

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 vapuleado 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.

THE LANDSCAPE AND THE CITY IN CHILEAN POETRY: A CARTOGRAPHY OF POETIC TRADITION. TOWARDS AN AESTHETIC OF POST-DICTATORSHIP¹

Macarena Urzúa Opazo

Universidad Alberto Hurtado-Universidad Finis Terrae

murzuaopazo@gmail.com

Recommended citation || URZÚA OPAZO, Macarena (2013): "The Landscape and the City in Chilean Poetry: A Cartography of Poetic Tradition. Towards an Aesthetic of Post-dictatorship Poetry" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 8, 108-126, [Consulted on: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-macarena-urzua-opazo-en.pdf>

Illustration || Barbara Serrano

Translation || Jennie Rothwell

Article || Upon request: 26/07/2012 | Received on: 07/10/2012 | Published on: 01/2013

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License



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*).

When discussing the poetry of post-dictatorship Chile, references to the city space where the relationship between the national poetic tradition and more recent poetry can be seen remain fundamental. A poetic trajectory through the national territory becomes visible, making it possible to read the land itself and poems about its landscape through to the social history, politics and culture of Chile. In order to avoid a grandiloquent discussion on this topic, a term coined by the poet Enrique Lihn, 'escritura móvil' or 'mobile writing', which appears in his text 'La escritura móvil', can be employed. This way of seeing writing concerns the relation between space and the poem:

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).

This type of writing emerges from the grand narrative of books like Neruda's *El canto general* (1950), and continues into the intimist and ironic work of Enrique Lihn, in his various poems about the city in collections such as *A partir de Manhattan* (1979), *Paris, situación irregular* (1977) or *El Paseo Ahumada* (1983). This also applies to Pablo de Rokha's poetry in a more avant-garde text like *Los gemidos* (1922), or the language of marginal voices that populate the collection *La Tirana* (1983), by Diego Maquieira².

Another particularly violent vision of the city space of Santiago is found in the text *La Manoseada* (1987) by Sergio Parra, where this violence becomes personified in a woman's body. Other antecedents or seminal works in relation to the city in this type of mobile writing appear in the collection *Santiago Waria* (2000) by Elvira Hernández, or the poem 'Santiago Punk' by Carmen Berenguer, included in her book *Huellas de siglo* (1987). The range of texts cited in this article confirms that it is possible to discuss the establishment of poetic and literary space within the context of Chilean poetry, a shift in the lyric written by these poets.

This slippage continued into the nineties; however, it was tinged with grievance, a non-conformity with the past and the place it was declared. These literary references, sources or readings are apparent in the poetic group of the nineties, the first generation published after

NOTES

1 | This article was published within the research plan of 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

2 | According to Matías Ayala (2009), this collection presents a de-centering of the subject, demonstrated in the feminine voice of the speaker, and the protagonists of *La tirana* appear incomplete in two ways. On the one hand, their depiction is not finished, and on the other, they are presented as 'imbalanced' ('desequilibrados'), like a ghostly, disembodied voice where they establish themselves as something *other* that speaks from *within* the subject and *through* him. In fact, in Maquieira's books it is never possible to really determine which of the speakers take on a body in the text, nor to determine features that clearly differentiate one from the other. In a similar way, it is difficult to establish limits between pain and pleasure, torture and lust, past and present, reality and fantasy (Ayala, 2009: 13).

democracy was reestablished. For these poets, the hurried works undertaken in the eighties formed an important part of the reading sources they could access. These works were not in book form, but in many cases were photocopies passed ‘from hand to hand,’ or through the magazines that were regularly published during the dictatorship, like *Apsi* or *La Bicicleta*, which inspired them to begin writing poetry in the nineties.

Towards the end of the seventies, and during the mid-eighties, emblematic books by the previous generation of seventies alumni were published, for example, *La ciudad* (1979) by Gonzalo Millán, *Anteparaíso* (1982) by Raúl Zurita, and later *La bandera de Chile* by Elvira Hernández (1987), although the last two belong to the eighties generation.³ These texts allude to national images and symbols that were rarely represented in previous poetic texts, like the national flag:

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).

In *La bandera de Chile*, the image of the flag represents an absence in the text, which remains unsaid. This meaning given to the flag can be seen in the very structure of the poem, printed on the page with a large blank space in the second verse, reinforcing the idea of absence. *La bandera de Chile* was written towards the end of the dictatorship and was first circulated as photocopies; the collection has since been reedited and refers to this piece of the nation that, although it is a constant presence, it remains absent from discourse and from this space, it extends into ‘all of its rectangular desert’ (*en todo su desierto cuadrilongo*). This image of the desert as a lifeless, infertile, dry place intensifies the idea of absence and the lack of vitality that surrounds the poem. Hernández’s text undoubtedly positions itself as an important reference for current Chilean poetry, and by including the flag in poetic discourse, she names something that has been seen so often that it has been forgotten. Throughout the book, this national symbol will embody what has happened to the country, its feminized corporeality displaying its wounds and the significance of the flag in recent history. Additionally, it marks the place that these signs of the national occupy in the collective imaginary.⁴

Although it hails from a different poetic tradition, a book like *Anteparaíso* (1982) by Raúl Zurita also names an alternative space for the nation. This great collection possesses a more messianic tone, with the lyrical speaker rebuking an almighty creator, who could be

NOTES

3 | The periodization of generations of poets is in accordance with Tomás Harris’ contribution to the anthology of Chilean poetry, written in conjunction with Teresa Calderón (Calderón, VV. AA, 1996).

4 | Undoubtedly the text by Hernández can be read in conjunction with Benedict Anderson’s suggestion in *Imagined Communities* (1983) regarding the function of national symbols in creating a national community.

described as panoptic. The poetic voice questions this divine being about the horrors experienced in the territory by describing the new landscape. This can be seen in the poem 'Las playas de Chile I' where the poetic voice announces:

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).

The poem tells of the wounds that extend across the national territory, in this case the beaches, where 'all of Chile began / to hurl their clothes into the radiant splendid water' ('...*todo Chile comenzó / a arrojar sus vestimentas al agua radiantes esplendorosos*') (Zurita, 1982: 24-25). This image refers not only to a country or a national territory, but speaks to those who inhabit it and have been stripped of their being and identity, hurling their clothes into the water. This, however, is tinged with irony as the verse concludes with the adjectives 'radiant' and 'splendid.' This poem speaks of a specific place, the beach, as a never-ending space that extends this pain, and where the fates, plural, are 'bastard'. Zurita's poem shows that as a national territory, Chile has become an injured body, which can be read as both text and discourse about the difficulty of the eighties. In this way, it discusses the historic moment of the dictatorship, where pain could be signalled and situated in a location like the beaches, which have been fractured by the disappearance of bodies.

The texts by Hernández and Zurita are emblematic of different historical moments and have undoubtedly influenced the poetry of the generation formed towards the end of the dictatorship. Although there was a distance from these events, a certain degree of understanding was felt for these poets, and for the post-dictatorship problems.

Carmen Berenguer represents another important figure in national literature, and published one of her most emblematic texts during the dictatorship. *Huellas de siglo* (1987) includes an interesting and symptomatic text that not only sketches the space but also the sounds of a place like Santiago in the poem 'Santiago Punk'. Berenguer ascribes to the sensation of destruction and disillusion that coincides with the affirmation put forth in Cynthia Rimsky's article 'Una evocación de los ochenta. La década del Delirio', which

appeared in the newspaper *La Nación* in 2000. It reads:

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).

Berenguer's affirmation alludes to this loss and disenchantment, a feeling shared by the younger generation. The allusive poem also discusses the advent of economic change and the new commercial brands that materialized, contrasting to the old:

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).

In 'Santiago Punk' Carmen Berenguer announces and anticipates the city that Santiago is becoming with its new regime. The poem expresses an obvious mistrust of the joys of consumption and change, and can be read as a depiction of the new urban environment and the eventuality of the eighties during the military dictatorship. The speaker sees the irony in this new space and new discourse on the modernity of consumption, just like the promises of progress made by the dictatorship:

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

The rhythms of the poem resemble punk music and aesthetics; it lists things, commercial brands, streets and proclamations, which are intermingled with ideological discourse. Similarly, it documents new lexicon, sonorities and foreign languages that begin to appear in the trajectory around this new city at the end of the eighties. The 'Santiago Punk' of the eighties complains about a decadent place in a constant process of deconstruction.

Therefore, the young people of the nineties are the same people who lived through pain, but a public pain, as a generation that lived

through the deception and also saw hopes for a new Chile dashed by the advent of democracy and the installation of a neoliberal regime. This discontentment translates into assertions by the poet Germán Carrasco, who began publishing his work at the end of the nineties, saying that Chile was not a 'land of poets,' but a 'land of thugs,' where cronyism and connections were the way to land certain jobs or favours, and formed a fundamental part of this regime and of the general national existence.⁵

Once this defeat was accepted, the pain was created from the only possible form of writing, displacing these discontinuities, or to paraphrase Lihn in 'La escritura móvil', writing on top of the ruins, but without trying to reconstruct what is no longer there. That was not the task of poetry or the poet, nor was there any desire for a reconstructive nostalgia, but rather to build something upon the ruins as a counter-discourse.

In the nineties, the poet was transformed into a transient who travelled through this space and read it with these texts in his head. In his writing he described the space from different perspectives, including them as protagonists in this wandering. The language itself became a character, along with repeated images that allude to the city and the particular route of the poet. Moving from the general to the specific, a glance over the titles of various collections serves to demonstrate how the urban space acts as protagonist: *Santiago de memoria* by Roberto Merino (1997), *Santiago Waria* by Elvira Hernández (1992), *Bello Barrio* by Mauricio Redolés (1987), *Multicancha* by Germán Carrasco (2005), *Zen para peatones* by David Bustos (2004), *Mudanzas* by Alejandro Zambra (2004), to name but a few. Others travelled through this space, but with a more accelerated rhythm, like the recently published *Banda Sonora* by Andrés Anwandter (2006). This collection works as an example of residual, fragmented memory, characteristic of the poetic aesthetic of the nineties. Moreover, this book of poems shows the trajectory of the poet's eye through the urban space, as the author-transient collects a discourse about the inhabited space among the ruins.

Banda Sonora is structured as a compendium of images and sounds that accompany certain routes: both mental and physical, as visual as they are auditory. Yet, if an analogy is made to the reading of *Banda Sonora*, this could be music heard in the metro as part of a daily routine, the movement of people, or something that reminds us of other *bandas sonoras* or soundtracks. This memory is clearly composed of fragments. The word 'remains' is repeated various times throughout the text, in order to indicate the miniscule images and snippets which constitute the text: 'rayas / de tiza / fugaz / un esbozo / del día / que asoma / detrás de / los ceros' (Anwandter, 2006: 44-51). The sound-collection, or compendium of memories

NOTES

5 | The idea of calling Chile a 'land of thugs' appears in the poem 'Un panorama' by Germán Carrasco, which is included in his book *Calas* (2003): '*En el país de las patotas / el guacho se muere de hambre*' (2003: 65-66).

and drawings is composed with difficulty, not of verses, but rather of faltering voices that are almost syllabic, resembling the final credits of a film, like something that must be read in a hurry, as one reader may have said to the author. This work necessitates a rhythm that does not allow for stops, just like a hidden route through the city. This way of reading makes the reader think pictures, like the game where images pass quickly in front of the eyes, in a type of slide show of a city or a space, or a scene that needs this soundtrack.

This results in a paradoxical, minimalist portrait, and the apparent cleansing of language and almost monosyllabic pronunciation causes images to become saturated, with each word leaving no space for the next. These poems also discuss a possible objectivist memory, a word which can be interchanged with look or even memory echoes that note down and record these silent sounds and intervals. As such, this 'soundtrack' works with the scenery consisting of memories of boats, of beaches, or of the remains and sounds that approach our ears and then retreat while we turn the pages of the book. As a text, *Banda Sonora* partly consists of remains of memory, described in the following lines from the collection: '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). When reading the text, questions arise about how an author's memory is constructed in the post-dictatorship period. The response is found in the text itself and according to the poet, the transparent images are like glass jars: '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).

The book explores visual writing, with obvious nods to an objectivist aesthetic, opening with a quote by the English poet Tom Raworth, who describes how 'a door in the TV opened'. The open door in this epigraph functions as a synthesis of the text, suggesting that everything is open and fits between the edges of this door, just like the frame around this soundtrack. Undoubtedly, *Banda Sonora* represents a hugely inspirational poem that attempts to record all the images that populate the minds of those who wander, listen, watch, draw and touch on a daily basis, all contributing to the formation of a memory in the following way: '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). Thus memory sometimes appears in the pages peppered with silences and absences. In this way, memory also opens and closes the book, similar to the image of night. These silences are filled by us, the readers, and therefore we understand the significance of 'roedores / merodean / la memoria / reunida / en el sótano / bajo / las tablas / crepitan / y orquestan / monótona / mente' (Anwandter,

2006: 1-11).

Themes such as memory, the trajectory through it and the places or spaces where the speaker wanders appear in the text and have given rise to poetic works that seem to question and respond to a time in the same text. In this way, the book functions as a residue of memory, which responds to Nelly Richard's argument about post-dictatorship literature, claiming it is equally obsessed with remains and residues, maintaining: '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). In this case we see the opposite, since this is a memory of fragments and traces that are more personal and do not attempt to unify anything, nor are they explicit in their discourse regarding memory or any particular poetics. This memory stores recollections which are activated upon reading and rereading these 'little letters' that form a band and make a background music for the reading.

For Andrés Anwandter, the creative process functions like a dream, in that it unifies different aspects of writing: sound, image, and word. He describes it as such in an interview with the newspaper *Las Últimas Noticias*, later saying that he identified with the idea put forth by Frederic Jameson, who discusses 'surrealism without the unconscious', an idea that the poet takes on, calling it 'recycling': 'because I think that contemporary daily life leaves us with pure remains, visual and auditive trash that is easily broken down' (Cortínez, 2006).⁶ In this sense, for Anwandter the material of memory derives from structure of the book itself as much as the recycling that creates it. This route is riddled with visuality and takes the reader through spaces that are as urban as they are mental, crossed with sounds, smells and images. These features of Anwandter's writing do not permit one sole discourse which would give a univocal meaning to this trajectory and writing, and one would be insufficient, since they infer and unite various meanings.

The city of Santiago is also sought and recreated in the particular poetic geography of Alejandra del Río, one of the few women who were part of the group that emerged in the nineties. Del Río invokes a feminine subjectivity, using 'I', along with the experience of being a woman in the nineties. The poet constructs or questions her own gender identity with words, starting with the title of the collection, *El yo cactus* (1994). The first poem begins as follows: 'Yo no soy moderna / o tal vez lo soy. Vivo con mi sangre puesta / goteando encima de las cosas' (Del Río, 1994: 1-3). In this book the speaker, from the very title, defines and declares their individuality by saying 'I cactus.' In the same volume, the poem 'Santiago (visiones)' shows a route around the city that the 'I' wanders, simultaneously questioning what it sees. In this text the 'I,' transient, wanderer and poet, splits

NOTES

6 | 'Poeta se echa el pollo con los ojos cerrados,' interview with Andrés Anwandter in *Las Últimas Noticias*, online edition from 24 November 2006.

itself in two and stops in front of these visions:

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

In these lines we can observe the poetic voice as a stranger in this place, a feeling reinforced by being foreign: 'Vengo llegando cada día a esta ciudad. / Ser extranjero no causa penas' (Del Río, 1994: 1-2). The speaker does not talk about Santiago as a city, but notes the distancing caused by being an alien, giving preference to a non-possessive demonstrative adjective, calling it 'this city' (*esta ciudad*), and reinforcing the feeling of estrangement. This takes on another meaning with the word 'people' (*gente*) in place of 'country' (*país*). 'People' is the expression generally used to talk about the inhabitants of the national territory. On the other hand, the use of the term 'village' or 'people' (*pueblo*) insinuates the widely slated term from the seventies and the socialist government of Salvador Allende. In this text the poetic voice identifies with a different individuality and with this unpleasant aftertaste of the dictatorship: 'las gentes de Santiago tienen presa el alma.' Later in the poem the vision of the city implied in the title appears, populated with mirrors which reflect only empty monuments. However, the text calls for this previous memory not to be forgotten, since the people have imprisoned its soul, in spite of the fact that 'the moaning stopped a while back' (*'hace tiempo cesaron los quejidos'*). The feeling of estrangement is another recurring theme in this text and in Del Río's work in general, as seen in the epigraph by Greek poet Constantino Kavafis which precedes the poem: 'La ciudad te seguirá'.

The poem 'Simultánea y remota (Santiago de Chile, año 1980)' from the collection *Material mente diario* (2009) is situated in a specific moment, and narrates the view of an eight-year-old girl, who writes letters to her friend in exile:

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).

In the text the speaker describes a personal memory, set in a time that many people lived through as children, growing up during the eighties. In the poem, the 'I' again refers to a little girl, and allows for a reconstruction of identity by revisiting her life at eight years old. However, this 'I' splits in two and becomes the friend who is both other and self. The poem utilizes a retrospective look, and its vision of past, present and future remain tinged with fear and defeat:

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).

The poetic voice of the eight-year-old girl is composed as an *imposto*, naïve only in tone, since the speaker has signalled that her eight years were not of innocence: 'mis ocho años no tienen inocencia' (Del Río, 1994: 33). However, this voice that sometimes speaks in the plural gets confused with an equal 'us', or rather a division of the self:

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).

The poetic voice chooses to be eight years old and live in this 'distant and simultaneous homeland' (*'patria remota y simultánea'*), where hope and the utopia of childhood still exist. The text gives us the girl's viewpoint of this idealised homeland seen from exile, where her friend also lives, 'the sole destination of my affection': '*el único destino de mi cariño*' (Del Río, 2009: 78). The hope that they will write letters and the affectionate tone inferred by the reader is visible in the following lines: '*habrá atardecere más adelante / la sobrevida se nos ha prometido*'. This promise is kept as well as maintaining the same age in the poem, eight, and the constant offering to write letters to this friend in exile. These letters are and will be a testimony of the passage between writing from inside and outside, from exile and from the destination of the speaker's affection, where the here and there are unknown. In this way, writing letters is the only way of maintaining contact between the two countries, the two spaces and the two moments, the present and the future.

Another body of poetic work that emerged in the nineties concerning ideas of memory and the city in the post-dictatorship years belongs to Julio Carrasco, specifically some of the texts included in *Sumatra* (2005). Carrasco is the son of a member of the folkloric leftist group Quilapayún, and as a child he lived in exile in Cuba, amongst other countries. His poetry returns to certain personal experiences of the dictatorship, such as those of his father during military rule. These memories are evoked in his poetry, starting with a personal experience of a visit to FIDAE (the International Air Fair) with a viewpoint that is not merely nostalgic, but rather a demand or inquiry. Questions about the event and ethics arise in the poem, concerning the situation that the speaker faces:

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).

Through its arrangement on the page, the poem seems to contain distinct voices and registers, which are framed by signs like commas, capital letters and different inflections of speech which appear: religious, military and personal. All three are interspersed in the text and allow for different voices that move in the language of the speaker and the poem to be read, allowing the vestiges of powers that the poetic voice cannot escape to be seen for what they are. In this text the speaker gives the poem a tone of religious prayer, which requires the response of the believers in a ceremony or ritual. In this case, the prayer and the response are both declared by the same poetic voice. The tone of the poem continues with this interior and

explicit reflection, which revolves around the change experienced in the city space, an idea that resurges in the following lines:

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).

The text ends with a sort of calm and the only possible solution for all the voices. Finally, the speaker identifies with the figure of the citizen who, on this occasion, has decided to change his name:

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).

The speaker alludes to a particular ethics in order to face what the poem describes: 'to die like a tiger or live like a fox' (*'morir como tigre o vivir como zorro'*), which could represent the only way of facing certain feelings in relation to Chile and its armed forces and allow him to live in the city, and moreover, permit him to inhabit it. Carrasco's text provides us with a viewpoint dealing with the return to democracy from a seemingly personal experience. The poem proposes to critically revise the past and suggests a particular method of looking towards the present. In the text, the speaker faces up to their role as a citizen and opts for calm and serenity, as we see in the final verses of the poem, since he knows raising his voice to express his ideas or non-conformity is not customary. The poetic voice finishes by giving itself a proper name from outside the Chilean national context, where one of Spanish origin would be expected; instead he uses a name that does not belong to the Christian tradition. However, this naming becomes a gesture that allows the speaker to separate himself from the scene, the past and the ethical question, ending the poem as follows: '...Más sereno dije para mis adentros, "soy Abdul / Jamal y no necesito de tu bendición"' (Carrasco, 2005:17-18).

If art and literature play a role in reuniting small parts to form a 'poetics of memory' (*'poética de la memoria'*), as Richard (2001) describes, a diversity of supports and discourses within post-dictatorship artistic production in general and contemporary poetry will therefore reside in breaks and cracks. The common strand of these poetic works is reflected in the return to childhood, not only from a nostalgic standpoint, but often from a harsh critical view of modernity and transition. In this obsession with remains and fragments, the privileged dimension of the city makes the image of a decomposing landscape visible, 'reduced to a rubbish dump of memories' (*'reducido a un basural de recuerdos'*) (Richard, 2001: 80). A text like Julio Carrasco's (2005)

from his book *Sumatra*, escapes being part of so-called testimonial literature. However, it allows readers and criticism to deal with an ethics that constantly contradicts past and present, just as it recalls certain lost ideals. The texts by Carrasco, Anwandter (2006) and the other poems discussed in this article show distinct ways of living in and writing or rewriting the city. They constantly question and scrutinize themselves to explore the possibility of inhabiting or observing the city, at an almost frenetic rhythm like *Banda Sonora* by Anwandter (2006), or if the effect is feeling like a stranger who always returns as a foreigner, as in the text by Alejandra del Río (2009).

If on the one hand the poetry of the eighties separates itself from that of the nineties in regard to its themes, the purely conditional politics, on the other hand, it has faced criticism for the near absence of temporal political framing. In this way, we can move towards nostalgia and then consider if these poetic works are truly dispossessed. The neighbourhood, the trajectory of the eye through the city, the memory of a little girl and the Air Fair are not spaces where memory is commemorated, but they elaborate a new discourse between a more personal memory of the dictatorship (for example, exile) and the accelerated modernisation of neoliberal Chile's economic success with humour, melancholy and pain for the loss of certain physical and mental spaces.

In his 1997 article, 'Bares desiertos y calles sin nombres: literatura y experiencia en tiempos sombríos,' Idelber Avelar refers to post-dictatorship literature and questions the mode of transmission of personal experience from after this period, wondering about the role of literature after its break with collective memory. According to Avelar (1997), a large portion of post-dictatorship literature has turned to experience, in the sense of how to relate, remember and contribute to the commercialization of memory, a typical phenomenon of the period. His idea of post-dictatorship literature remains debatable in the case of poetry, a genre he does not refer to due to the difficulty in commercializing poetic work, yet it operates in a particular way when relating memory.

It is interesting to note how these poetic discourses circulate and the extent of their reach. Memory is for sale and moves as a product in a supportive market, where the poet figure is rendered almost irrelevant in relating this experience. However, in this case, discourses like the returning exile and those who have seen changes in the space where they grew up, which are framed by their post-dictatorship experience and the commercialization of the city and of memory, gain validity in describing a Santiago which is not only modernised and crushed by progress, but also overshadowed by these registers.

Avelar (1997) affirms that places chosen in post-dictatorship

literature generally coincide in their depiction of the city, using places like demolished bars and houses, and spaces that are empty, abandoned and in ruins. That is to say, an urban space in 'zero degrees of historicity' ('*su grado cero de historicidad*') (Avelar, 1997: 39). In this sense they present themselves as dispossessed of meaning, or ahistorical, like a sampler of residues or the obsolete and as signifier of the obsession of post-dictatorship literature. These texts are characterised by their use of obsolete narrations, rubbish dumps of memory, decomposing landscapes in the process of extinction. According to Nelly Richard, the images captured by this literature often constitute particular visions of the city where much of the aesthetic is centered specifically on post-dictatorship production:

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).

Germán Carrasco expresses Richard's idea regarding the obsession with the space-residues of modernity of the post-dictatorship city in his description of disappearing sports fields, as a vacant terrain dispossessed of meaning. The poem is titled 'Plazas cerradas y playas privadas':

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

The speaker creates a critical portrait of the public spaces that have been closed or privatised; rejecting these disappearances that have taken place in the name of progress and the spectacular modernity of Santiago. In this way, the poems cited show that desire for these advances and progress is not shared by any of the transient-poets. Carrasco's vision belongs to someone who does not walk around this place nor remember it, but bids it farewell, at the same time noticing the forward drive of modernity which moves at the rhythm of the closure of sports fields and public squares. Therefore, these texts (to paraphrase Richard) utilise 'residues and metaphors' ('*residuos y metáforas*') to represent what is no longer there: the

NOTES

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

beautiful neighbourhood and the hip-hop neighbourhood. Both texts recount the experiences of the modern subject, the post-dictatorship poet who goes out or used to go out to walk around the city, whose discourse is tinged in some way with nostalgia as well as complaint. A huge part of the memory of Santiago and the dictatorship has been appropriated by the state and its discourses of consensus, where it is better to speak of transition than post-dictatorship, since this word seems charged with other, stronger, and more violent connotations.

The reading of these two poems, or text-palimpsests, permits a route around the city and its spaces through the text itself, and therefore allows movement through the spaces that have been reconstructed. These are transformed into experiences of memory similar to walking around the neighbourhoods or living there. The custom of wandering around the streets or the public spaces of the city is becoming more and more infrequent. Today, these trajectories exist only in texts and the nostalgia for those who lived in utopia or like a farewell for someone who has seen their surroundings change rapidly and the arrival of democracy or '*demosgracias*' in the words of reporter Pedro Lemebel.

In an interview published not long after the appearance of *Multicancha*, Germán Carrasco states: 'I have no interest in nostalgia, I am interested in mobilising other feelings, accuracy, happiness, resentment. Or rather analysis, where there is no place for nostalgia'. ('*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). He also poses questions about the disappearance of public spaces, saying that the public tends to disappear, that Vega will disappear, which in his opinion is the best thing about Santiago and represents an important literary theme. For him it is possible to mobilize alternative reflections and propose other frames 'without Herculean effort' ('*sin afán épico*'), as he suggests in the collection *Multicancha*. In the sense of mobilising and proposing alternative frames or readings of this disappearance, we can insert the concept of reflective nostalgia, a term coined by Svetlana Boym in her study of nostalgia in contemporary societies, *The Future of Nostalgia* (2001). For Boym, reflective nostalgia constitutes a feeling that is characterised by someone who loves detail, ruins and fragments. These space-residues that are threatened with disappearance generate a feeling that can present midnight melancholy, as opposed to restorative nostalgia. This nostalgia always tries to regress and in some way reconstruct the homeland and home; in contrast, reflective nostalgia fears returning with the same vigour. Boym synthesises it as follows:

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).

The reflective nostalgia described by Boym and the form in which it expresses pain is analogous to the poetry of Carrasco, Del Río and Anwandter, in that this pain is expressed through the loss of the space that is disappearing. There is also a connotation of grief in seeing a moment of life disappear. However, this nostalgia in the poetry of the nineties is not just defined as a loss, but also looks to a future; there is total disillusionment because no solution is possible. These texts are a portrait of the post-dictatorship city, of nostalgia, of memories and thus make up a geography and a palimpsest of old Santiago, which has been threatened with disappearance as much by nature with its earthquakes, as by political and economic events, the dictatorship and the current neoliberal victory. It is not the role of poetry or poets to change this new order; however, their voices represent or open the debate, with a backdrop of spaces, sports fields or multi-use sports fields that are closing before their eyes and the patience of the transients, who say goodbye to the neighbourhood, to the city or to the 'beautiful neighbourhood' (*'bello barrio'*), as Redolés writes, longing for this non-existent place.⁸

Similarly, the city represents a fragmented landscape constructed upon ruins, and becomes the place where all the changes experienced during bygone years can be seen, or in Boym's words: 'the modern city is the poet's imperfect home' (2001: 21). The street has been converted into the poet's imperfect home, making them citizens of the space within as much as the space outside. However, at the beginnings of modernity, what constitutes the street and the purely public aspects of a city will become ruins in later modernity, specifically with the advent of the neoliberal city.⁹

NOTES

8 | The poem 'Bello Barrio' is found in the collected works of Redolés' poetry, *Estar o el estilo de mis matemáticas* (2000). Originally, Redolés himself recited the poem on a cassette that also contained his musical compositions, called *Bello Barrio* (1987).

9 | The sense of inhabiting the city as a poetic space from the route the poet follows points to a re-reading of Baudelaire, who in some way represents the first modern poet to portray wandering through the city, and of whom Walter Benjamin claims '[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).

Bibliography

- 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.
- BERENQUER, C. (1986): *Huellas de siglo*, Santiago: Ediciones Manieristas.
- BERENQUER, C. (1999): *Naciste Pintada*, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- BERENQUER, 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.

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

Macarena Urzúa Opazo

Universitat Alberto Hurtado-Universidad Finis Terrae

murzuaopazo@gmail.com

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

Il·lustració || Barbara Serrano

Traducció || Marta Martí Mateu

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

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



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

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

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

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

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

(Pablo de Rokha, *Los Gemidos*).

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

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

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

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

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

NOTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTES

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

poema:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTES

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

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

NOTES

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

Bibliografía

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

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 ondo | 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 enblematiko 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 sinboloei 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 Rimsykyk 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 ahoskaperen 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. Dударik 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 hamarreko 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 musikatalde 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 aurrerapenek 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 sinestezinaren 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, Redolések jada existitzen ez den toki hori etsipenez oroitzen dueneko poeman 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 Redolések berak erreztatuta argitaratu zen haren konposizio musikalak ere biltzen dituen *Bello Barrio* (1987) zintan.

9 | Hiria poetaren ibilbidea grabatuz doan espazio poetiko gisa bizitzeko sentsazioak 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.
- BERENQUER, C. (1986): *Huellas de siglo*, Santiago: Ediciones Manieristas.
- BERENQUER, C. (1999): *Naciste Pintada*, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- BERENQUER, 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.