



Revista Chilena de Literatura

ISSN: 0048-7651

[rchilite@gmail.com](mailto:rchilite@gmail.com)

Universidad de Chile

Chile

Urzúa, Macarena

Alegoría y ruina: una mirada al paisaje de la poesía postdictatorial chilena

Revista Chilena de Literatura, núm. 82, noviembre, 2012, pp. 249-260

Universidad de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233421013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## II. NOTAS

### ALEGORÍA Y RUINA: UNA MIRADA AL PAISAJE DE LA POESÍA POSTDICTATORIAL CHILENA

*Macarena Urzúa*

Universidad Finis Terrae  
murzuaopazo@gmail.com

PALABRAS CLAVE: alegoría, ruina, poesía, chilena, postdictadura.

KEY WORDS: *allegory, ruin, Chilean poetry, post-dictatorship.*

Para poder hablar del momento de la postdictadura, y como una manera de buscar un denominador común a la producción artística llevada a cabo por quienes comenzaron a buscar formas de expresarse en los años noventa, es pertinente utilizar un término como la “alegoría”, según lo define Walter Benjamin en *The Origin of German Tragic Drama*. Para Benjamin la alegoría aparece entonces como una forma tradicional, ampliamente aceptada y recurrente sobre todo a partir del período barroco. Este concepto es retomado por el crítico brasileño Idelber Avelar en su libro *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000) al referirse a la producción literaria postdictatorial en Latinoamérica. En su texto señala que esta literatura, particularmente la narrativa de este período, se caracteriza por mostrar lugares mayoritariamente deshabitados o en vías de desaparecer: estas producciones expresan “alegorías de la derrota”. Para Avelar “la alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia (...) Alegoría sería la manifestación de la cripta en la que se aloja el objeto perdido” (19-20). Esto se expresa según el crítico, en una obsesión de muchos de los autores por situar estas narrativas en lugares sin nombre, en restos de lugares, es decir, ruinas. Avelar toma la alegoría a partir de Walter Benjamin, quien en *The Origin of German Tragic Drama* (1998) señaló que la historia, y su relato en la tragedia “is present in reality in the form of the ruin” (177), definiendo lo que comprende por este término:

In the ruin history has physically merged into the setting. And in this guise history does not assume the form of the process of an eternal life so much as that of irresistible decay. Allegory thereby declares itself to be beyond beauty. Allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things (178).

Por lo tanto, ambos autores usan el término *alegoría* como una manera de hablar de un pasado que se ha vuelto un residuo, una ruina que sobrevive en el presente. Benjamin la utiliza en principio y es retomada por Avelar para referirse entonces a la producción de narrativas postdictatoriales en América Latina.

Cabe preguntarse si la incomodidad de ciertos poetas de la postdictadura chilena de los noventa al recorrer la ciudad tiene que ver con el sentimiento de una nostalgia que ahora, o si más bien expresa también una insatisfacción ante la modernidad y ante la imposibilidad de expresar. Este cuestionamiento pasa también por intentar establecer si la escritura de los noventa tiene que ver con darle una mirada más personal al pasado, al mismo tiempo que denunciar una irremediable pérdida de ese pasado. Por lo tanto, es posible cuestionarse si la poesía de este período se presenta también como una “alegoría de la derrota”, cuyo concepto se puede traducir a la poesía. Las variadas alegorías aquí presentadas representan una visión al sentido de la historia y al presente que está convertido en ruinas. En el contexto de la producción postdictatorial, las ruinas se articulan a partir de palabras y de lenguajes que se denominan como poéticos, los cuales tanto en su forma como contenido intentan ser transparentes, es decir, mostrar el sentido de su discurso de manera muy directa.

Es importante recordar que la única materialidad de la poesía es el lenguaje que experimenta con esa materia y sus posibilidades: sonido, imágenes y, por lo tanto, pensamiento, material de la memoria con el cual se puede construir un relato paralelo, al margen y alejado de la narrativa oficial en torno a la memoria. El poeta Enrique Lihn lo describe y explica del siguiente modo: “la materia de la memoria no es el pasado sino nuestra versión actual de esa zona inaccesible del tiempo, una instalación poética hecha sólo de palabras. No menos que de ellas”<sup>1</sup>.

La materia de estas creaciones es el lenguaje, razón por la cual la palabra está entonces llena de memoria. Así, el resto que queda del pasado toma la forma de la ruina. Sería entonces desde el paisaje donde se recrea con la palabra: es en esos paisajes de ruinas donde se focalizará el análisis de esta poesía, ya que parte importante de la estética de la poesía chilena desde los noventa hasta hoy está escrita desde un lugar baldío, que se va vaciando de sentido y se aleja de aquello que ya fue. Este movimiento se observa también desde ciertos textos de los ochenta como el “Santiago Punk” de Carmen Berenguer, en *Huellas de siglo* de 1987 o bien en ciertos poemas de *Mamma Marx* (2006). Esta imagen de un lugar en ruinas por el que el poeta deambula también está presente en un poeta del llamado grupo de los noventa, Germán Carrasco y su poemario *Multicancha* (2005), o como veremos más adelante en textos como “Cenizas” o “Edén” de Andrés Anwandter.

<sup>1</sup> Lihn 1996, 403-4.

El poeta es consciente de su rol en la modernidad, por lo que hace toma de ella con la escritura de esta autoconciencia. Él es el paseante que pega su rostro a esta vitrina que es la ciudad, llámese globalizada, modernizada, neoliberal, donde él mira el reflejo de la modernidad urbana en esos edificios espejados. La ciudad y su memoria se transforman en una geografía poética para ser leída y transitada, donde cada poeta construye un mapa de sus recuerdos personales y de la construcción de una subjetividad propia de transeúnte-ciudadano-poeta-lector. Estos cuatro aspectos pueden aunarse en la figura del *flâneur*, descrita por Benjamin en relación con el poeta Charles Baudelaire, cuya ocupación es teorizada por Terry Eagleton en *Walter Benjamin: Or, Towards a Revolutionary Criticism* (1981), quien da otra lectura en torno a su función:

The *flâneur*, by contrast, fights a losing battle against the crowd's impersonality, struggling to maintain his *sang froid* in the rush, imbuing the masses with the last tattered vestiges of an aura he will then be able narcissistically to recoup from it (...) so his faltering gaze strives to aestheticize the city, in a prelude to that later, more radical rebuff of social experience which, with *l'art pour l'art*, will resist the commodity only to reproduce something of its own arcane rites in doing so (27).

La figura del *flâneur* descrita por Eagleton se concentra en la mirada de aquel que mantiene aquella particular contemplación propia de la ciudad, una visión que a su vez la vuelve estética. De esta manera se puede señalar, uniendo conceptos de ruina / *flâneur* / ciudad, que será la figura del poeta o del artista quien le dé sentido a la ruina de la ciudad moderna y globalizada, convirtiendo esta mirada en un texto legible o admirable para aquellos transeúntes que solo ven la ruina y la pérdida de la belleza. La voz poética le dará a la ciudad el carácter de texto que se yergue entre la ruina. Así sucede con un poema de Carmen Berenguer recientemente publicado e incluido en su libro *Mamma Marx*, "IV":

Hoy llueve en Santiago y ha inundado las líneas divisorias,  
márgenes, nuevos límites de este valle  
que podría haber sido una *polis* espartana.  
Toda la lluvia de Chile y sus pantanos ribereños  
colindantes llanuras mojadas áreas verdes del que suplantó la  
/figura  
en los descampados neo horizontes del porvenir.  
Sigue lloviendo en Santiago y las imágenes digitalizadas  
nos ven a nosotros, mirando a los otros,  
en medio de los barriales ateridos de frío.  
Algunos dicen que los muertos pisamos diariamente por  
/las calles fangadas  
de la tormenta están llorando,  
por eso no para de llover (17).

El texto de Berenguer immortaliza la imagen de una ciudad mojada y sitúa el poema en un Santiago que está lleno de límites y márgenes. Estas delimitaciones se constituyen como líneas divisorias que transforman a los transeúntes, incluido el hablante, en

mueritos, ya que en ese lugar descrito no hay muchas más alternativas. Así se observa en los siguientes versos, donde la hablante es parte de estos muertos que deambulan por la ciudad: “Algunos dicen que los muertos pisamos diariamente por / las calles fangadas” (10). La mirada de este paseante le da una connotación estética a la imagen de Santiago, en la que se ve una gran queja por el cambio experimentado por una ciudad en la que se encuentra “Toda la lluvia de Chile y sus pantanos ribereños” (4). El porvenir se ve solo en un neo-horizonte descampado, es decir, descubierto, desprovisto. El hablante poético se encuentra retratando una escena de la lluvia santiaguina, sin embargo esta simpleza del relato es solo aparente, en realidad se refiere a algo más profundo cuando dice: “Sigue lloviendo en Santiago y las imágenes digitalizadas / nos ven a nosotros, mirando a los otros, / en medio de los barriales ateridos de frío” (7-9). La ciudad y la lluvia son vistas por la voz poética a través de imágenes digitalizadas, que reflejan a un nosotros que, según la hablante, a veces son muertos que pisan esas calles fangadas. El poema construye, a partir de una simple imagen de Santiago con lluvia, una nueva postal que emerge de la ruina “en los descampados neo horizontes del porvenir” (6). Esta particular visión de la ciudad adquiere un carácter estético al transformarse en un poema que está aludiendo al presente y al pasado, a la memoria particular del poeta en relación con el espacio urbano de Santiago, un lugar que ha devenido en ruina o en una memoria pensativa.

En otro poema de largo aliento, como el de Germán Carrasco, “Elefantes blancos”, (*Multicancha*) se efectúa algo similar en cuanto a no olvidar ningún lugar de la ciudad. Se habla de ella incluso fuera de sus límites, tal como hace Berenguer, para reconstruirla en el espacio del poema: “Un barrio no es toda la ciudad, / menos aún esos edificios espejeantes espejismos / que aparecen en la señal internacional” (Carrasco 65-67). El texto de Carrasco va más allá y habla de cómo no hay un discurso unívoco ya sea para hablar de la historia, de un personaje ícono como el Che y, por último, de la ciudad de Santiago.

El análisis que Benjamin hace del poeta Charles Baudelaire en *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in Paris the Era of High Capitalism* (1997), se centra en cómo la figura y persona del poeta se torna no solo en quien escribe, sino que es también parte de esa multitud y espacio al que alude. Este sentido del poeta que alude a la muchedumbre y se reconoce también como parte de ella, permite hacer una analogía entre el texto de Carrasco y la experiencia de la modernidad con la poética de Baudelaire. Según Benjamin, esta poesía “presents the poet in the unflattering position of someone who takes cold cash for his confession” (34). El poeta reconoce esta nueva condición, más cercana a la condición del intelectual o de la figura pública: su responsabilidad estética es denunciar o hacer pública su confesión en un texto como “Julián se despidió”, también de Carrasco:

Me voy. No me digan que me aburguesé  
 porque yo me crié por estos pagos  
 hipoperos milongueros cuchilleros  
 pero hacer gala de eso es una pose  
 bien digerida por algunos blancos  
 que se desmayarían de temor con su presencia.  
 Me habría gustado quedarme aquí  
 pero ya perdimos mucho, yo y ustedes.

yo me sé cuidar, y me libré  
hasta de ustedes en estados que ni recuerdan (29-31)

Tanto en la expulsión del hablante de ese espacio que le era propio de la ciudad, así como a lo largo de los versos de “Elefantes blancos” (ambos en el libro *Multicancha*) se observa cómo en el siguiente poema, esos espacios son también “elefantes blancos”. Todos los ven en la habitación, pero nadie se detiene ante ellos: son lugares que se encuentran fuera del centro urbano y están excluidos del proyecto modernizador.

Esta mirada a la modernidad y al modelo neoliberal puede analogarse a la observación que hace Benjamin de Baudelaire, en donde analiza su escritura y su poesía como el testimonio de uno de los primeros poetas en dar cuenta de este paso a la modernidad específicamente en el espacio de la ciudad y de París de la segunda mitad del siglo XIX. Benjamin le otorga a la figura del poeta esta condición de retratar y denunciar lo que ocurre con esta modernidad: un poema como “Address to Paris”, “Baudelaire does not say farewell to the city without invoking its barricades; he remembers its “magic cobblestones which rise up to form fortresses” (15).

Para Benjamin, el poeta se despidе de la ciudad, pero lo hace bajo la consigna de no relegar sus barricadas, es decir, su pasado, o lo que está en vías de caer en el olvido. En Baudelaire podemos ver cómo la ciudad toma un lugar protagónico y llega a ser el tema del alegorista: “as it falls on the city, is the gaze of the alienated man” (“Baudelaire or the streets of Paris” 10). El poeta no se siente en casa en ningún lugar más que al experimentar la modernidad, junto con y en la posibilidad utópica de habitar la ciudad que entrega el poema. El problema de la ciudad actual junto a la pérdida de utopías y espacios, tiene que ver también con el fijarse como en los hablantes de Carrasco y Berenguer, en aquellos restos y residuos. En los que se centran estas poéticas, señala Avelar en “Alegoría y postdictadura: Notas sobre la memoria del mercado” (1997):

En la postdictadura, desde luego, la memoria confronta el pasado como imperativo de duelo. La memoria postdictatorial recordaría al presente que él, presente, es producto de una catástrofe pasada, del pasado en cuanto catástrofe. De ahí el hecho de que esa memoria traiga consigo una energía mesiánica que, como el ángel benjaminiano de la historia, dirige su mirada hacia la pila pretérita de escombros, ruinas despojos, en un esfuerzo por redimirla, mientras que es a la vez empujado hacia delante, hacia el olvido, por las fuerzas del “progreso” y de la modernización (25).

Avelar señala también que la ficción postdictatorial se fija constantemente en imágenes pobladas por fragmentos urbanos y, por lo tanto, esta ficción lo que hace no es retratar un pasado tal como fue, “sino más bien la vida tal como ha sido olvidada” (26). Así puede leerse también el poema de Carrasco, como una reunión de fragmentos de la vida moderna y de la experiencia de cómo esta otra forma de vivir ha sido olvidada.

El momento y el lugar de la escritura de estos poemas, así como también la visión crítica de la coyuntura social y política, generan un cuestionamiento ético a la ciudad moderna, a las plazas que se cierran y las playas que se privatizan. No es el rol de la poesía o de los poetas el cambiar este nuevo orden, pero sí se puede presentar o abrir este

debate que tiene como muestra a espacios, canchas o multicanchas que se cierran ante la vista y paciencia de los transeúntes. La ciudad es un paisaje fragmentado, construido a partir de ruinas y se constituye como el lugar a través del cual se pueden observar los cambios experimentados durante estos años, en palabras de Svetlana Boym en su libro *The Future of Nostalgia*: “The modern city is the poet’s imperfect home” (21). El hogar imperfecto del poeta es la calle, por lo que éste ha devenido en un ciudadano tanto de centro como de los límites de ella.

Aquello que constituyó en algún momento el espacio público de una ciudad en los comienzos de la modernidad, se transformará en ruina en la modernidad más tardía, específicamente en el contexto del establecimiento de la ciudad neoliberal<sup>2</sup>. Para el poeta, el aura constituye una utopía del pasado, a diferencia de la experiencia del shock con la modernidad; así lo señala Benjamin: “He indicated the price for which the sensation of the modern age may be had: the disintegration of the aura in the experience of shock” (“On Some Motifs on Baudelaire” 194).

En síntesis, podemos afirmar, en primer lugar, que la poesía de los noventa se presenta como una poesía sin duda menos urgente y menos política que la de sus antecesores de los setenta y los ochenta. En segundo lugar, en los noventa se ven textos en donde no hay un centro claro desde donde se enuncia la palabra, por lo tanto también el espacio aparece fragmentándose o en vías de ser una ruina. Dada estas características, estos textos contribuyen a llenar ciertos espacios en blanco de la memoria colectiva y a crear un discurso poético válido de un grupo de poetas que produce sus primeras manifestaciones, a partir del comienzo de la postdictadura.

Estas poéticas son escritas en algunas ocasiones desde una memoria particular que a veces se encuentra teñida de una nostalgia que es reflexiva [*reflective nostalgia*], siendo éste un término acuñado por Svetlana Boym en el texto anteriormente citado. Este tipo de nostalgia se caracteriza por expresar el sentimiento de dolor ante la pérdida de un pasado, pero de existir una añoranza de él, ésta contiene también una ironía y una revisión crítica, a veces paródica, de ese pasado, el que a su vez es enunciado desde el presente.

La nostalgia reflexiva contiene un fuerte sentimiento de duelo y melancolía, pero para Boym esta condición es válida también para artistas o escritores quienes ven tanto el presente como el futuro como algo incierto. Esta nostalgia no tiene que ver con una memoria colectiva o individual, sino que se hallaría a medio camino entre una y otra. De modo que la nostalgia reflexiva nos permite hablar más claramente del proceso de la memoria en la postdictadura, ya que ésta atesora fragmentos dispersos de la memoria y temporaliza el espacio, es irónica y humorística a la vez. Este sentimiento puede presentar

<sup>2</sup> 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 en *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in Paris the Era of High Capitalism*: “The 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” (37).

cierta añoranza, sin embargo ésta no se opone al pensamiento crítico, como sostiene Boym, sino que hay un distanciamiento de ese pasado, ya que este sentimiento tampoco pretende reconstruir el lugar mítico llamado hogar. Boym señala cómo opera esta nostalgia en un contexto de transición histórica desde un régimen totalitario a uno democrático:

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 (55).

La nostalgia reflexiva se caracteriza por concentrarse en las ruinas del paso del tiempo y de la historia, en los fragmentos de ésta, además intenta a partir de esos restos, temporalizar el espacio desde donde denuncia a ese pasado. Estos espacios descritos como ruinas, los que son espacios vacíos o vaciados de sentido, se hacen presentes y caracterizan gran parte de la producción artística y poética postdictatorial chilena.

De esta manera, el rol del poeta será el de quien utiliza el lenguaje para extraer la memoria de esos lugares y ruinas a través de sus textos. Desde un punto de vista más general, y para reflexionar sobre el papel del lenguaje en su función de extraer y rescatar la memoria, se hace interesante recurrir a Walter Benjamin y sus ideas expuestas en “Excavation and Memory”:

Language has unmistakably made plain that memory is not an instrument for exploring the past, but rather a medium. It is the medium of that which is experienced, just as the earth is the medium in which ancient cities lie buried. He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging (576).

En este análisis se ha tomado a la figura del poeta como aquella que tendrá la función de ser el médium que conecta el pasado con el presente. De esta manera la poesía y el poeta darán cuenta de esa toma de posesión de esa memoria y la hará presente en el poema:

In this sense, for authentic memories, it is far less important that the investigator report on them than that he mark, quite precisely, the site where he gained possession of them. Epic and rhapsodic in the strictest sense, genuine memory must therefore yield an image of the person who remembers (Benjamin 576).

Por su parte, la crítica argentina Beatriz Sarlo coincide en esta idea de que el acercamiento a esa experiencia de la memoria se hará asimismo a través del lenguaje: “No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común” (29).

A partir de esta idea de que la experiencia sí es posible comunicarla con el lenguaje, puede leerse la poesía de Andrés Anwandter, quien en un lenguaje simple expone esa experiencia personal de la dictadura y el momento posterior a ella. En estos textos se puede observar un acercamiento a esa particular memoria, así como también un reclamo por el presente. La poesía de Anwandter, particularmente la de *Especies intencionales*



(2001), es según Marcelo Pellegrini una "...poesía, clara y vertiginosa, sigue el rumor de la historia; es una poesía diáfana amenazada siempre por la turbia encarnación del tiempo. El poeta busca esa oscuridad y de ella nace la argamasa de sus poemas" (99). Esta idea es acertada al señalar que esta poesía sigue "el rumor de la historia", sacándola de un lugar oscuro para desenterrar con el lenguaje esa experiencia de memoria. En un poema como "Ceniza" se ve una escena del Chile de esos años, y de esa toma de posesión de un pasado, como sostenía Benjamin, en la que el poeta ocupa el lugar del médium entre presente y pasado, ya que saca a la luz esa experiencia a través del lenguaje poético:

Fantasmas de fantasma, fotocopia  
que mira, ignora, inquieta, cada vez  
más tenue en la solapa de su madre  
-motivo ocasional de nuestra lírica-  
imagen entre imágenes de archivo  
marco para declaraciones públicas  
graffiti en facultades de provincias  
concepto de una 'muestra colectiva'  
papeles que levantan de la calle  
los pasos apenas, el viento.

Basura

que alguien barre, amontona y luego quema (47)<sup>3</sup>.

En este poema se hace presente una conceptualización de la idea del hablante frente a ciertas imágenes que se repiten, como se ve en los primeros versos: "Fantasmas de fantasma, fotocopia" (1). Estas imágenes, según Pellegrini, se refieren a las numerosas fotografías de los detenidos desaparecidos, llevadas por sus familiares, o vistas en carteles y pancartas como un gesto que se repite en manifestaciones y actos que buscan revivir la memoria de los desaparecidos. El poema de Anwandter repite cómo el hecho de muchas madres que portan esta imagen fotográfica en la solapa termina transformándose en imágenes e ideas cada vez más vaciadas de sentido: "marco para declaraciones públicas / graffiti en facultades de provincias / concepto de una 'muestra colectiva'" (6-8). En estos versos se destaca la idea de que estas imágenes pierden la profundidad de sentido, ya que son solo un marco, es decir un soporte para declaraciones públicas, pero carentes de una significancia mayor. El siguiente verso continúa con la idea de que estas imágenes aportan cierta superficialidad, convirtiendo esas ya nombradas fotos en "graffiti en facultades de provincia" (7); así esas imágenes se transforman en una forma más de descontento que finalmente y como lo señala el verso siguiente, es el "concepto de una 'muestra colectiva'" (8). Esta muestra colectiva y su concepto terminan por despojar de identidad a cada uno de los individuos desaparecidos, aquellos a los que cada foto y fotocopia representa.

<sup>3</sup> El número de página de los poemas de Anwandter citados en esta sección corresponden a la numeración de la edición del libro *Especies intencionales* corresponde al 2001.

Los versos finales del poema pueden leerse como una mirada particular hacia la historia y la memoria nacional recientes. El texto concluye con la idea de que esta memoria y su representación a través de imágenes y fotocopias es algo que se amontona y se barre, se botan como basura, o como algo que termina quemándose como papel. Estas memorias e identidades olvidadas son barridas por alguien; no se especifica por quién, pero se adivina que algo superior no permite que esta memoria se almacene de un modo diferente. Este poema, si bien trata con todas aquellas imágenes públicas de los detenidos desaparecidos, está también hablando de la ruina de esa memoria, de esa figura, que hoy se ha transformado en “Basura / que alguien barre, amontona y luego quema” (11-12).

Otro interesante poema de Anwandter, se titula “Edén”, y como señala Pellegrini: “La imagen del país que aquí aparece no es nada idílica, como dice el poema irónicamente titulado “Edén”” (103). El texto, desde el título rememora para los chilenos el himno nacional, en cuyos versos se compara el paisaje de Chile con el edén:

Edén  
Aunque feliz, sólo es la copia  
(ya lo dice la canción).  
  
Un puñado  
de semillas y un terreno sin malezas  
donde echar nuestras raíces  
  
Es la historia  
que revela su película en la cámara  
oscura de la tierra, a varios metros  
por debajo de la calle (44).

El título “Edén” es sinónimo de paraíso o lugar donde no hay infelicidad, el jardín de donde Adán y Eva fueron expulsados. La ironía es detonada al decirse en el texto que este “edén”: “Aunque feliz, sólo es la copia” (1), es decir la reproducción es la imagen y la representación del país. El lector o lectora se entera de que se está no solo haciendo referencia al himno nacional chileno, ya que al mismo tiempo se está aludiendo a los primeros versos del himno que dicen: “Puro Chile es tu cielo azulado / puras brisas te cruzan también / y ese manto de flores bordado / es la copia feliz del edén”, junto a la imagen y a la repetida frase de que el territorio nacional es “la copia feliz del edén”. En el texto de Anwandter, sin embargo, este territorio es comparado en el texto con: “Un puñado / de semillas y un terreno sin malezas” (3-4). Es decir, se refiere a un lugar en donde no se puede echar raíces porque el territorio no está listo, o porque, como remata el poema, la historia revela su película, junto con su relato y lo hace bajo tierra.

En síntesis, esta historia de la que habla el poema, aún se encuentra en un territorio vedado y oscuro, por lo que hay que excavar para sacarla a la luz, ya que se encuentra en un lugar del que no se tiene memoria. La única manera en que esta historia revele su significado es a partir del lenguaje; sin embargo ni siquiera ese lenguaje es completamente capaz de realizar esta tarea de excavar esa memoria a través de la palabra.

Estos poemas fijarán su representación en aquellos espacios que den cuentas de esas derrotas, textos en donde se muestran lugares destruidos y discursos hechos ruinas. A partir de estas representaciones hechas con palabras, es posible comprender no solo el shock de la modernidad, sino también el de la postdictadura y sus efectos en la producción poética de los noventa en Chile.

Avelar en el artículo “Bares desiertos y calles sin nombres: literatura y experiencia en tiempos sombríos” (1994), se refiere a la literatura postdictatorial y se cuestiona el modo en que se transmite la experiencia personal luego de este período. Según Avelar, 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. En la literatura de la postdictadura se coincide en retratar la ciudad, utilizando lugares como bares y casas demolidas, espacios vacíos, abandonados, ruinas, es decir, un espacio urbano en “su grado cero de historicidad” (39). En este sentido se presentan despojados de su significación, y aparecen como un muestrario de los residuos, de lo obsoleto y por lo tanto es 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 retomadas por la literatura de este período, según Nelly Richard en *Residuos y metáforas*, constituyen visiones particulares de la ciudad que son propias en el contexto de la estética postdictatorial chilena:

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 (79-80).

La idea planteada por Richard acerca de la obsesión con el espacio-residuo de la modernidad de la ciudad postdictatorial, puede verse retratada en la poesía de Germán Carrasco, particularmente en su poema que se refiera a la multicancha en vías de desaparición: un terreno baldío despojado de significancia. Así se ve en los versos del poema “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) (1-10).

El hablante poético entrega 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 acelerada y deseada modernidad de Santiago. De este modo, es posible observar en los poemas aquí citados que el goce por este avance y progreso no es experimentado por ninguno de los transeúntes-poetas.

La visión del hablante en “Plazas cerradas y playas privadas” es la de alguien que da testimonio de la imposibilidad de circular libremente por ese espacio que se cierra al mismo tiempo que se privatiza: plazas, canchas, y playas. La experiencia del *flâneur* y del poeta de la modernidad, Baudelaire, es similar a estas poéticas en cuanto a que vemos la autoconciencia del poeta ante los cambios experimentados, y también el registro de ellos. Sin embargo, aquí la función del poeta testigo-transeúnte difiere totalmente. En los noventa, la experiencia de ser testigo de la modernidad y de retratarla se halla irremediabilmente mediada por la violencia y por la destrucción de ciertos lugares. Este es un *flâneur* de la ruina ya que da cuenta de esa particular visión del espacio que le rodea, de manera que estos textos muestran esa dimensión de lugar, de ciudad y su ruina, haciendo de esta escritura una manera en la que habitar la ciudad.

El poeta de la postdictadura puede analogarse a la figura del “ángel de la historia”, expuesta por Walter Benjamin en el punto IX de las “Tesis de filosofía de la historia”. Al referirnos a la descripción de esta figura del ángel, podemos observar de qué manera su actitud ante la historia es semejante a la del poeta, en cuanto a tener su mirada puesta en el pasado. Al describir la imagen del ángel presente en el cuadro de Paul Klee, Benjamin señala: “En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Ha vuelto el rostro hacia el pasado” (183).

En conclusión, la breve muestra de poesía de la postdictadura chilena que aquí se ha presentado contiene en su estética tanto la alegoría como la ruina y la derrota, apropiándose de estos conceptos en sus textos. Estas poéticas además se centran en un paisaje visual derrotado, y también en la ruina que constituye la memoria. El poeta fijará su visión y su escritura en estos restos, volviendo la mirada hacia el pasado: “Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado” (Benjamin 183). Sin embargo, hay un huracán, sostiene Benjamin, que lo empuja hacia el futuro, al que el ángel le da la espalda: “mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo” (183).

La figura del poeta puede ser vista tal como la del ángel de la historia, está investido en este caso de la palabra poética. Es el hablante poético, la figura que traspasa el pasado y el presente, y nos entrega una visión más allá para poder observar la ciudad desde su ruina y desde el contexto de la postdictadura. Así, el poeta es el ángel y a la vez el transeúnte que denuncia las plazas que se cierran y los barrios que desaparecen.

## BIBLIOGRAFÍA

Anwandter, Andrés. *Especies intencionales*. Santiago: Quid Ediciones, 2001.

Avelar, Idelber. “Bares desiertos y calles sin nombres: Literatura y Experiencia en tiempos sombríos”. *Revista de Crítica Cultural* 9 (1994): 37-43.

- \_\_\_\_\_. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Alegoría y postdictadura: Notas sobre la memoria del Mercado". En *Revista de Crítica Cultural* 14 (1997): 22-27.
- Benjamin, Walter. "On some motifs on Baudelaire". *Illuminations*. Hannah Arendt (ed.) New York: Random House, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Tesis de filosofía de la historia". *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989. 175-193.
- \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in Paris the Era of High Capitalism*. New York: Verso, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Origin of German Tragic Drama*. New York: Verso, 1998.
- \_\_\_\_\_. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Excavation and Memory". *Selected Writings*. Vol. 2. Jennings, Michael W. / Eiland, Howard / Smith, Gareth (eds.) Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. 576.
- Berenguer, Carmen. *Mamma Marx*. Santiago: Lom Ediciones, 2006.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Carrasco, Germán. *Multicancha*. México, D.F.: El billar de Lucrecia, 2005.
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin: Or, Towards a Revolutionary Criticism*. New York: Verso Books, 1981.
- Lihn, Enrique. "Versiones de la memoria". *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Germán Marín (ed.) Santiago: Lom, 1996.
- Pellegrini, Marcelo. *Confróntese con la sospecha. Ensayos críticos sobre poesía chilena de los 90*. Santiago: Editorial Universitaria, 2006. 96-107.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Sarlo, Beatriz. "Narración de la experiencia". *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. 29-35.