

III. DOCUMENTOS

PAISAJES

(ciudad presente / ciudad distante)

Soledad Bianchi
Depto. de Literatura
Universidad de Chile

PASEO 1

Una silla de descanso, de playa o terraza, en medio de un sitio eriazo, ocupada por un hombre joven; cerca de él, otros tres, instalados en un gran neumático vacío, uno, y en una suerte de sofá derruido, sus amigos. Un taxi descompuesto y desmantelado, un sillón roto. Nada de arena, ni césped, ni mar; vegetación ausente, unos pocos y distantes árboles; sólo tierra, sol, polvo, algunos pedruzcos; todo aridez, tierroso y desértico. Al fondo, unos deteriorados edificios de departamentos, muy cuadrados y regulares. Es un barrio popular de Santiago de Chile. Es un barrio pobre de Santiago mostrado, en una película chilena, por estos muchachos que simulan broncearse, como si estuvieran en una piscina o cerca de las olas, mientras se aburren, toman cerveza, aspiran neoprén o conversan, con ironía, humor, escepticismo y resentimiento, en *Caluga o menta*, de Gonzalo Justiniano, de 1990.

Y este espacio y ambiente inicial (que vuelve a aparecer en dos ocasiones) es una imagen fílmica que es poesía, que defino al modo de Jakobson, quien señalaba: "...La poesía nos protege contra la automatización, contra el moho que amenaza nuestra concepción del amor y del rencor, de la rebeldía y la reconciliación, la fe y la negación"¹. La imagen fílmica anterior, entonces, es poesía y es ciudad, es una imagen urbana y poética, y es una mirada penetrante y descarnada que en un escueto corte evidencia un todo, Santiago, sus sectores, y múltiples diferencias.

Tan penetrante y reveladora fue esta escena, para mí, que todavía la visualizo. Tan sintética y concentrada es esta visión que me parece una metáfora no sólo de una parte de la capital de Chile sino, también, y muy especialmente, una metáfora social porque desborda la geografía para expandirse e indicar a los habitantes, a los santiaguinos y nuestros modos de relacionarnos —entre nosotros y con nuestra ciudad—, a nuestras indiferencias, privatizaciones, nuestro negarse a reconocer, nuestra capacidad para no ver lo que estamos viendo o para ignorar lo que sabemos, a nuestra hipocresía y arribismo.

¹"Qu'est-ce que la poésie?" ("¿Qué es la poesía?"), en: *Questions de poétique*, de Roman Jakobson. Paris, Seuil, 1973, 125. (Traducción mía).

Tan penetrante y reveladora (me) fue esta escena que no puedo, ni quiero, dejar de mencionarla cuando intento hablar de poesía y ciudad que, para mí, no son términos abstractos sino que prefiero afincarlos en poesía *chilena* y ciudad para, desde ahí, derivar a cierta poesía chilena que no se quiere urbana pues atisba a la naturaleza, pero ¿por qué y cómo se desplazan los ojos —y la escritura— de poetas como Soledad Fariña y Raúl Zurita, por ejemplo?, y ¿cómo puedo aproximarme a su poesía yo que soy una lectora urbana?, ¿cómo leo yo —lectora-mujer-y-habitante-de-la-ciudad— la urbe y/o la naturaleza?

Porque yo, como ciudadana, cotidianamente ando, viajo y atravieso el texto urbano, pero también recorro y transito otros textos: algunos escritos, entre ellos. Pues así como el *flâneur* de Baudelaire se paseaba por la ciudad; yo, como lectora, soy una paseante, una flâneuse que deambula por líneas; se detiene en las pausas, o no las respeta; completa intervalos y socava vacíos; relaciona los trazos; descubre esquinas y trayectos; inventa; tiende y corta puentes; vaga; lee y escribe.

Yo vago, dije, porque así como merodeo por el texto, como una vagabunda, como una vaga, también divago, imagino, fantaseo, desconecto, enlace. Y a propósito de esa escena de *Caluga o menta*, evoco “La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)”, una crónica urbana, de Pedro Lemebel, quien —como Justiniano— también enfoca y se detiene en los márgenes y las diferencias, y desde ahí construye y emite su lenguaje: “La esquina de los bloques —dice— es el epicentro de vidas apenas asoleadas, medio asomándose al mundo para casetear el personal estéreo amarrado con elástico. Un marcapasos en el pecho para no escuchar la bulla, para no deprimirse con la risa del teclado presidencial hablando de los jóvenes y su futuro”. (15-16). Y prosigue Lemebel: “Muchos cuerpos de estos benjamines poblacionales se van almacenando semana a semana en los nichos del cementerio. Y de la misma forma se repite más allá de la muerte la estantería cementaria del hábitat de la pobreza”. (17). Éstos son sólo trozos de una de las veinte crónicas, de Pedro Lemebel, que integran el volumen *La esquina es mi corazón*².

Los escritos de este autor van *mostrando* distintos espacios, enfocados en niveles diversos, todos igualmente válidos, todos igualmente agudos y mostradores de la ciudad que se quiere presentar. El conjunto de estos textos podría verse como múltiples atisbos, pero en una dirección: así como una imagen cubista de una ciudad sin centro, como una visión de la urbe desde distintos ángulos.

Estas “crónicas urbanas” —señaladas en singular por el subtítulo del libro— resultan de caminatas y recorridos dobles, tanto de los pies como de los ojos. Nada, en ellas, es ajeno, ni prohibido, ni censurado, ni a la mirada ni al decir: de este modo, podemos completar una cartografía de la ciudad —Santiago, en especial— pues los sitios que se nos presentan o no los conocíamos y no los habíamos visto, o los veíamos sin verlos, o no queríamos verlos.

Y cada texto no es sólo un fragmento por su extensión sino, asimismo, por el recorte de la mirada que se traduce en ágiles enfoques parciales, algo así como una multiplicidad de fotos: *La esquina es mi corazón* podría verse, por lo tanto, como un álbum fotográfico urbano donde cada una de ellas no sería estática sino una suerte de paneo por sitios, situaciones, personajes, ambientes, sentimientos,

²*La esquina es mi corazón*. Crónica urbana. Editorial Cuarto Propio, 1995. 2ª ed.: Cuarto Propio, 1997. En las notas siguientes sólo se apuntará el lugar de impresión cuando no se trate de Santiago.

todo contemplado por ojos homosexuales y travestis que se hacen letra, que erotizan, se deslizan, recorren, rescatan y revelan ángulos —topográficos y humanos— secretos, ocultos y ocultados.

Cuestionando identidades, cuestionando géneros —el literario, el sexual—, *La esquina es mi corazón* y *Crónicas de sidario*, el otro libro de Lemebel³, son también un paseo por escenografías y escenas variadas, además de diversificar una ciudad segmentada que se pretende cada día más uniforme y homogénea, y de diversificar una narrativa chilena demasiado auto-complacida y auto-complaciente.

“La frontera que separa la obra poética de lo que no es obra poética es más inestable que la frontera de los territorios administrativos de China...”, decía Jakobson⁴, y yo me arrimo a él cuando aludo al trabajo de Pedro Lemebel.

No voy a seguir hablando de narraciones que acogen la ciudad o que se piensan desde ella, pero si ya comencé sería injusto no mencionar la novelística de Diamela Eltit que se extiende entre *Lumpérica* (de 1983, cuyo título funde “lumpen” y “América”) hasta la ciudad sitiada y post-apocalíptica de *Los vigilantes* (1994), o *Cita Capital* (1992), de Guadalupe Santa Cruz, la segunda de sus tres obras, o la novela *La ciudad anterior*, de Gonzalo Contreras (1991), entre muchas otras.

PASEO 2

Y, ahora, en un apresurado deambular, quisiera detenerme, brevemente, en textos que, a su vez, se detienen en la ciudad y así lo explicitan, apuntando la urbe, apuntándole a la urbe.

Hace ya más de diez años me ocupé de la ciudad en la poesía chilena producida hasta ese momento, con posterioridad al Golpe de Estado que hubo en Chile en 1973⁵. Enfocaba, allí, textos que:

1. fundaban una urbe completa, como *La ciudad*, de Gonzalo Millán, y *Daduic-Ytic*, de Tito Valenzuela⁶;
2. señalaban la ciudad contemporánea, indicando ciertos rasgos ambientales que, mediante imágenes, tonos, gestos y objetos, sugerían cualquier realidad urbana, sin necesidad de nominar ni explicitar sus ubicaciones geográficas. De ellos podía desprenderse una visión de la ciudad como una selva que, desde mi punto de vista, podían parecer pinturas de esta “era” al mostrar y descubrir las nuevas mitologías de la sociedad industrial y hacer ver sus mecanismos y funcionamiento social. (Entre paréntesis: Gonzalo Millán denominaba “Nombres de la era” una sección de su libro *Vida*, de 1984)⁷.

³*Loco afán*. Crónicas de Sidario. LOM Ediciones, 1996. (Colección Entre Mares).

⁴Art. cit., 114.

⁵“La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente” aparece en mi *Poesía Chilena (miradas, enfoques, apuntes)*. Documentas-Cesoc, 1990, 89-116. Su origen fue una conferencia dictada en la Universidad de Roma, en 1984.

⁶Gonzalo Millán: *La ciudad*. Québec, Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine, 1979. *Daduic-Ytic*. A bilingual exercise about a ghost town. Performance by Tito Valenzuela. Edición mecanografiada. Con otra ordenación y sólo en español, algunos de sus textos pueden encontrarse en *Bestiario*, de Tito Valenzuela. Estocolmo, Salto Mortal, 1993, y en *El patio grande*, de Tito Valenzuela. Cuarto Propio, 1997.

⁷Gonzalo Millán: *Vida* (1968-1982). Poemas. Ottawa, Cordillera, 1984.

3. Yo percibía, también poemas —producidos, muchas veces, fuera de Chile—, donde la palabra mencionaba ciudades ajenas. Ejemplos: “Ville Lumière” o “La toma de la Bastilla”, de Jorge Montealegre; “Sintonía”, de Gustavo Mujica, o “Tango del Adiós”, de Mauricio Redolés, que llegaba hasta romper la unidad espacial al unir dos lugares pertenecientes a territorios distintos: el londinense y el de Santiago, en este caso.

Recuerden, ustedes, que en Chile era el tiempo del exilio o, más bien, de los exilios, el interior y aquel del extranjero (ambos podrían, también, decirse en plural), causados por la dictadura.

4. Revisaba, asimismo, escritos cuya referencia poética era a urbes chilenas y, si bien, reconocía que era muchísimo más frecuente el enfoque a Santiago: “Poemas ecológicos”, de Rodrigo Lira; “Fosacomún. Trabajo sobre Santiago”, de Gregory Cohen, o *El Paseo Ahumada*, de Enrique Lihn, entre otros, existían algunos pocos que apuntaban a otras ciudades, como *Zonas de peligro*, de Tomás Harris, cuyo referente —tanto reconocible como inventado— era la ciudad de Concepción⁸.

5. Finalizaba, yo, con una mirada a “la ciudad como soporte” donde ésta no era un escenario de palabras o una alusión sino que era un escenario donde la poesía se realizaba y producía *en* la urbe misma, en forma de acciones de arte.

Pero como no deseo repetir ni hacer un repertorio de nombres, intentaré, ahora, construir otros trayectos evidenciando nuevos rincones, calles distintas —con o sin salidas—, aceras, recorridos más actuales, en textos recientes:

Haber estado intacta entre dos polos de carne
y carecer de habla

Las aguas como siempre tan suciamente sabias
afirmaron mis pies

Plataforma fui en la cicatriz del uno
dicen arrodilladas

Ahora somos dos y la ciudad, pantalla

Eugenia Brito, 1950. De: “Viaje en transversal”, en *Emplazamientos*.

Mi vacío
un fetiche hermoso
atrapado por el deseo
y mis manos
topografía de ciudad
de horror y fastidio
todo todo
ha sido puestos acá
frente a mis ojos
para darme cuenta
que no pertenezco a
nada

⁸Tomás Harris: *Zonas de peligro*. Ed. Mecanografiada. Con posterioridad y con variaciones: Concepción, Ediciones IAR, 1985. (Cuadernos N° 6). Más tarde, puede encontrarse en: *Cipango*. Ediciones Documentas-Ediciones Cordillera, 1992, y en *Cipango*. Fondo de Cultura Económica, 1996. (Tierra Firme-Poetas Chilenos).

Posee zoológico
Sino una mueca &
Dientes quebrados.

Felipe Moya, 1967.

v. Mi lugar de origen
es la calle
donde está la vida.
Es el Bronx
el sector Franklin
—donde mueren los valientes—
la olvidada Av. Matta
donde eructa el Buda arrepentido
y se entierra el Nirvana.

Es el barrio del diablo
Son las calles del vicio.

Jesús Sepúlveda, 1967. De: *Lugar de origen*.

AMANECE

se apagan las últimas luces de la madrugada, sólo
hay restos de una fiesta en este sitio miserable
un cine sin nadie sin nadie sin huesos una bailarina
sollozante, y un escenario que parece hundirse —lentamente—
con la noche.

Luis Ernesto Cárcamo, 1963. De: *Restos de Fiesta*.⁹

la estación se detiene los ojos se detien
en las puertas se cierran en la fr
ente del hombre las sienas rígidas
se detienen en lo brillante del unto
que ha ido secándose y cae como un
polvillo sobre los hombros del hombre

Sergio Medina, 1953. De: “Metro”, en *Historia del hierro* (1984-1985).¹⁰

“Estas imágenes evidencian que la ciudad adquiere rasgos negativos que se corresponderían con las limitaciones del hombre que la ha construido y que la (mal) habita pues ella ha adquirido y desarrollado atributos monstruosos que

⁹Los fragmentos de Parra, Moya, Sepúlveda y Cárcamo fueron tomados de: *Ciudad Poética Post*. Diez poetas jóvenes chilenos. Instituto Nacional de la Juventud-Fondo Iniciativas Culturales, 1992. (Este volumen recopila poemas de: Malú Urriola, Gmo. Valenzuela, Edo. Vassallo, Sergio Parra, V. Hugo Díaz, Oscar Galindo, Felipe Moya, Jesús Sepúlveda, Luis Ernesto Cárcamo, Nicolás Díaz Badilla).

¹⁰Las referencias de los libros citados son: *Emplazamientos*. Cuarto Propio, 1993; *Simples Placeres*. Cuarto Propio, 1992; *Dame tu sucio amor*. Surada, 1994; *Proyecto de País*. América del Sur, 1994. (El título de este poema está tomado de otro de Enrique Lihn); *Santiago Waria*. Cuarto Propio, 1992; *Lugar de origen*. Ediciones de la Hecatombe, 1987; *Restos de fiesta*. Editorial Caminos, 1991; *Historia del hierro* (1984-1985). Cuarto Propio, 1995. consta de: “Paso de Cebra”, “Metro”, “Market”, “Biógrafo” y “El voyeur”..

impiden que su constructor se sienta a gusto allí, y que la reconozca”, afirmaba yo en ese artículo, y por la visión urbana que hoy se da y por el temple desencantado para presentarla; por el desplazamiento del centro hacia periferias, arrabales y marginalidades; por el frecuente ambiente nocturno y la poca presencia del día, creo que no necesito variar mi idea, y la reproduzco.

Podría continuar con otros fragmentos de diversos autores, o señalar títulos como: *La ciudad un cuerpo de citas*, de Jaime Lizama; *Huellas de siglo*, *Puente del arzobispo* o *Crónicas privadas*, de Carmen Berenguer; *Sodoma Mía*, de Francisco Casas, o *Vía Pública*, de Eugenia Brito¹¹, pero quiero poner fin a esta parte recordando la obra citadina y ciudadana de Mauricio Redolés, quien no siempre explicita la urbe sino que la incorpora, además, en ritmos, y en voz alta, oralmente, a modo de prédica, de cantante rock, de grito promotor de mercancías, de rap. Por esta razón, y por su gran contingencia, pues estos poemas integran mucho de la actualidad política y verbal (publicidades, canciones, jergas, etc.), éstos casi no han sido publicados sino que han aparecido en discos y cassettes, cantados, dichos, por el mismo Redolés o/y por él y su grupo¹².

Y con una coda a entonar, quisiera aludir a otras melodías y latitudes. Pienso que para tener una visión más amplia, compleja y abarcadora de lo que es hoy la ciudad, habría que ocuparse de ciertas canciones —y no sólo en y por sus letras—, de rock latino —como el de ciertos grupos de Argentina—, y, por supuesto, de salsas, merengues, raps, etc., y sus variantes —technos u otras—: de *Pedro Navajas*, de Rubén Blades, o de algunos temas de Willie Colón, o de Sandy & Papo, ese dúo de dominicanos de Nueva York, o de los newricans Proyecto Uno. En los textos de muchos —en especial de estos dos últimos— las auto-referencias son constantes: según los mal pensados, serían causadas por la excesiva semejanza en los modos de cantar de los conjuntos de la vertiente tropical, quienes se mencionarían a sí mismos, entonces, para evitarle al auditor la dificultad de identificarlos. Veo una diferencia, sin embargo, con otras alusiones mucho más lúdicas, como cuando un grupo se incorpora como personaje de la historia: es el caso de la canción *La abuela*, de *Caña Brava*, donde un joven se dirige a la mujer que cuida a la muchacha con quien él desea bailar, y trata de convencerla diciéndole: “pero si yo soy el cantante de *Caña Brava*”. También es frecuente que se juegue con una fuerte ambigüedad, y que los intertextos se multipliquen en cadena: así, en *Candela y Candela Hip Hop*¹³, donde *Sandy & Papo* repiten varias veces seguidas la palabra “money” en su pronunciación inglesa —algo así como ‘máni’—, recordando una escena de la película *Cabaret* y, desde este vocablo, sin intermedios, derivan a “manipúlame”.

¹¹Los datos editoriales de estas obras son: *Venus Negra*, s.f. (¿1992?); Ediciones Manieristas, 1986. A pesar de ser de 1992 y 1994-1996, respectivamente, estas últimas producciones de Carmen Berenguer continúan inéditas; Cuarto Propio, 1991; Talleres de la Editorial Universitaria, 1984. Todas fueron editadas en Santiago de Chile.

¹²Las cassettes editadas son: *Bello Barrio*. Pocsía&Rock. Mauricio Redolés & Son Ellos Mismos. Alerce Producciones Fonográficas, <1987> . ALC-613. Sin “Son Ellos Mismos”: *Química (de la lucha de clases)*. Alerce Producciones Fonográficas, s.f. [grabado en 1989, editado en 1991]. ALC-678; y *¿Quién mató a Gaete?* Krater-Sony Music Entertainment Chile, 1996. KNIA 4 476097.

¹³Ambos temas aparecen en *MC*, cassette 837769-4, de Emi Odeón Chilena, 1996.

Me parece, además, que cuando éstos y otros colectivos y/o solistas amalgaman lenguajes, creando e incorporando el bilingüismo de un hispanglés (porque los *hispanos* no hablamos, precisamente, el español castizo) / spanglish, y refieren a viajes y desplazamientos (*Buscando visa para un sueño*, de Juan Luis Guerra; *Que me dejen trabajar*, del grupo *El símbolo*, de Argentina; etc.), junto con articular, apropiarse y sentir propias simultáneamente a ciudades de países diversos (Santo Domingo y Nueva York, por ejemplo) o tener a Miami u otra urbe estadounidense como una más entre las capitales latinas, están acogiendo vivencias y realidades muy actuales en cadencias y discursos tan múltiples y contemporáneos que hacen patente, por lo menos, una desterritorialización y una globalización, de las que tanto se ha teorizado. (Casi paréntesis: Especialmente enriquecedor resulta percibir *otra* mirada sobre esta realidad: “Hay muchos iraníes viviendo en Los Ángeles..., salvadoreños, guatemaltecos, cruzando en manadas el río que les separa de Texas. Dios mío que se les deje emigrar, que mi patria sea su última esperanza. Pero aquí hay que establecer algunas diferencias: los irlandeses, los italianos, los judíos de Europa Oriental, vinieron aquí porque querían comenzar una vida nueva. Trabajaron para ganar dinero y traerse a sus familias. Se despidieron para siempre de la vieja patria y se alegraron de abandonarla. No vinieron aquí huyendo de algo que les hubiéramos hecho nosotros. Los nuevos inmigrantes están aquí porque somos nosotros quienes hemos hecho inhabitables sus tierras. A lo que han venido aquí es a salvarse de nosotros”, dice el narrador de “Vidas de los poetas”, de E.L. Doctorow¹⁴), desde una perspectiva radicalmente diferente a la mostrada, por ejemplo, en la película *West Side Story/Amor sin barreras* (1961), cuyos sustratos ideológicos han sido tan bien analizados por Alberto Sandoval en su artículo, “WSS: A puerto Rican reading of ‘America’”¹⁵).

PASEO 3

“Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d’un mortel)”.

(Baudelaire, “Le cygne”, *Les fleurs du mal*)

Camino por la santiaguina Avenida El Bosque, toda cemento, automóviles y construcciones en altura. Lejos de la escena de *Caluga o menta*. Todo parece relucir, aquí, más cerca de la cordillera. Todo es prisa, trajes formales, celulares, en “Sanhattan”, la “city” de Santiago. Un émulo del inmueble de la Chrysler, por ahí; y bancos, empresas, “edificios inteligentes”. En calles cercanas, tiendas, hermosas tiendas y caros restaurantes. Muchos nombres extranjeros. Marcas internacionales. “Au bon pain. The French Bakery Café”, vocea la globalización en tres idiomas. “Aquí se fotocopiará el futuro”, señala, arrogante, un local de artículos de escritorio. Frenar, acelerar, cambios de luces, uno que otro bocinazo. Muchos automóviles recientes. Desplazamientos humanos. Tránsitos, tráfico. Se vitrinea, se compra, se come, se desea, se compra, se gasta, se bota, se posee, se

¹⁴En: *Vidas de los poetas*. 6 cuentos y una novela. Barcelona, Anagrama, 1984, 168).

¹⁵En: *Latin Books: Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*. Clara Rodríguez (ed.) Boulder, Colorado, Westview Press, 1997, 164-179.

compra. Consumimos: forma actual de ejercer nuestra ciudadanía, según García Canclini¹⁶, ¡triste manera de ejercer nuestra ciudadanía!, a mi modo de ver¹⁷.

Quisiera encontrar hermosa esta nueva urbe, estas varias ciudades en una que es Santiago; quisiera aceptar con sus cambios a esta ciudad palimpsesto, a esta ciudad que se está plastificando, al decir del poeta brasileño Horacio Costa. Quisiera encontrarla hermosa, quisiera aceptar sus cambios y aceptarla con ellos —repito—, pero no, me parece ajena y cada día me desconcierta y me sorprende: ¡típica contradicción de mujer moderna!, pensarán ustedes que, claro, ya leyeron *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, de Marshall Berman¹⁸. Sin embargo, intento reconocer esta ciudad y conocerla, pero me detengo porque me veo caminando por las paredes de un edificio. Me miro y miro ese edificio que en sus vidrios-espejos me integra y me rechaza, dejándome en su superficie donde las edificaciones, las calles, sus ocupantes, el cielo, los jardines, las señales, se duplican, se estilizan, se triplican, multiplican, deforman, según ángulos, recovecos, filos, curvas, bordes. Miramos, somos mirados y nos vemos mirar. La ciudad se transforma en espectáculo. La ciudad nos transforma en espectáculo. Me miro en medio de nubes, y me admiro (no todos los días se ven las nubes en Santiago), y me desvío de mi recorrido urbano, me pierdo, me extravío por el espectáculo de la naturaleza... Las nubes, las montañas, los Andes, el aire, y me oriento hacia *En amarillo oscuro*, de Soledad Fariña¹⁹.

Yo imaginé la ciudad en plena actividad diurna, mientras los dinamismos y movimientos de la noche urbana cambian su fisonomía, sus ritmos, sus rincones, sus esquinas, su espacio. Sus bullicios, sus coloridos, sus olores, sus ocupantes, voces y susurros son o parecen otros. Atracción —más o menos fatal—, para muchos; repugnante, tal vez, y hasta pecaminosa, para algunos. Tema interesante, sin duda, pero, para otra ocasión, quizá, podría ser rumbo de una nueva caminata...

Por ahora, me dirijo a una realidad distinta, el poemario *En amarillo oscuro* que, desde su mismo inicio, se abre en sutileza: “Mariposa nocturna/ se ha metido en mi aliento Apretados los labios/ cómo voy a nombrarla/ pregunta en espiral el aire de la boca”. Si desde el título se quiere precisar por el énfasis en la gradación de un determinado tono, a pesar de ese “amarillo oscuro”, de la “mariposa nocturna”, y de la ausencia de alusiones explícitas al día, la multiplicidad de colores y matices, la pulcritud en el detalle o la agudeza de la vista, pareciera evidenciarnos cierta nitidez que nos incorpora y nos permite delimitar contornos y paisaje de una naturaleza majestuosa que, no obstante, manifiesta su grandiosidad sin ninguna estridencia: desde el susurro callado mínimo, desde la pequeñez de la grieta de la piedra inmensa, “desde el silencio turbio”.

¿Será una paradoja que *En amarillo oscuro*, la plenitud se alcance a través del vacío, así como en una pintura china? Y *En amarillo oscuro*, vacío es silencio; es la emoción contenida frente al sagrado mundo andino; es el lenguaje contenido de

¹⁶Néstor García Canclini: *Consumidores y ciudadanos*. Conflictos culturales de la globalización. México, Grijalbo, 1995.

¹⁷En estas líneas sobre el consumo, me hago cómplice de la poeta mexicana Myriam Moscona.

¹⁸Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La experiencia de la modernidad. 3ª ed., Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

¹⁹*Surada*, 1994, 53 pp. (Colección Poesía).

En amarillo oscuro; es la pincelada interrumpida que nos permite divisar el misterio —de la escritura, de la poesía, de la naturaleza— en el blanco de la página; en el blanco, en el silencio, en la pausa del verso; en la búsqueda de un decir.

En las alturas, entre las montañas, en el vacío, aire y piedra se tocan, agua y piedra se palpan, agua y árbol se frotan, hierba y agua se sorben, árbol y ave se conocen, serpiente y piedra se rozan, y todos los sentidos se despliegan, sensorialmente, en esta poesía de los sentidos, donde los propios elementos naturales se hacen voz, sin intermediarios, lejos del “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” del hablante omnipotente de “Alturas de Macchu Picchu”, de Pablo Neruda²⁰. Lejos, también, de esa voluminosa obra de Raúl Zurita, *La vida nueva*, de más de 500 páginas²¹.

Porque a diferencia de *La vida nueva*, de Raúl Zurita, donde me parece percibir un deseo y una voluntad de transformarse en “...la gran obra abarcante y totalizadora...”²², pienso *En amarillo oscuro* como una memoria, una memoria, la de una mujer, que —según Rosario Castellanos— “...conserva lo importante, pero cuyo criterio de lo importante no es el que se acepta convencionalmente”.

Porque, a diferencia de *La vida nueva*, de Raúl Zurita, quien lo nombra todo, con pocas vacilaciones, como si fuera uno de los “guardianes del discurso” —rasgo con que Terry Eagleton define el discurso patriarcal—, la sensibilidad, la perspicacia y la delicadeza de la obra de Soledad Fariña, su poética, su reflexión sobre el lenguaje y la poesía, que se tiende y expande en poderoso susurro entre *El primer libro*, *Albricia* y *En amarillo oscuro*²³, me recuerda a Clarice Lispector cuando decía: “Tengo en la medida en que nombro —y éste es el esplendor de tener un lenguaje—. Pero tengo mucho más en la medida que no consigo designar...”.

A tientes y balbuceante, *En amarillo oscuro* vuelve visible lo invisible. Entonces, el aliento, la luz, el aire, se hacen materias, materialidades, cuerpos, que conviven con la naturaleza y la integran; una naturaleza que vale por sí misma, y no se vuelve nunca antítesis explícita de la ciudad pues la urbe está ausente de *En amarillo oscuro*, de Soledad Fariña. No obstante, esas piedras andinas guardan el enigma de su presencia, una presencia tan inexplicable que puede hacernos entender por qué el texto no se clausura ni se cierra; una presencia tan inexplicable que puede hacernos entender las razones de la incertidumbre de sus hablantes. Sin embargo, es en esa naturaleza andina —acogida y re-imaginada por *En amarillo oscuro*— donde las piedras de los Andes por la incógnita de su construcción podrían remitir a otra incógnita, a otro secreto, a otro misterio, una antigua ciudad, hoy definitivamente ausente.

²⁰En: *Canto General*. 6ª ed., Buenos Aires, Losada, 1975, 25-39 del primer tomo. (La primera edición es de 1950).

²¹Editorial Universitaria, 1994. 521 pp. + 13 pp. (Colección Fuera de Serie).

²²Para esta parte, me ha sido de mucha utilidad: *Tópicos de retórica femenina*. Memoria y pasión del género, de Mária Russotto. Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana-Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1990, de donde también he tomado las citas de Rosario Castellanos (*Mujer que sabe latín*), Terry Eagleton y Clarice Lispector (*La pasión según G.H.*)

²³*El primer libro*. Ediciones Amaranto, 1985. 33 pp.; 2ª ed.: Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1991. (Colección de Poesía Personae 2). *Albricia*. Ediciones Archivo, 1988. 33 pp.