabiltzen omen zen. «Gente» hitza zen gehien erabiltzen zen terminoa lurralde nazionalean bizi ziren pertsoneri erreferentzia egiteko. Kontrara, «pueblo» erabiltzeak hirurogeita hamarrekoko hamarkadan eta Salvador Allenderen gobernu sozialistapean ohikoa zen termino gaitzetsia ekartzen zuen gogora halabeharrez. Testuko ahots poetikoa bestetasun indibidual batekin eta diktaduraren errekeru horrekin identifikatzen da hitz hauek esaten dituenen: «las gentes de Santiago tienen presa el alma». Poeman zehar izenburuan aipatzen den hiriaren ikuspegi hori ere ageri da; hiria monumentu hutsak baino islatzen ez dituzten ispiluz beterik dago. Hala ere, testuak aurreko memoria hori ez ahazteko deia egiten du, jendearen arima preso baitago, nahiz eta «hace tiempo cesaron los quejidos». Atzerritar sentitzearen gaia askotan errepikatzen da testu honetan nahiz Del Ríoen gainerako poemetan. Horren adierazle da «La ciudad te seguirá» poema irekitzen duen Constantino Kavafis poeta grekoaren epigrafea.

Jarraian datorren poema «Simultánea y remota (Santiago de Chile, año 1980)» deitzen da, eta *Material mente diario* (2009) poemabildumaren parte da. Poema une eta toki zehatz batean kokatzen da, eta erbestean dagoen bere lagunari gutunak idazten dizkion zortzi urteko neska baten ikuspuntua deskribatzen du:

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*).

Hizlariak testuan memoria pertsonal baten erretratua enuntziatzen du, zeinak laurogeiko hamarkadan hazi ziren hainbat eta hainbat umek bizitako garai haietara eramaten gaituen. Poeman, ni-ak neskato bat izaten jarraitzen du, eta zortzi urte zitueneko garaietara itzultzeak bere identitatea eraikitzen laguntzen dio. Hala ere, ni hori bikoiztu eta lagun bilakatzen da, aldi berean beste bat eta ni-a bera dena. Testuak aurkezten duen ikuspuntuak denboran atzera begiratzen du, eta iraganari, orainaldiari eta etorkizunari botatzen dien begiradan, laurogeiko hamarkada inguratu zuten beldurra eta porrota nabari ditzakegu:

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).

Ahots poetikoarentzat, zortzi urteko neska ahots itxurati gisa aurkezten zaigu, eta tonuan baino ez da xaloa izango, hizlariak esan baitigu «mis ocho años no tienen inocencia» (Del Río, 1994: 33). Alabaina, batzuetan plural bihurtzen den ahots hori nahastu egiten da berdina den beste batekin, edo hobeto esanda, ni beraren bikoizte batekin:

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).

Ahots poetikoak zortzi urte izaten jarraitzea eta haurtzaroak berezko dituen esperantza eta utopia oraindik ere existitzen direneko «patria remota y simultánea» horretan bizitzen jarraitzea erabaki du. Testuan, neskatoak erbestetik bere laguna bizi deneko aberri idealizatu horri eskaintzen dion begirada azaleratzen da, «el único destino de mi cariño» (Del Río, 2009: 78) den herrialde horri eskaintzen dion begirada, hain zuzen ere. Gutunen idazkeran irakurleak iragar ditzakeen esperantza eta txera horiek honako bertso-lerro hauetan islatzen dira: «habrá atardeceres más adelante / la sobrevida se nos ha prometido». Promes horiek, bai eta neskaren zortzi urteek nahiz erbestean dagoen lagun horri beti gutunak idazteko zin horrek ere, denboran irauten dute. Gutun horiek dira, eta izango dira, kanpoko eta barneko idazkeraren arteko zubiaren lekuko, erbestearen eta

ahotsaren maitasunaren hartzaille den herrialdearen arteko zubiaren lekuko, non ezin daitekeen jakin zer den hemen eta zer han. Hala, gutun horiek idaztea da bi herrialderen, bi espazioren eta bi momenturen –oraina eta geroa– arteko kontaktua gordetzeko bide bakarra.

Diktadura ondoko urteetako hiriari eta memoriari buruz laurogeita hamarrek hamarkadan sorturiko beste korrante poetiko bat Julio Carrascoren poesia da, batez ere *Sumatra* (2005) lanean biltzen diren bere testu batzuetan ageri dena. Carrasco Quilapayun musikaltalde folkloriko eta ezkertiarreko kide baten semea da, eta haurtzaroa erbestean pasa zuen, Kuban, besteak beste. Carrascok, bere poesian, diktaduran zehar bizi izan zituen esperientzia batzuk ditu hizpide, bai eta haren aitak erregimen militarra bitartean jasandakoak ere. Oroitzapen horiek haren poemetara ekartzeko, FIDAEra (Aireko Nazioarteko Azoka) egindako bisita bat hartzen du oinarri. Jarraian dakarkigun poeman ikus daitekeenez, nostalgiatik harago kontuak eskatzeko saiakera bat izan nahi duen begirada bat eskaintzen du autoreak. Poeman, hizlariak aurkezten zaion egoeraren aurrean jokatzeko moduari eta etikari buruzko hainbat galdera pizten dira:

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).

Poemak, orrian hartzen duen espazioaren arabera, hainbat ahots eta erregistro biltzen dituela iradokitzen du; ahots horiek komatxoek, letra larriak eta diskurtsoan ageri diren inflexio mota ezberdinek (erlijioso, militarra eta pertsonala) markatzen dituzte. Hiru erregistro horiek nahasirik ageri dira testuan, eta hizlariaren nahiz poemaren hizkuntzan zehar mugitzen diren ahots desberdinak irakurtzeko aukera ematen dute, bai eta ahots poetikoari ihes egiten uzten ez dioten indarren arrastoak hautemateko aukera ere. Testu horretan, hizlariak poemari otoitz erlijioso baten tonua ematen dio, zeinak zeremonia edo erritu batean bezalaxe, fededunen erantzuna behar duen. Kasu honetan, hala otoitza nola erantzuna, ahots poetiko berak enuntziatzen ditu. Poemak, beraz, hiriaren espazioak jasandako aldaketa ardatz duen barne-hausnarketa hori garatzen eta argitara ateratzen jarraitzen du. Gai bera erabiltzen du honako poema honetan:

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).

Testu bukaeran, lasaitasuna eta ahots horientzat guztientzat baliagarria den konponbide bakarra aurkitzen du autoreak. Amaieran, hizlaria hiritarraren irudiarekin identifikatzen da, zeinak, kasu honetan, izenez aldatzea erabaki duen:

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).

Hizlariak etika zehatz bat erabiltzen du poeman aurkezten zaion egoerari aurre egiteko: «morir como tigre o vivir como zorro»; hala, bi aukera horien artean dago poetak Txilerekiko eta herrialdearen Indar Armatuekiko dituen sentimentuei aurre egiteko, eta, ondorioz, hirian bizitzeko edo, hobeto esanda, hiria bizitzeko aukera bakarra. Carrascoren testuak aukera ematen du demokraziaren berrezarpena bizipen pertsonalen ikuspuntu berezi batetik ezagutzeko. Poemak iragan hurbila kritikoki aztertzea proposatzen du, eta iragan horri orainaldian aurre egiteko era propio bat planteatzen du. Testuan, hizlariak onartu egiten du bere hiritar rola, eta lasaitasuna aukeratzen du, nare egotea aukeratzen du, poemako azken bertso-lerroetan irakurri daitekeen legez, bai baitaki norberaren ideiak eta ezadostasunak adierazteko ahotsa altxatzea ez dela ohikoa gaur egun. Bukaeran, ahots poetikoak Txileko testuinguru nazionalari arrotz zaion izen bat hartzen du; espainiar jatorria duen izen bat erabili beharrean, testuinguru kristautik at geratzen den izen bat erabiltzen du. Hala ere, izena hartzeko erabaki horrek hizlariari aukera emango dio eszena, iragan eta galdera etiko horretatik urruntzeko, eta poema bukaeran zera esaten du: «...Más sereno dije para mis adentros, “soy Abdul / Jamal y no necesito de tu bendición”» (Carrasco, 2005:17-18).

Richardek (2001) esaten duen moduan, arteak eta literaturak zati txikiak bildu eta «poetika de la memoria» bat osatzeko betebeharra badaukate, euskarri eta diskurtso aniztasuna arrakaletan eta pitzaduretan aurkituko dugu, hala orokorrean diktadura ondoko ekoizpen artistikoan nola, zehatzago, gaur egungo poesiagintzan. Poetika horiek zerbait partekatzen badute, haurtzaroko urteetara itzultzeko joera erreflexua da, eta ez bakarrik nostalgiaz beteriko ikuspuntu batetik, baizik eta askotan modernotasunari eta trantsizioari egiten dioten kritika mikatzetik. Hondarrekiko eta zatiekiko obsesio horretan, hiriak dimentsio paregabea eskaintzen du desegiten ari den paisaia hori agertzera emateko: «reducido a un basural de recuerdos» (Richard, 2001: 80). *Sumatra* liburuan ageri den Julio Carrascoren (2005) testuak lekukotza literarioa deitutakoari ihes egiten dio. Alabaina, irakurleei eta kritikoei iragana eta oraina

etengabe aurrez aurre jartzen dituen etika bat ezbaian nola jartzen den ikusteko aukera emateaz gain, galdutako hainbat ideal ere gogora ekartzen ditu. Hala Carrascoren nola Anwandterren (2006) testuetan eta artikulu honetan ageri diren gainerako poemetan hiria bizitzeko, idazteko edo berridazteko hainbat era irakur daitezke. Idazleek etengabe galdetzen dute ea oraindik ere posible den hiria bizitzea edo hari behatzea daraman erritmo bizian, Anwandterren *Banda Sonora* (2006) lanean bezala, edo ea beti atzerritar gisa itzultzen den pertsona arrotz gisa sentitzea beste biderik ez ote dagoen, Alejandra del Ríok (2009) bere testuan azaltzen duen moduan.

Laurogeiko hamarkadako poesia laurogeita hamarreko hamarkadatik urundu egiten da gaiei dagokienez, politika kontingentea baitu aztergai, eta hainbat kritikok hamarkada hartako poetei aurpegiatu diete marka politiko-tenporalen falta. Era horretan posible da nostalgian murgiltzea eta faltan botatze horretatik hausnartzea ea aurrean ditugunak guztiz gabetutako poetikak diren. Auzoa, hiriaren begietan egindako ibilbidea, neskato baten oroitzapenak, Aireko Azoka, ez dira memoria omentzeko espazioak; haatik, umoreak, malenkoniak eta zenbait espazio fisiko eta mental galdu izanak eragindako doluak diktaduraren oroitzapen pertsonalago baten gainean, kasu batean erbestea eta bestean Txile neoliberalaren arrakasta ekonomikoaren modernizazio bizkorra, eraikitako diskurtso berri bat osatzen dute.

Idelber Avelarrek (1997) bere «Bares desiertos y calles sin nombres: literatura y experiencia en tiempos sombríos» artikuluan diktadura ondoko literatura aztertzen du, eta garai horren ondoren bizipen pertsonalak transmititzeko moduaren inguruan gogoeta egiten du, bere buruari galdetuz literaturak zer eginkizun duen memoria kolektiboa hausten denean. Avelarren ustetan (1997), diktadura ondoko literaturaren zati handi batek bizipenak ditu ardatz, gogoratzeko, kontatzeko eta memoriaren merkantilizazioan parte hartzeko bideak bilatzen baitira bertan. Idazleak diktadura ondoko literaturari ematen dion deskribapena zalantzan jar daiteke poesiaren kasuan, autoreak ez baitu genero hori aipatzen, eta poesia ez baita merkantilizazio-prozesu horretan erortzen, baina badu bere era propioa oroitzapen horiek kontatzeko orduan.

Interesgarria da ikustea nola eta zer eratan hedatzen diren diskurtso poetiko horiek, bai eta noraino hel daitezkeen ere. Memoria saldu eta eskuz aldatu egiten da prezioa jartzen dion merkatu bateko produktu baten gisan, eta poetaren figurak, bizipenak kontatzeko egiten duen saiakeran ez du ia garrantzirik. Haatik, kasu honetan, erbestetik itzuli direnen eta hazten ikusi zituen espazioaren aldaketa bizi izan dutenen diskurtsoak, biak ala biak diktadura ondoko esperientziek eta hiriaren nahiz memoriaren merkantilizazioak

markatuak, Santiagoren zilegizko deskribapen bilakatzen dira, hiria modernizatua eta aurrerapenak zanpatua dagoela deskribatzeaz gain, erregistro horiek ilundu ere egiten dutela aitortzen baitute.

Avelarrek (1997) azaltzen du diktadura ondoko literaturan aukeratu diren tokiak, orokorrean, hiria deskribatzeko helburua dutela, eta tabernak, eraitsitako etxeak, espazio hutsak, abandonatutako eraikinak eta hondakinak erabiltzen dituzte idazleek horretarako. Beste hitz batzuekin esateko, «su grado cero de historicidad» (Avelar, 1997: 39) batean dagoen espazio hiritar bat deskribatzen da. Ildo horretatik, objektuak esanahirik gabe aurkezten dira, historiatik at, hondakinen, zaharkitutakoaren lagin sorta bat bailiran, diktadura ondoko literaturaren obsesio gisa. Testu horien ezaugarri nagusia zaharkitutako narrazioak, oroitzapenen zaborteziak eta usteltzen eta desagertzen ari diren espazioak erabiltzea da. Literatura-korrante horrek behin eta berriro hartzen dituen irudi horiek, Nelly Richarden iritziz, hiriaren ikuspegi berezi bat osatzen dute, non aipatutako objektuak ohiko diren, eta diktadura ondoko ekoizpen literarioa espezifikotasunez janzten dute:

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).

Richardek aurkezten duen ideia, hau da, diktadura ondoko hiriaren modernotasunaren espazio-hondakinekiko obsesioa, berriro agertzen da Germán Carrascok desagertzeko zorian dagoen kiroldegia deskribatzean, esanahirik gabeko lursail hutsa. Poemaren izenburua «Plazas cerradas y playas privadas» da:

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).

Hizlariak kritikoki deskribatzen ditu itxi edo pribatu bihurtu diren espazio publikoak, eta gaitzetsi egiten ditu Santiagoren aurrerapenaren eta modernizazio sinesteziaren izenean gertatzen diren desagertzen horiek. Hala, artikuluan zehar aipatutako poemetan ikus daiteke ez

OHARRAK

7 | Avelarren hitzak (1997: 23), Richardek *Residuos y Metáforas* (2001) lanean egindako aipuan.

poeta-ibiltari batek ez besteak ez dutela aurrerapen eta modernizazio horiek eragindako poztasunik sentitzen. Carrascoren ikuspegia jada hirian ez dagoenaren eta gogoratu ere egiten ez duenarena da; agur esaten du eta,aldi berean, kiroldegien eta plazen itxieraren erritmo berean mugitzen den modernotasunaren hedapenaren testigantza ematen du. Beraz, testu hauek, Richarden hitzak erabiliz, «residuos y metáforas» erabiltzen dituzte joan dena irudikatzeko, auzo ederra eta hip-hop auzoa. Bi testuek gizaki modernoaren bizipen gisa aurkezten dute euren burua, diktadura ondoko poetarena, zeina hirian barrena dabilen edo zebilen, eta haren diskurtsoan, era batean edo bestean, nostalgia eta aldarrikapena nahasten dira. Santiago hiriaren eta diktaduraren memoria, hein handi batean, Estatuaren eta haren adostasun-diskurtsoaren esku geratu dira, zeinak nahiago duen trantsizioari buruz hitz egin diktadura ondoko garaiak aipatu beharrean, esapide horrek konnotazio indartsuagoak eta bortitzagoak ekartzen baititu gogora.

Bi poema hauen, bi testu-palimpsesto hauen irakurketak aukera ematen du testuaren bitartez hirian eta haren espazioetan barna bidaiatzeko; hala, hemen eraiki ditugun espazioei ere haietan barna ibiltzeko aukera eskaintzen dute. Espazio horiek oroitzapen-leku bilakatzen dira, auzo horietan zehar ibiltzea edo bertan bizitzea bezalaxe. Hiriko auzoetan edo espazio publikoetan ibiltzeko ohitura hori gero eta ezohikoago bilakatzen ari da. Izan ere, aukera hori testuan eta utopia bizi izan zutenen nostalgian baino ez da existitzen edo, bestela, agur bat da ingurunea abiada bizian nola aldatzen zen eta demokrazia edo, «demosgracias», Pedro Lemebel kronikagilearen hitzetan, nola heldu zen ikusi zutenentzat.

«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), zioen Germán Carrascok *Multicancha* argitaratu eta handik gutxira egin zioten elkarrizketa batean. Elkarrizketa berean espazio publikoen desagertzearen buruz ere galdetu zioten, eta poetak erantzun zuen publikoa den guztiak desagertzeko joera duela, eta la Vega, haren iritziz Santiagoren gauzarik onenetarikoak, ere desagertu egingo dela. Literaturan gai horri buruz esateko asko dagoela gehitu zuen. Carrascorentzat, aukera bakarra, «sin afán épico», beste gogoeta batzuk mugiaraztea eta beste ikuspuntu batzuk, hala nola *Multicancha* poema-bilduman aurkezten dena, proposatzea da. Desagertzearen horren beste ikuspuntu edo irakurketa bat mugiarazten eta proposatzen saiatzeko, posible da nostalgia erreflexiboaren kontzeptua txertatzea. Termino hori Svetlana Boymek sortu zuen gaur egungo gizartean nostalgikak duen funtzioaren inguruko bere *The Future of Nostalgia* (2001) ikerketan. Boymen ustez, nostalgia erreflexiboa xehetasunak, hondakinak eta zatiak oso gustuko dituen sentimendu bat da. Desagertzearen dauden espazio-hondakin horiek desafio etiko eta sortzaile bat izan daitekeen

sentimendu bat pizten dute, eta ez gauerdiko malenkoniatarako aitzakia bat, nostalgia zaharberritzaileak eragiten duen bezala. Nostalgia hori beti saiatzen da bueltatzen eta, nola edo hala, aberria eta etxea berreraikitzen; alderantziz, nostalgia erreflexiboa pasio berdinarekin itzultzeko beldur da. Honela laburtzen du Boymek:

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).

Boymek deskribatzen duen nostalgia erreflexiboa eta dolua adierazteko duen era Carrascoren, Del Ríoren eta Anwandterren poesiarekin pareka daiteke, zeinetan desagertzen ari den espazioa galtzeak eragiten duen mina hauteman daitekeen. Era berean, bizitzako une bat desagertzen ikusteak sortzen duen etsipen kutsua ere nabari da. Alabaina, laurogeita hamarreko hamarkadako poesian aurki dezakegun nostalgia hori ez da galeran bakarrik zentratzen, etorkizunera ere begiratzen du, etsipen nabarmena dago, konponbide posiblerik ikusten ez delako. Testu hauek diktadura ondoko hiriaren erretratuak dira, nostalgien eta oroitzapenen erretratuak, eta Santiago historikoaren geografia eta palimpsestika bat osatzen dute, zeina hala naturak eragindako lurrikarek nola gertaera politiko ekonomikoek –diktaturak eta, gaur egun, neoliberalismoaren garaipenak– ia desagerrarazi egin duten. Ordena berri hori aldatzea ez da poesiaren edo poeten lana; hala ere, haien ahotsen bitartez eztabaidak proposatu eta zabal ditzakete, begien aurrean itxi egiten dituzten espazioak, kirol-pistak edo kiroldegiak eta haien auzoari, hiriari, Redoléseki jada existitzen ez den toki hori etsipenez oroitzen dueneko poemari erabilitako hitzak hartuz, haien «bello barrio»⁸-ri adio egiten dioten ibiltarien eroamena testuinguru gisa dituztela.

Hala, hiria hondakinez osaturiko paisaia zatikatu bat da, eta haren bitartez urte hauetan guztietan zehar jasandako aldaketa oro ikus daitezke. Boymen (2001) hitzetan: «The modern city is the poet's imperfect home» (2001: 21). Poetaren bizileku inperfektua etxe bihurtu duen kalea da, zeinak bertako eta kanpoko hiritar bihurtu duen. Dena den, garai batean modernizazio-fase hasieran zegoen hiri bateko kalea eta espazio guztiz publikoa izan zena, modernotasunaren hondakin berantiar bilakatuko da neoliberalismoa hirira⁹ iristen denean.

OHARRAK

8 | «Bello Barrio» poema Redolésen *Estar o el estilo de mis matemáticas* (2000) poema-bilduman aurki daiteke. Poema lehenengo aldiz Redoléseki berak erretratututa argitaratu zen haren konposizio musikalak ere biltzen dituen *Bello Barrio* (1987) zintan.

9 | Hiria poetaren ibilbidea grabatuz doan espazio poetiko gisa bizitzeko sentazioak Baudelaireren poesia berriro irakurtzera garamatza, hura izan baitzen, nolabait, hirian zehar noraezean ibiltzeari buruz idatzi zuen lehenengo poeta modernoa. Zera esan zuen Walter Benjaminek hari buruz: «[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.