

POESÍA CHILENA DEL PAISAJE Y LA CIUDAD: CARTOGRAFÍA DE UNA TRADICIÓN POÉTICA. HACIA UNA ESTÉTICA DE LA POESÍA POSTDICTATORIAL

Macarena Urzúa Opazo

Universidad Alberto Hurtado-Universidad Finis Terrae

murzuaopazo@gmail.com

Cita recomendada || URZÚA OPAZO, Macarena (2013): "Poesía chilena del paisaje y la ciudad: cartografía de una tradición poética. Hacia una estética de la poesía postdictatorial" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 8, 108-126, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-macarena-urzua-opazo-orgnl.pdf>

Ilustración || Barbara Serrano

Artículo || Recibido: 26/07/2012 | Apto Comité Científico: 07/10/2012 | Publicado: 01/2013

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || El presente artículo propone un recorrido por la poesía chilena reciente desde los años setenta hasta la poesía de la postdictadura. Los poemas se centran principalmente en el paisaje y en la ciudad como una forma de preservar la memoria tanto individual como colectiva.

Palabras clave || Poesía chilena | Postdictadura | Memoria | Paisaje | Ciudad

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 aspecto fundamental para hablar de la poesía de la postdictadura en Chile es la referencia al espacio de la ciudad, en donde se observa su relación con la tradición poética nacional y la poesía más actual. Se podría hacer un recorrido poético a través del territorio nacional y leer en la tierra y poemas sobre su paisaje a la historia social, política y cultural de Chile. Pero para no caer en discursos grandilocuentes sobre el tema puede leerse un término acuñado por el poeta Enrique Lihn, «escritura móvil», el que aparece en su texto «La escritura móvil». Esta manera de ver la escritura servirá para referirse a la relación entre espacio y 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).

Esta escritura se moviliza desde el gran relato de un libro como el *Canto General* (1950) de Neruda, hasta el intimismo e ironía de Enrique Lihn en sus diversos poemas sobre la ciudad, aparecidos en obras como *A partir de Manhattan* (1979), *Paris, situación irregular* (1977) o *El Paseo Ahumada* (1983). También encontramos las letras fuertes de la poesía de Pablo de Rokha en un texto más vanguardista como *Los Gemidos* (1922), o bien, aquel lenguaje de voces marginales que pueblan el poemario *La Tirana* (1983), de Diego Maquieira¹.

Otra particular visión violenta del espacio de la ciudad de Santiago, en donde se personifica esa violencia en el cuerpo de una mujer, se halla presente en el texto *La Manoseada* (1987), de Sergio Parra. Otros antecedentes o lecturas obligatorias en cuanto a referirse a la ciudad a través de esta escritura en movimiento están presentes en poemarios como *Santiago Waria* (2000) de Elvira Hernández o el poema «Santiago Punk» de Carmen Berenguer, incluido en su libro *Huellas de siglo* (1987). La enumeración y ejemplos de textos aquí dados responden a la certeza de que sí es posible hablar en el contexto de la poesía chilena, de una fundación poética y escritural del espacio, un desplazamiento de la letra a través de la pluma de estos poetas.

En los noventa este deslizamiento continúa; sin embargo, se tiñe de un reclamo, de una inconformidad por el pasado y por el lugar

NOTAS

1 | Según Matías Ayala (2009), hay en este poemario un descentramiento del sujeto que se muestra a través de la voz feminizada del hablante: Los personajes de *La tirana* parecen incompletos en dos sentidos. Por una parte, no han terminado de ser retratados, y por otra, se presentan como «desequilibrados», como una voz fantasmal sin cuerpo en donde establecerse, algo *otro* que habla *en* el sujeto y *a través* de él. De hecho, en los libros de Maquieira nunca es posible establecer realmente cuál de los hablantes toma cuerpo en el texto, ni tampoco fijar con certeza rasgos que los diferencien de los demás con claridad. De forma similar, es difícil establecer límites entre el dolor y el placer, la tortura y la lujuria, el presente y el pasado, la realidad y la fantasía (Ayala, 2009: 13).

de la enunciación. Estas referencias literarias, fuentes o lecturas aparecen sin duda en el grupo poético de los noventa, de aquella primera generación en publicar una vez restablecida la democracia. Por lo tanto, para estos poetas aquellas lecturas urgentes hechas en los ochenta constituyen parte importante de la fuente de lectura a la que accedieron. Estas lecturas no fueron hechas a partir de libros, sino muchas veces a través de fotocopias que circulaban «de mano en mano», o bien a través de revistas que se editaban regularmente durante la dictadura, tales como *Apsi* o *La Bicicleta*, las que inspirarán a quienes comiencen a escribir poesía en los noventa.

Hacia fines de los setenta, y plenamente en los ochenta, se publican libros emblemáticos, por la generación anterior o promoción de los sesenta como *La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán, o *Anteparaiso* (1982) de Raúl Zurita y más tarde *La bandera de Chile* de Elvira Hernández (1987), los dos últimos pertenecientes a la generación del ochenta². Estos textos aluden a imágenes y símbolos del país que raramente antes habían estado representados en un texto poético, así como la bandera nacional:

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).

En *La bandera de Chile*, la imagen de la bandera aparece como un texto de la ausencia, de lo que aún no se ha dicho. Este significado dado a la bandera puede verse en la misma estructura del poema, el que se encuentra impreso en la página con un gran espacio en blanco en el segundo verso, reforzándose así la idea de ausencia. *La bandera de Chile* fue escrito hacia fines de la dictadura y circuló en un principio en fotocopias; el poemario ha sido reeditado posteriormente y se refiere a este pedazo de nación que, si bien es una presencia en todas partes, se encuentra ausente en el discurso y en el espacio, está extendida «en todo su desierto cuadrilongo». De manera que esta imagen de desierto, es decir, de lugar sin vida, infértil y seco, aumenta el significado de la idea de ausencia y de falta de vitalidad que rodea al poema. El texto de Hernández, sin duda, se sitúa como un importante referente para la poesía actual en Chile, ya que nombra aquello que por lo visto repetidas veces se olvida, incluyendo a la bandera en los discursos poéticos. A lo largo del libro, el símbolo patrio irá corporeizando lo que ha ocurrido con la nación, irá mostrando en su corporalidad feminizada aquellas heridas y significancias que a lo largo de la historia reciente se le ha dado a la bandera nacional. Así como también se da cuenta del lugar que ésta ocupa en el imaginario colectivo de aquellos signos

NOTAS

2 | La periodización de generaciones de poetas esta aquí en concordancia con aquellas establecidas por Tomás Harris en la antología de poesía chilena realizada en conjunto con Teresa Calderón. Calderón (VV. AA., 1996).

que constituyen lo nacional³.

Desde una poética diferente, pero a la vez similar en cuanto a nombrar un espacio diferente de la nación, es posible situar un libro como *Anteparaíso* (1982) de Raúl Zurita. Este texto es un gran poemario enunciado desde un tono más mesiánico, en el cual el hablante lírico increpa a un creador, un todopoderoso, al que puede llamársele panóptico. La voz poética cuestiona a esta divinidad por el horror experimentado en el territorio y lo hace describiendo este nuevo paisaje. Así puede leerse en el poema «Las playas de Chile I» donde la voz poética 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 habla de las heridas que se extienden por el territorio nacional, en este caso, las playas, lugar desde donde «...todo Chile comenzó/a arrojar sus vestimentas al agua radiantes esplendorosos» (Zurita, 1982: 24-25). Esta imagen se refiere no sólo a un país, un territorio nacional, sino que está hablando de quienes lo habitan y están siendo despojados de su ser y su identidad, ya que todos están arrojando vestimentas al agua. Este hecho, sin embargo, está teñido de ironía ya que el verso es rematado con los adjetivos radiantes, esplendorosos. En este poema se habla de un lugar específico, la playa, que es un espacio interminable por el cual se extiende este dolor en donde los destinos, en plural, son «bastardos». En el texto de Zurita se muestra al territorio nacional, Chile, que ha devenido en un cuerpo herido, el cual puede ser leído como un texto y un discurso sobre la dificultad de los años ochenta. De esta forma el texto habla del momento histórico de la dictadura, en donde el dolor puede señalarse y situarse en un lugar como las playas del territorio fracturado por la desaparición de los cuerpos.

Los textos de Hernández y Zurita son emblemáticos de distintos momentos históricos y sin duda influye la poesía de la generación formada hacia los finales de la dictadura, donde si bien se configura una distancia de la contingencia, no obstante, aún se percibe cierto grado de compenetración con estos poetas, y con la problemática postdictatorial.

NOTAS

3 | Sin duda el texto de Hernández puede leerse en conjunto con lo planteado por Benedict Anderson (1993) en cuanto a la función de los símbolos patrios en convocar a una comunidad nacional.

Por su parte, otra importante figura en las letras nacionales es Carmen Berenguer, quien publica durante la dictadura uno de sus textos más emblemáticos como *Huellas de siglo* (1987), en donde está incluido un interesante y sintomático poema que retrata no sólo el espacio, sino también el sonido de un lugar como Santiago, en el poema «Santiago Punk». Berenguer se adscribe a esta sensación de derrota y desilusión, como se observa en la afirmación hecha en el artículo de Cynthia Rimsky, «Una evocación de los ochenta. La década del Delirio» aparecido en el periódico *La Nación* el año 2000. Dice:

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).

La afirmación de Berenguer alude a esa pérdida y al desencanto, sentimiento que es compartido con el sentir de las generaciones más jóvenes. El poema aludido habla también del advenimiento del cambio económico y de las nuevas marcas comerciales que aparecen, contrastando con lo antiguo:

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 texto «Santiago Punk» de Carmen Berenguer se anuncia y se anticipa a la ciudad en que está deviniendo Santiago con el nuevo régimen. En el poema se ve una clara desconfianza a la alegría del consumo y del cambio, además de leerse un retrato a este nuevo entorno urbano y a la contingencia de los años ochenta, en plena dictadura militar. Para el hablante hay una ironía en este nuevo espacio y nuevo discurso de la modernidad del consumismo, como promesas de progreso que hizo 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 con sus ritmos se asemeja a la música y a la estética *punk*, enumera cosas, marcas comerciales, calles, junto a proclamas entremezcladas de discursos ideológicos. Así mismo, da cuenta también de los nuevos léxicos, sonoridades y hablas extranjeras que comienzan a aparecer en el recorrido por esta nueva ciudad de fines

de los ochenta. El «Santiago Punk» de los ochenta, es una queja, de un lugar que está en decadencia o en vías de una deconstrucción constante.

Por lo tanto, quienes viven su juventud en los noventa son también quienes viven el duelo, pero un duelo público, ya que al mismo tiempo son la generación que vive la decepción y junto con eso ve rotas las esperanzas de un nuevo Chile, a partir del advenimiento de la democracia y la instauración de un régimen neoliberal. Este descontento se traduce en aseveraciones como las del poeta Germán Carrasco, quien comienza a publicar hacia fines de los noventa, al decir que Chile no es un «país de poetas» sino un «país de patotas», donde el amiguismo y el «pituto», es decir, la manera de conseguir algún trabajo o favor sólo por ser amigo de alguien, constituyen parte fundamental de este régimen, y del ser nacional en general⁴.

Una vez asumida esa derrota, el duelo se crea a partir de la única manera de escribir, desplazándose en esas discontinuidades, por parafrasear a Lihn en «La escritura móvil», o más bien escribiendo sobre esas ruinas, pero sin propósito de reconstruir lo que ya no está. Esa no es la tarea del poeta o de la poesía, la que no quiere volverse una nostalgia que quiera reconstruir algo, sino que se erige sobre esa ruina como un contradiscurso.

En los noventa, el poeta se transforma en un transeúnte que transita por este espacio y lo lee con estos textos en la cabeza, y al escribirlos muestra ese espacio desde distintas miradas, que los incluyen como protagonistas en este deambular. El lenguaje es aquí el protagonista, junto con las imágenes que una y otra vez aludirán a la ciudad y al recorrido particular del poeta. Para ir de lo general a lo particular, basta echar una mirada a los títulos de varios de estos poemarios para observar cómo el espacio urbano es 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), por nombrar algunos. O bien hay otros que tienen un recorrido por ese espacio, pero mezclan con un ritmo más acelerado como el recientemente publicado *Banda Sonora* de Andrés Anwandter (2006). Este último poemario es analizado como un ejemplo de esta memoria residual y fragmentaria, característica de la estética poética de los noventa.

NOTAS

4 | En el poema «Un panorama» de Germán Carrasco, incluido en su libro *Calas* (2003) aparece esta idea de nombrar a Chile como un país de patotas: «En el país de las patotas / el guacho se muere de hambre» (2003: 65-66).

Además, este libro de poemas muestra el recorrido del ojo del poeta por el espacio urbano, siendo el autor-transeúnte quien reúne en esos restos un discurso sobre el lugar habitado.

Banda Sonora se estructura como un compendio de imágenes y sonidos que acompañan ciertos recorridos: mentales y físicos, tanto visuales como auditivos. Pero si se análoga este concepto a la lectura de *Banda Sonora*, ésta bien puede ser una música que se lleva en el metro en el recorrido diario, en la locomoción pública, lo que nos lleva también a memorias de otras bandas sonoras. La memoria que aquí emerge es una que está claramente compuesta de fragmentos. La palabra *residuos* será repetida varias veces a lo largo del texto, para denotar estas mínimas imágenes y retazos de las que se compone el texto: «rayas / de tiza / fugaz / un esbozo / del día / que asoma / detrás de / los cerros» (Anwandter, 2006: 44-51). La banda-poemario compendio de memorias y dibujos difícilmente se compone, no de versos propiamente tales, sino de voces entrecortadas casi silábicas, que más podrían parecerse a lo créditos finales de una película, que, como le dijera un lector al autor, hay que leer apurados. Esta lectura obliga a un ritmo que no permite detenerse, tal como un recorrido furtivo por la ciudad. Y esta forma de lectura lleva al lector o lectora a pensar en imágenes y en ese juego en el que se pasan rápidamente imágenes ante los ojos, una especie de *slide-show*, de una ciudad o de un espacio, escenario que necesita a esta banda sonora.

Por lo tanto, lo que se ve es entonces un retrato paradójicamente minimalista, ya que en esa aparente limpieza de lenguaje y pronunciación casi monosilábica estas imágenes se saturan unas a otras, haciendo que las palabras prácticamente no dejen espacio a la siguiente. Estos poemas hablan también de una memoria, objetivista tal vez, palabra que puede ser intercambiada por mirada o al menos con ecos de la memoria que apunta y graba esos sonidos-silencios e intervalos. Constituida así, esta «banda sonora» es como un *soundtrack* para el escenario que es esta memoria de velas, de playas, además de residuos y sonidos que se acercan y se alejan de nuestros oídos a medida que avanzamos las páginas de este libro. *Banda Sonora* se constituye en parte como un texto de residuos de una memoria, que permite describirla acudiendo a los siguientes versos del poemario: «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 surge al leer este texto es la de cómo se construye la memoria de un autor de la postdictadura. La respuesta está en el texto mismo y en imágenes transparentes, dice el poeta, como frascos de vidrio: «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 libro explora en la escritura de lo visual, con evidentes guiños a una estética objetivista, ya que abre con una cita del poeta inglés Tom Raworth: «a door in the t.v. opened». Este epígrafe habla de una puerta abierta, que opera como una síntesis del texto, sugiriendo que todo está abierto y dentro de los márgenes de esa puerta, como los de este encuadre propio de una banda sonora. *Banda Sonora* es, sin duda, un poema de largo aliento que intenta recordar todas esas imágenes que pueblan a diario la mente de quien deambula, oye, mira, dibuja y toca, todos contribuyendo a formar una memoria de la siguiente 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 memoria aparece entonces a ratos en estas páginas pobladas de silencios y ausencias de ella. De esta manera así como la imagen de la noche, la memoria también abre y cierra el libro. Esos silencios son llenados por nosotros los lectores y lectoras y por lo tanto sabemos de qué se habla cuando se dice: «roedores / merodean / la memoria / reunida / en el sótano / bajo / las tablas / crepitan / y orquestan / monótona / mente» (Anwandter, 2006: 1-11).

Temas como la memoria, el recorrido por ésta y los lugares o espacios por los que deambula el hablante aparecen en el texto y dan lugar a la aparición de poéticas que parecen ser preguntadas y respondidas a un tiempo en el mismo texto. De esta manera, el libro funciona como un residuo de la memoria, lo cual responde a lo afirmado por Nelly Richard sobre la literatura postdictatorial, al decir que ésta se obsesiona con estos restos y residuos también, sosteniendo asimismo 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 este caso ocurre lo contrario, ya que ésta es una memoria de pedazos y rastros más bien personales que no intentan unificar nada, ni hacer ningún discurso explícito, en torno a la memoria o a alguna poética en particular. Esta memoria almacena recuerdos que son activados al leer una y otra vez, estas «letritas» que van formando una banda, una música de fondo al recorrido de la lectura.

Para Andrés Anwandter, el proceso de la escritura de poesía funciona como en un sueño, en el sentido de unir distintos aspectos en la escritura: el sonido, la imagen, la palabra. Así lo señala en una entrevista aparecida en el periódico *Las Últimas Noticias*, para luego decir que se identifica con la idea planteada por Fredric Jameson, quien habla de «surrealismo sin inconsciente», idea que el poeta retoma llamándola «reciclaje» y señala: «porque pienso que de la experiencia diaria contemporánea nos van quedando puros residuos, basura visual y auditiva que se descompone fácilmente» (Cortínez, 2006)⁵. En este sentido, y según lo planteado por Anwandter, tanto

NOTAS

5 | «Poeta se echa el pollo con los ojos cerrados», entrevista realizada a Andrés Anwandter en *Las Últimas Noticias* edición online el 24 de Noviembre de 2006.

la estructura del libro, así como este reciclaje que lo compone, son también el material de la memoria. Este recorrido está plagado de visualidad y lleva al lector o lectora por espacios tanto urbanos como mentales, por los cuales se atraviesan sonidos, olores e imágenes. Estos aspectos de la escritura de Anwandter no permiten elaborar un solo discurso que le dé un sentido unívoco a ese recorrido y a esa escritura, no alcanza a enunciarse sólo uno, ya que en esa lectura que está hecha de fragmentos se están leyendo y uniéndose varios sentidos.

La ciudad de Santiago es también buscada y vuelta a crear en una particular geografía poética compuesta por Alejandra del Río, una de las pocas mujeres que integran el grupo de los noventa. Del Río invoca una subjetividad femenina, a partir del yo, junto a la experiencia de ser mujer en los noventa. Desde la palabra la poeta construye o cuestiona su propia identidad de género, a partir del mismo título del poemario, *El yo cactus* (1994). El primer poema comienza con los siguientes 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 este libro la hablante, ya desde el título, define y enuncia su individualidad al decir «Yo cactus». En el mismo volumen se encuentra el poema, «Santiago (visiones)», el cual muestra un recorrido por la ciudad desde el yo que deambula, al mismo tiempo que cuestiona lo que ve. En este texto el yo, transeúnte, paseante y poeta, se desdobra y se detiene ante estas visiones:

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 estos versos es posible observar cómo para la voz poética cada día se es un extraño en este lugar, sentimiento que es reforzado por el ser extranjero: «Vengo llegando cada día a esta ciudad. / Ser extranjero no causa penas» (Del Río, 1994: 1-2). El hablante del poema no habla de Santiago como la ciudad, sino que da cuenta de ese distanciamiento causado la extranjería, anteponiendo un adjetivo mostrativo no posesivo, llamándola «esta ciudad» y reforzando así la sensación de extrañamiento. Este sentimiento vuelve a tomar sentido al utilizarse la palabra «gente» en lugar de «pueblo», término que parece estar usado dentro del contexto de la terminología dictatorial. El hablar de «gente» era la expresión mayoritariamente utilizada

para llamar a los habitantes del territorio nacional. Por el contrario, el usar la palabra «pueblo» necesariamente implicaba una referencia al vapolado término propio de los setenta y del gobierno socialista de Salvador Allende. La voz poética de este texto se identifica con una individualidad otra y con ese resabio de la dictadura, al decir: «las gentes de Santiago tienen presa el alma». En el poema aparece también la visión de la ciudad de la que habla el título, la cual está poblada de espejos que sólo reflejan esos monumentos vacíos. Sin embargo, el texto llama a no olvidar esa memoria anterior, ya que la gente tiene presa el alma, a pesar de que, «hace tiempo cesaron los quejidos». La sensación de extranjería es otro tema recurrente tanto en este texto como en la poética de Del Río en general, así puede verse a partir del epígrafe del poeta griego Constantino Kavafis que precede al poema citado: «La ciudad te seguirá».

El siguiente poema, «Simultánea y remota (Santiago de Chile, año 1980)», del poemario *Material mente diario* (2009), se sitúa en un momento y lugar específico, y narra la visión de una niña de ocho años, quien le escribe cartas a su amiga en el exilio:

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 hablante enuncia en el texto el retrato de una memoria personal, la que remite a la de esos años, vividos en los ochenta por muchos de quienes fueron niños y crecieron en ese momento. En el poema, el yo aún continúa siendo una niña, y el remontarse a esos años, los ocho años, le permite reconstruir su identidad. Sin embargo, ese yo se desdobra y se convierte en la amiga que es un otro y es también el yo. La mirada presentada aquí es retrospectiva y su visión de pasado, presente y futuro está teñida del miedo y de la sensación de derrota que rodean a ese momento de los ocho años:

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).

Para la voz poética, la niña de ocho años, se constituye como una

voz impostada que solamente en el tono aparenta inocencia, ya que la hablante ha señalado que «mis ocho años no tienen inocencia» (Del Río, 1994: 33). Sin embargo, esta voz, que a ratos enuncia en plural, se confunde con un nosotros que es una igual o más bien un desdoblamiento de sí misma:

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 voz poética escoge seguir teniendo ocho años y viviendo en esta «patria remota y simultánea» en donde aún existen la esperanza y utopía propias de la infancia. En el texto puede verse la mirada de la niña a esa patria idealizada desde el exilio, donde vive también su amiga en ese país, el que es: «el único destino de mi cariño» (Del Río, 2009: 78). Esa esperanza y ese tono cariñoso con el que el lector adivina se escriben las cartas, se observa en los siguientes versos: «habrá atardeceres más adelante / la sobrevida se nos ha prometido». Esta promesa se mantiene al igual que la edad en el poema, los ocho años, y la constante ofrenda de la escritura de cartas a esa amiga en el exilio. Esas cartas son y serán testimonio del tránsito entre la escritura del afuera y del adentro, del exilio y del país que es destino del cariño de la hablante, en donde no se sabe cuál es el aquí y el allá. De esta manera, es esa escritura de las cartas la única forma de mantener un contacto entre dos países, dos espacios y dos momentos, el presente y el futuro.

Otra de las poéticas surgidas en los noventa que permite referirse a los temas de la memoria y de la ciudad en los años de la

postdictadura, es la poesía de Julio Carrasco, específicamente algunos de los textos incluidos en *Sumatra* (2005). Carrasco es hijo de uno de los integrantes del conjunto folklórico y de izquierda Quilapayún y de niño vivió su exilio en Cuba, entre otros países. En la poesía de Carrasco se retoman ciertas experiencias personales de la dictadura, así como también las vivencias de su padre durante el régimen militar. Estas memorias son evocadas en su poesía, a partir de una experiencia personal de la visita a la FIDAE (Feria Internacional del Aire) como se ve en el siguiente poema citado de Carrasco donde se expone una mirada que dista de ser netamente nostálgica, sino que es más bien un reclamo, un cuestionamiento. En el poema surgen preguntas que cuestionan el actuar y también la ética, ante la situación a la que se ve enfrentado el hablante en el siguiente 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, por su disposición en la página, pareciera contener distintas voces y registros, los cuales están marcados por signos como las comillas, las letras en mayúscula y por las distintas inflexiones de discursos que aquí aparecen: religioso, militar y personal. Los tres están entremezclados en el texto y permiten leer distintas voces que se mueven en el lenguaje del hablante y del poema, dejando ver cómo son también vestigios de poderes de los que la voz poética no puede escapar. En este texto el hablante le da al poema la voz de una oración religiosa, la cual tal como en una ceremonia o ritual requiere la contestación de los fieles. En este caso, tanto la plegaria como la respuesta son enunciadas por la misma voz poética. Así el tono del poema continúa con esta reflexión interior y explícita, la cual gira alrededor del cambio experimentado en el espacio de la ciudad, tema que vuelve a aparecer en este 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 texto finaliza con una suerte de calma y de solución única posible ante todas esas voces. Así finalmente el hablante se identifica con la figura del ciudadano quien en esta ocasión ha decidido cambiar de nombre:

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 hablante alude a una particular ética para enfrentar el momento descrito en el poema: «morir como tigre o vivir como zorro», por lo que estará entre estas dos posibilidades la única forma para enfrentar ciertos sentimientos en relación a Chile y sus Fuerzas Armadas y así poder vivir en la ciudad y, más aún, poder habitarla. El texto de Carrasco permite acercarse a una particular mirada en torno al regreso a la democracia desde una experiencia que parece ser personal. El poema propone hacer una revisión crítica del pasado reciente y plantea un particular modo de enfrentarlo hacia el presente. En el texto, el hablante hace frente a su rol como ciudadano y opta por la calma, por estar sereno como se lee en los últimos versos del poema, ya que sabe que haber alzado la voz para explicitar las propias ideas o disconformidad no es algo que se estile hoy en día. La voz poética termina por denominarse con un nombre propio que es ajeno al contexto nacional chileno, donde se esperaría que se usara un nombre de origen español, pero en su lugar usa un nombre que queda fuera del contexto cristiano. Sin embargo, aquí el nombrarse pasa a ser un gesto que permitirá al hablante separarse de esa escena y de ese pasado y de la pregunta ética, por lo que acaba el poema diciendo: «...Más sereno dije para mis adentros, “soy Abdul / Jamal y no necesito de tu bendición”» (Carrasco, 2005:17-18).

Si el arte y la literatura tienen el papel de reunir las pequeñas partes para formar una «poética de la memoria» como señala Richard (2001), será entonces en los quiebres y en las roturas donde se encuentran una diversidad de soportes y de discursos dentro de la producción artística postdictatorial en general y también en la poesía actual. Si hay algo que comparten estas poéticas es un movimiento reflejo por ir hacia los años de la niñez, y no sólo desde la nostalgia, sino muchas veces desde la crítica ácida ante esta modernidad y transición. En esta obsesión por los restos y fragmentos, la ciudad tiene esa dimensión privilegiada para hacer ver esa imagen de un paisaje en descomposición: «reducido a un basural de recuerdos» (Richard, 2001: 80). Un texto como el de Julio Carrasco (2005), incluido en su libro *Sumatra*, escapa a la llamada literatura testimonial. Sin embargo, permite a los lectores y a la crítica asistir al cuestionamiento de una ética que discute constantemente pasado y presente, así como también recuerda a ciertos ideales perdidos. Tanto en el texto de Carrasco como en los de Anwandter (2006) y en los demás poemas presentes en este artículo se observan distintos modos de vivir y escribir o reescribir la ciudad. Se pregunta y se indaga constantemente si es que es aún posible habitarla o

incluso observarla a un ritmo casi frenético como en *Banda Sonora* de Anwandter (2006) o si el efecto es el de sentirse una extraña que siempre vuelve como extranjera, como en el texto de Alejandra del Río (2009).

Si bien la poesía de los ochenta por una parte, se separa de la de los noventa en cuanto a las temáticas, la política netamente contingente, por otra parte, se les ha criticado su casi ausencia de marcas político temporales. De este modo es posible ir hacia la nostalgia y preguntarse desde ahí si realmente son poéticas totalmente despojadas. El barrio, el recorrido del ojo por la ciudad, el recuerdo de una niña y la feria del aire, no son espacios de conmemoración de una memoria, sino que entre el humor, la melancolía y el duelo por la pérdida de ciertos espacios físicos y mentales, elaboran un nuevo discurso entre la memoria más personal de la dictadura, el exilio en un caso, y de la modernización acelerada del éxito económico del Chile neoliberal.

Idelber Avelar (1997) en su artículo: «Bares desiertos y calles sin nombres: literatura y experiencia en tiempos sombríos», se refiere a la literatura postdictatorial y se cuestiona el modo en que se transmite la experiencia personal luego de este período, preguntándose entonces sobre el papel que tiene la literatura después de romperse con la memoria colectiva. Según Avelar (1997), gran parte de la literatura postdictatorial se vuelca hacia la experiencia, en el sentido de cómo contar, recordar y contribuir a esta mercantilización de la memoria, fenómeno típico de este período. Esta idea que él enuncia para la literatura postdictatorial es discutible en el caso de la poesía, género al que el autor no se refiere, ya que difícilmente entra en esa mercantilización, pero sí opera de un modo particular en el momento de contar esa memoria.

Es interesante notar cómo y de qué maneras circulan estos discursos poéticos y qué alcance tienen. La memoria se vende y se transa como un bien en un mercado que la avala, en donde la relevancia de la figura del poeta en contar esa experiencia es casi nula. Sin embargo, en este caso, discursos como el de quien vuelve del exilio y los de quienes han visto cambiar el espacio en el que han crecido, ambos marcados por la experiencia de la postdictadura y de la mercantilización de la ciudad y la memoria, se tornan válidos en describir a un Santiago que no es solamente modernizado y aplastado por el progreso, sino que también se ve ensombrecido por estos registros.

Avelar (1997) afirma que generalmente los lugares escogidos en la literatura de la postdictadura coinciden en retratar la ciudad, utilizando lugares como bares y casas demolidas, espacios vacíos, abandonados y ruinas. Es decir, un espacio urbano en «su grado

cero de historicidad» (Avelar, 1997: 39). En este sentido se presentan despojados de su significación, ahistóricos y como un muestrario de los residuos, de lo obsoleto y señalador de aquello con lo que la literatura postdictatorial se obsesiona. Estos textos se caracterizan por utilizar narraciones obsoletas, basurales de recuerdos, paisajes en descomposición y en extinción. Estas imágenes tomadas por esta literatura muchas veces, según Nelly Richard, constituyen particulares visiones de la ciudad en donde muchas de estas estéticas se centran, dándole especificidad a la producción postdictatorial:

Si es cierto que las estéticas postdictatoriales suelen obsesionarse con «fragmentos geográfico-históricos y ruinas urbanas»,⁶ 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 planteada por Richard respecto a la obsesión con el espacio-residuo de la modernidad de la ciudad postdictatorial es expresada por Germán Carrasco en su descripción de la multicancha en vías de desaparición, un terreno baldío despojado de significancia. El poema se 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:
sí 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 hablante hace un retrato crítico de los espacios públicos que se han cerrado o privatizado, rechazando esas desapariciones, las que ocurren a favor del progreso y de la espectacular modernidad de Santiago. De este modo se ve en los poemas aquí citados que el goce por este avance y progreso no es experimentado por ninguno de los dos transeúntes-poetas. La visión de Carrasco es la de quien ya no circula por este lugar ni tampoco lo recuerda, sino que se despide, al mismo tiempo de dar cuenta del avance de la modernidad, la cual va al mismo ritmo del cierre de canchas y plazas. Estos textos entonces, parafraseando a Richard, utilizan «residuos y metáforas» para representar aquello que ya se fue, el bello barrio y el barrio hip-hop. Ambos textos aparecen como experiencias del sujeto moderno, el poeta de la postdictadura, quien sale o salía a recorrer la ciudad, cuyo discurso se tiñe de una u otra manera de

NOTAS

6 | Avelar (1997: 23), citado Richard en *Residuos y Metáforas* (2001).

nostalgia junto con reclamo. En gran parte la memoria de la ciudad de Santiago y de la dictadura ha sido apropiada por el Estado y sus discursos de consenso, donde incluso es mejor hablar de transición que de postdictadura, ya que esta palabra aparece cargada de otras connotaciones más fuertes y violentas.

La lectura de estos dos poemas, textos-palimpsestos, permiten recorrer la ciudad y sus espacios a través del texto, y por lo tanto dejan transitar a través de ella misma los espacios aquí reconstruidos. Estos son transformados en experiencias de memoria al igual que el hecho de caminar por estos barrios o el vivir en ellos. Estas costumbres de deambular por el barrio o espacios públicos de la ciudad son cada vez más escasas. Estas hoy sólo existen en el texto y en la nostalgia para quien vivió la utopía o como una despedida para quien ha visto los acelerados cambios de su entorno y de la llegada de la democracia o «demosgracias», en palabras 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), señala Germán Carrasco en una entrevista publicada poco tiempo después de la aparición de *Multicancha*. En esta también se le pregunta sobre la desaparición de los espacios públicos, donde dice que lo público tiende a desaparecer, que la Vega desaparecerá, lo que a su juicio es lo mejor de Santiago y que es un tema que da para mucho en la literatura. Para él la posibilidad, dice «sin afán épico», es movilizar otras reflexiones y proponer otros encuadres así como el que plantea en el poemario *Multicancha*. En el sentido de movilizar y de proponer otro encuadre o lectura de esa desaparición es posible insertar el concepto de nostalgia reflexiva, acuñado por Svetlana Boym en su estudio sobre la nostalgia en sociedades actuales, *The Future of Nostalgia* (2001). Para Boym, la nostalgia reflexiva se constituye como un sentimiento que se caracteriza como uno que ama los detalles, las ruinas y los fragmentos. Esos espacios-residuos que amenazan con desaparecer, generan un sentimiento que puede presentar un desafío ético y creativo, en vez de un pretexto para melancolías de medianoche, como en cambio sí lo haría la nostalgia restauradora. Esta nostalgia siempre intenta volver y de algún modo reconstruir la patria y el hogar; por contraste, la nostalgia reflexiva teme regresar con esa misma pasión. Boym lo sintetiza del siguiente modo:

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 nostalgia reflexiva descrita por Boym y la forma en que ésta expresa el duelo es análoga a la poesía de Carrasco, Del Río y Anwandter, en donde se ve ese dolor por la pérdida del espacio que desaparece. Así como también hay una connotación de desconsuelo por ver desaparecer un momento de la vida. Sin embargo, esta nostalgia en la poesía de los noventa no es definida sólo como una pérdida, sino que también mira a un futuro, hay un total desencanto de que no hay solución posible. Estos textos son un retrato de la ciudad de la postdictadura, de nostalgias, memorias y constituyen así una geografía y una palimpsesta del Santiago histórico, al que tanto la naturaleza con sus terremotos y los acontecimientos políticos-económicos, como la dictadura y hoy el triunfo neoliberal, han amenazado con hacer desaparecer. No es el rol de la poesía o de los poetas el cambiar este nuevo orden; sin embargo, desde sus voces puede presentarse o abrirse el debate, teniendo de fondo espacios, canchas o multicanchas que se cierran ante la vista y paciencia de los transeúntes, que se despiden del barrio, de la ciudad o de su «bello barrio», como dijera Redolés en su poema donde añora ese lugar inexistente⁷.

De esta manera, la ciudad es un paisaje fragmentado construido a partir de ruinas, y se constituye como el lugar a través del cual se pueden observar todos los cambios experimentados durante estos años, en palabras de Boym (2001): «The modern city is the poet's imperfect home» (2001: 21). El hogar imperfecto del poeta es la calle que se ha convertido en su hogar, haciéndolo ciudadano tanto del adentro como del afuera de ella. Sin embargo, lo que constituyó en algún momento la calle y lo netamente público de una ciudad en los comienzos de la modernidad, se transformará en ruina en la modernidad más tardía, específicamente en el advenimiento de la ciudad neoliberal⁸.

NOTAS

7 | El poema «Bello Barrio» se encuentra en la recopilación de poesía de Redolés, *Estar o el estilo de mis matemáticas* (2000). El poema apareció originalmente recitado por el mismo Redolés en el *cassette* que también contiene sus composiciones musicales, *Bello Barrio* (1987).

8 | La sensación de habitar la ciudad como un espacio poético desde el cual se inscribe el recorrido del poeta lleva a releer la poética de Baudelaire, quien es de alguna manera el primer poeta moderno en retratar el deambular por la ciudad, de quien Walter Benjamin ha dicho «[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.