

LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN LA POESÍA CHILENA RECIENTE

Soledad Bianchi

Las once *Cartas de relación de la conquista de Chile* (1545-1552) de Pedro de Valdivia constituyen los primeros documentos escritos en nuestro país que, al mismo tiempo, refieren a él: a su tierra, a sus hombres, a sus características. Historia en misivas, en crónicas, en relaciones que se adscriben a modalidades, funciones y objetivos de sus propios géneros y momento histórico respetando los tópicos en uso. Literatura histórica que se prolonga hasta el poema épico *La araucana* —publicado entre 1569 y 1589— donde el paisaje adquiere un carácter simbólico ya que Alonso de Ercilla, *inventor de Chile*, no se propone una representación realista del medio¹.

La descripción o las referencias al espacio, al lugar geográfico, a los entornos ciudadanos continúan en la poesía popular (oral), en canciones, en poemas hasta llegar al presente siglo iniciado poéticamente por Carlos Pezoa Véliz (1879-1908) que así como percibe el ambiente de la naturaleza y de los hombres del campo, enfoca asimismo la ciudad para evidenciar a través de lugares u oficios, sus aspectos de pobreza e injusticia.

Más tarde, entre otros, Gabriela Mistral (1889-1957), Vicente Huidobro (1893-1948), Pablo de Rokha (1894-1968), Pablo Neruda (1904-1973), provenientes de espacios geográficos distintos: el Norte Chico, Santiago, la costa central, el sur. Cada uno se enfrenta, observa y expresa de modo diferente el territorio, el paisaje, la urbe, como lo manifiestan el mistraliano *Poema de Chile* (1967), la *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile* (1965) de De Rokha o la atracción huidobriana por la ciudad de su época cuyas características vaticinaban mucho de nuestro ámbito ciudadano actual. Federico Schopf ha estudiado la actitud de Neruda frente a la capital que conoce al dejar la provincia sureña y observa también la relación con la ciudad en la obra de Nicanor Parra y de Enrique Lihn².

*Este artículo reproduce casi literalmente la conferencia sobre el tema dictada en la Universidad de Roma en abril de 1984, de ahí su tono oral y la ejemplificación constante.

¹Lucía Invernizzi: "La representación de la tierra de Chile en cinco textos de los siglos XVI y XVII" en *Revista Chilena de Literatura* N° 23 (Santiago, abril 1984).

²*Revista Chilena de Literatura* N° 26 (2° semestre 1985).

La urbe atrae y se asume o se rechaza cuando se añora una mítica naturaleza del espacio de la infancia, y la poesía la incorpora o la silencia. Otras veces, se hace una poesía urbana pues la producen poetas ciudadanos que construyen su mundo poético como tales, sin que obligadamente necesiten explicitar la ciudad como Rosamel del Valle (1900-1963), Humberto Díaz Casanueva (1906), Enrique Lihn (1929), Oscar Hahn (1938), Manuel Silva Acevedo (1942), Waldo Rojas (1944), Tito Valenzuela (1945), Gonzalo Millán (1947)...

Pareciera que en estos últimos años, los poemas de escritores chilenos que se ocupan del espacio urbano se hubieran hecho más frecuentes. Tal vez la extrañeza podría ser uno de los motivos desencadenantes de esta preocupación sea por el cambio del aspecto urbanístico —que se concentra muy especialmente en la capital—, sea porque en el exilio, la lejanía del país hace que la mirada añorante se dirija hacia el terruño, el pueblo, la calle en un (imposible) intento de rescatarlos con menciones, descripción y apóstrofes.

En otras ocasiones, la urbe puede transformarse en soporte, en lugar donde se hace, se escribe y se inscribe la poesía. Pero mientras la ciudad puede o no aparecer en una obra, es preciso trascender este *espacio representado* y considerar asimismo tanto el *espacio de la escritura* como el *espacio de la lectura*, tríada inseparable e inherente al *espacio literario* donde el orden espacial no se corresponde con el orden lógico ni con la causalidad-cronológica.

A diferencia de la prosa entendida como un discurso que avanza, el *versus* etimológico posee una mayor connotación espacial por significar la ida y vuelta de los surcos en la tierra, idea trasladada al verso y la poesía, en forma delimitada del lenguaje con retornos reiterados. Así, al ocuparse del espacio al nivel del significante será necesario considerar la disposición y la configuración de la página (o del poema) manifestadas tanto en juego de grafía o de fonía como en blancos y otros recursos tipográficos que dependen del hablante implícito y de la voluntad constructiva. También en la lectura deberán establecerse relaciones espaciales ya que el recorrido en el espacio del texto no se limita a encadenar letras de izquierda a derecha ni de lo alto o lo bajo: la pluralidad de interpretaciones aparecerá, entonces, por la ruptura de lo lineal al desunir lo contiguo y acercar lo alejado³.

En las páginas que siguen me referiré exclusivamente a las imágenes de la ciudad que puedan desprenderse de la poesía chilena reciente, es decir, aquélla escrita con posterioridad a 1973 y —en su gran mayoría— por autores que comenzaron a producir hacia esa fecha que me parece un hito de referencia pues el golpe de Estado de ese año afecta todos los planos de la

³René Jara y Fernando Moreno: *Anatomía de la novela*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972; Roman Jakobson: *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973; Tzvetan Todorov: *Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme?* 2. Paris, Seuil, 1973.

vida nacional. En este contexto cultural, social, económico y político *nuevo* se inician productores que residen un espacio *otro* que difiere del que ocuparon los artistas chilenos precedentes: entre otros factores, los jóvenes no pasan juntos su período de formación al enfrentarse a situaciones muy diferentes que dependen, en gran medida, de los países en que viven sea por el exilio, sea por la censura en un Chile con otras restricciones...

La urbe se ha incorporado a/en la última poesía chilena de muy diversas formas y con variados tratamientos. Con el propósito de otorgar cierto orden a un *corpus* demasiado extenso, en este enfoque tentativo me propongo la “lectura” de algunos poemas producidos en estos años, donde reconozco esquemáticamente textos que: 1) erigen ciudades completas, 2) refieren a la ciudad contemporánea, 3) aluden a metrópolis extranjeras, y 4) mencionan localidades chilenas.

I. FUNDADORES DE UNA REALIDAD: UNA URBE

Tanto *La ciudad* de Gonzalo Millán como *Daduic-Ytic* de Tito Valenzuela erigen realidades completas. Sus autores se transforman, así, en constructores de entes poéticos con plena autonomía: ciudades diferentes que se van edificando por medio de la palabra hasta alzarse como composiciones muy diversas aunque el objeto poético sea el mismo: hablar de una urbe. La primera y más evidente diferencia entre ambos textos se encuentra en su presentación: mientras *La ciudad* es un extenso poema que está dividido en 68 fragmentos que lo integran como un todo aunque puedan leerse independientes, *Daduic-Ytic* –reverso de ciudad –city– no sólo lo difiere formalmente como lo evidencia en sus subtítulos que dicen en inglés: “Un ejercicio bilingüe acerca de una ciudad fantasma”, además de ser presentado a manera de una “performance”, es decir, una representación.

Como todo espectáculo dramático, en *Daduic* hay numerosas acotaciones (teatrales) junto a música, diapositivas, algo de decorado y varias voces de actores que se agregan a la del hablante-protagonista para traducirle o dialogar con él, siempre por medio de poemas. Quince en total, cada uno con un título autónomo que los transforma en unidad, si bien su ordenación les otorga un desarrollo que se evidencia con mayor nitidez aún en *La ciudad*, donde existe una acción todavía más narrativa por la alteración de cosas, personas o sucesos en el transcurso temporal.

El amanecer no sólo inicia el día sino que, además, inaugura el texto de Gonzalo Millán, al mismo tiempo que anima la urbe cuya vida resurge en sus múltiples actividades con la nueva jornada:

“Amanece.
Se abre el poema”.

Esta entrada directa en materia, con conciencia absoluta de parte del poeta del proceso de la escritura y del quehacer literario que constantemente se menciona puede contraponerse a la incertidumbre del hablante de *Daduic* que vacila entre disímiles posibilidades en las cuales centrar su doble labor que trasciende al escribir porque verdaderamente habla y dice ya que se expresa en forma oral en una especie de reflexión en alta voz que es comple(men)tada con oraciones de otros participantes que de cierta manera van resolviéndole sus dudas en ese "Poema condicional" que comienza con largas estrofas en español para entrecortarse con frecuencia y hacerse cada vez más abrupto por medio de versos sueltos en una especie de respiración acezante que rompe todo orden de sucesión para terminar con un llamado que incita a la actividad y al olvido del lugar llamado "Daduic". Intento que al parecer el protagonista-hablante que se hace presente en primera persona a partir de este poema, el segundo de la obra, no se propone. En *La ciudad*, en cambio, a partir del fragmento 3 se expresa un YO cuya movilidad es mayor porque es asumido por diversos personajes que transitan esta urbe donde algunos tienen activa participación. Sin embargo, o casi no se expresan personalmente con el anciano o lo hacen más tarde como el ciego que sólo se manifiesta hacia fines del fragmento 37 y en todo el 38, ambos (y otros) habían sido presentados con la objetividad (aparente) de una tercera persona ágil y variable que corresponde al hablante principal cuya función básica consiste en dar cuenta de la actividad de ese lugar que es la ciudad que a su vez integra y forma parte de ese otro espacio que es el poema, ese mismo que en el momento de la lectura está frente a los ojos del lector y que ha sido compuesto por un anciano, su autor.

Mientras aquí el poema incorpora una urbe ya erigida que sólo necesita que la palabra dé cuenta del despertar del día para que bulla, en *Daduic*, en cambio, si muy al inicio se constata que "se multiplican los andamios para la construcción de Daduic", poco después —ya en "Poema condicional"— se hace evidente que esta localidad pertenece al pasado del actor-hablante que en el poema "Las ruinas" hace ver la docena de asaltos que la destruyeron hasta que "las luchas internas" le hicieron perder su propia identidad, pues "precipitaron su incorporación a otro imperio". En "La plaza", el fragmento final, se suceden con gran rapidez sugerentes imágenes que proyectan y hacen ver la total destrucción de "Daduic" en breves sentencias, muchas de ellas casi superrealistas por la superposición de elementos diversos. De gran poder visual, la unión de situaciones u objetos muy habituales en nuestro mundo junto a otros sacados de su contexto o heterogéneamente contiguos parecen fundir, también por yuxtaposición, estos últimos versos con el poema anterior "Final de la batalla". Pero aunque los versos postrimeros aludan a la destrucción total, con ellos contrasta la sentencia final, fin del poema: "El río sigue transcurriendo". Curiosa continuidad de una

naturaleza apacible cuya quietud y lógico seguimiento parecerían asemejarla en estos rasgos a la que se presenta en el texto de Millán, donde también su curso se contrapone con la brutalidad del mundo referido. Sin embargo, en la obra de Tito Valenzuela esta quietud es casi única y se enfrenta a la generalidad donde el mundo natural posee rasgos de gran violencia que agregan otro elemento más al carácter casi apocalíptico del conjunto. Para comprobarlo: “A fire in a forest” –cuyo título no aparece en español– y muy especial “Cercada sonriente” donde unas palomas, encarnación tradicional de amistad y armonía, son vistas por el hablante como seres agresivos que podrían transformarse en asesinas de una mujer que él quiere fotografiar.

No escasean las indicaciones metalingüísticas en el largo poema de Millán donde tampoco están ausentes las alusiones metaliterarias que adquieren un segundo grado de complejidad pues no hablan de la obra literaria en general sino de aquella específica que se está construyendo en y por la lectura.

En ambos textos aparece explícitamente su autor y existen referencias varias al acto de la escritura y a sus posibilidades. En *Daduic*, en su vacilación, el hablante o alguno de sus interlocutores entregan implícitos pareceres sobre el poder del poeta y su trabajo que –tal como la foto– pareciera falsificar una realidad al detener su progresión, lo que en el mismo poema significa transformar en pasado el instante presente cuya existencia vacila entre dos volatilizaciones, el ayer y el futuro. La escritura puede así rescatar porque tiene la posibilidad de “Ensamblar letras o palabras en la espiral / en que inevitablemente caen los recuerdos”. Pero el poeta no está sólo limitado a repetir, a “registrar” sino que también puede “elucubrar”, imaginar y suponer. En *La ciudad* se explicita asimismo el soporte material de la escritura –el papel– y medios como la goma o el lápiz que permiten que las palabras se transformen en apoyo de figuras de mundo que gracias a su capacidad minética re-crean, re-construyen un espacio que en este caso preciso es una ciudad. Aquí, entonces, la palabra escrita “repite... imágenes” que tienen la misma consistencia tangible que los objetos “pre-literarios”. Por esta razón, al borrarse la palabra “edificio”, el espacio en blanco tiene la exacta concreción de un “sitio baldío” porque allí, en el papel, no hay nada. Y el poder de la escritura es tal que mediante un cambio de sintaxis, una variación del orden gramatical lleva a una variación geográfica o espacial y hasta un signo escrito repercute en el significado. Pero el poema no es sólo espejo sino que puede ser sombra y eco (p. 102) y como tales no repetirá con estricta exactitud ni con entera semejanza, quizá a esto refiera también la constatación: el anciano “inventa una ciudad de juguete”. Carácter lúdico a los que colabora la elipsis o la ambigüedad sonora pre-

sente en ambas obras o la constante relación entre el significante y el significado que adquiere particular relieve en *La ciudad*:

“... ..
 La mordaza impide el habla.
 Vvms mrdzds.
 Vvmos mrdzdos.
 Vivimos mordazados.
 Vivimos amordazados.” (p. 15)

Aunque en *Daduic* no existe ninguna mención concreta que ubique las ruinas, se dan datos que las configuran topográficamente. No parece casual, en este sentido, que el único poema que se titula “Esta ciudad” aparezca solamente en inglés desde su título y no existe allí ninguna referencia que sugiera una urbe precisa como en *La ciudad* donde si bien nunca se la nomina podría pensarse circunscrita a Santiago con su Virgen sobre un cerro funicular, por la existencia de La Moneda, por concretas alusiones a Salvador Allende y a la fecha del golpe de Estado y por el ambiente de asfixia producido por la dictadura que se obtiene mediante la reiteración continua y hasta monótona de lógicas y breves formulaciones, a veces casi obvias. Sin embargo, “Toman once./Toman mate.” resulta un quiebre espacial amplificado ya que estas arraigadas costumbres no se cumplen sólo dentro de las fronteras chilenas. Por el contrario, el segundo uso resulta más propio de países vecinos como Argentina, Uruguay y Paraguay, donde sucedían (o suceden aún) acontecimientos como los referidos en el poema.

II. LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

En otros poemas se incorpora la ciudad contemporánea por la mostración de ciertos rasgos ambientales. Mediante imágenes, tonos, gestos y objetos se sugiere cualquier urbe sin necesidad de nominarla ni explicitar sus ubicaciones geográficas.

“Nombre de la era”, título de una sección del libro *Vida* de Gonzalo Millán, reúne numerosos textos donde aparecen cosas o utensilios que fueron creados para liberar al hombre y que en cambio lo han sometido, maquinizado y deshumanizado. Así, en “Tríptico”, “un refrigerador abarrotado” se transforma casi en objeto de culto cuando una pareja “recogiendo algo que desborda” se inclina frente a él (“recogiendo”(se)).

Luego, este artefacto se vuelve síntesis de una sociedad de abundancia y de consumo cuando sus propiedades lo transfiguran en “supermercado en miniatura”.

Otros aparatos funcionan allí sin ser manipulados por el hombre y mencionados en una enumeración casi continua se agrupan ruidosamente con el rasgo común de la animalidad pues “rugen y braman”.

“Autopistas que no comprenden ni los tristes obreros
que las construyeron:...”

señala “Crónica de los años azules: mareas de metal N° 2” de Bruno Montané enfatizando cómo ciertas construcciones (y maquinarias) se independizan de su fabricante transformándose en símbolos que hablan del status social o del progreso puesto en duda aquí cuando se percibe su destrucción y deterioro por el paso del tiempo, tal como en “Ya que estamos aquí aprendamos algo” de Roberto Bolaño se alude a las fallas e imperfecciones de mecanismos propios a un sistema que se pensaba infalible.

Muchas veces esta poesía patentiza las dificultades para comunicarse existentes en nuestra sociedad donde las relaciones directas se mediatizan o priman las ansias de posesión y el fetichismo:

¡Esplendoroso día!
Y lava, encera, acaricia
como no acariciará nunca
a su mujer ni a los hijos,
el necrófilo, su automóvil.” (“Esplendoroso día” de *Vida*)

De estos poemas puede desprenderse una imagen selvática de la ciudad que se transforma en un laberinto donde la muerte es una presencia constante, un lugar que en vez de reunir, aísla, separa, ahoga, y estas características le son tan propias, que no siempre es necesario mencionarlas como situaciones urbanas ni tampoco es preciso criticar explícitamente, pues circunstancias y actitudes presentadas actúan como señales de un desplazamiento del carácter sacro a ciertos objetos (de la técnica) que la sociedad de consumo reverencia.

Hace más de 60 años, Vicente Huidobro prevenía: “No es el tema sino la manera de producirlo lo que hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente. Esto no quiere decir que no debemos usar términos del maquinismo actual. Esto quiere decir que no deberíamos abusar de ellos y, sobre todo, creemos modernos por otra razón que por la base fundamental de nuestra poesía.” De este modo se pronunciaba contra el deslumbramiento expresado en obras de la primera vanguardia por invenciones como la electricidad, la locomotora, el aeroplano... Me parece que el enfoque actual —que con frecuencia se limita a ser sólo una mirada, un ágil punto de vista de un hablante impersonal— puede oponerse a esa fascinación al no dejarse cautivar por elementos poseedores de tal peso connotativo que cambian y alterados llegan a ser signos y mitos de nuestra época. Las obras que remiten a la ciudad contemporánea como “Tríptico” podrían parecer, entonces, pinturas de esta “era” al mostrar y descubrir la nueva

mitología de la civilización industrial y hacer ver sus mecanismos y funcionamiento social.

III. CIUDADES EXTRANJERAS

La palabra menciona la ciudad ajena o la erige como escenario acabado en textos muchas veces producidos fuera de Chile.

“Ville Lumière” y “Toma de la Bastilla” de Jorge Montealegre refieren a París, presentada en ambos con características negativas. En el primer poema se transgrede el apelativo-etiqueta que designa con frecuencia la capital francesa, ahora calificada de “Oscura” por una tercera persona que enfatiza las dificultades causadas allí por el desconocimiento del espacio y del idioma, la diferencia del color de la piel y la falta de estatuto legal. Si bien el hablante se limita a describir, cuesta creer en su objetividad pues parece identificarse con la situación cuyos versos culminan en un contraste que sugiere franca subjetividad:

“¡Ay, qué oscura
esta ‘ciudad luz’
de la penumbras!”

El fin de este espacio textual dialoga por semejanza con el fragmento de un texto exterior cuya percepción coincide en enfrentar el tópico del esplendor de la metrópoli de Francia: “En el Metro de la Ciudad Sombra musicuean algunos músicos.” Señala “Sintonía” de Gustavo Mujica creando un apelativo que sigue el modelo del sintagma en uso invirtiéndolo mediante el empleo del antónimo de “luz”. “Sintonía” es una composición cíclica donde la frase (poética) inicial coincide con la del término, a pesar de leves variaciones sintácticas. El mismo procedimiento se repite a nivel del verso que reproduce al comienzo la última parte de la unidad anterior en la figura retórica de la reduplicación.

También desde la perspectiva de un forastero nunca personalizado el otro poema de Montealegre –“La toma de la Bastilla”– juega todavía más que el anterior, sea por sus largos versos semejantes a los túneles subterráneos de ese sitio, sea por la ambigüedad fonética, semántica o gráfica, propiedad evidente de toda la poesía de este autor. El título alude simultáneamente tanto al hecho acaecido durante la Revolución Francesa como al posible arresto de un joven o un extranjero sin documentos por parte de la policía –“... minotauros xenófobos y azules.”– en la estación del metro “Bastille” cuya profundidad la transforma en gruta y se modifica en laberinto por sus galerías donde, a pesar de esa lengua urbana constituida por “flechas y letreros”, se inscribe el fracaso ya que el minotauro no será derrotado:

“a Teseo lo tomaron en Bastille.”

El nombre del “Tango del adiós”, de Mauricio Redolés, encierra una táctica referencia ciudadana pues el tango es un ritmo, una música y un baile propios de la urbe. Aquí, el espacio de la escritura se evidencia porque estrofas escritas con letras habituales se sitúan hacia la izquierda de la página mientras se desplazan hacia la derecha aquéllas enteramente en mayúsculas.

A través de un hablante en primera persona que explicita su trabajo cuando dice:

“...estas mismas calles
que hoy desnudo con mi voz”

van apareciendo la ciudad y su superficie urbana por la alusión a algunas vías, avenidas y barrios de Londres, sus habitantes y sus costumbres, inseparables asimismo del amor a una muchacha que el locutor sitúa en el espacio de la capital inglesa donde él mismo se funde hasta desaparecer y terminar integrándola sin perder sus rasgos humanos: “Soy un paseo imaginando voces”, declara.

Una ruptura de la unidad espacial se produce cuando

“en un desfile interminable
from picadilly circus to san pablo y matucana”

se unen dos lugares pertenecientes a territorios distintos. Esta fusión podría explicarse por ser la mirada de un exiliado que intenta unir su sitio de residencia actual con su ciudad de origen, ahora distante. Sin mencionarlos, alude a ambos por remitir a una plaza y a ciertas calles cuyo valor simbólico y afectivo las vuelve síntesis del total. Esa popular esquina de un barrio santiaguino ya ha sido mencionada en otros textos:

“Adiós, calle San Pablo con Matucana,
donde toman los guapos en damajuana...”

entonaba en la década del 60 el conjunto “neofolklórico” “Los Cuatro Cuartos”. “Tango del Adiós” establece, entonces, un nexo intertextual con “Adiós, Santiago querido” que se reducía a enumerar algunos de los puntos supuestamente “típicos” de la capital de Chile. El poema de Redolés, en cambio, se aleja de toda la visión turística puesto que cuando la memoria rescata esta parte de Santiago para ligarla con ese segmento londinense, las sinécdoques colaboran a construir un espacio social, el espacio del exilio.

IV. CIUDADES CHILENAS

Por lo general, la referencia poética más frecuente es a Santiago. Se creería que la capital es vista como el símbolo del territorio en su conjunto repitiendo la centralización que se da en casi todos los países, pero muy especialmente en los subdesarrollados donde la dispar correspondencia centro-periferia perjudica con frecuencia a las provincias.

Fuera de algunas canciones como "Valparaíso" o "Antofagasta dormida", entre los escasos textos que aluden a otras ciudades se encuentra *Zonas de Peligro*, de Tomás Harris, conjunto de poemas que constituyen un todo donde el espacio urbano de Concepción y algunas de sus calles y emplazamientos se transforman en puntos de referencias, en señales de orientación dentro del espacio literario de un poema particular o de la totalidad de ellos.

Numerosas anáforas, paralelismos varios y repeticiones obsesivas (cuya connotación siempre difiere) constituyen un opresivo espacio del significante, tal como ahora el mundo aludido. La escritura deja su huella en "la página en blanco comenzada a manchar" donde lo que se escribe y se dice ensucia de rojo por su violencia. Podrían reconocerse otras referencias metaliterarias, algunas apuntan a los blancos en la página, a las separaciones o silencios existentes dentro de las unidades versales "para detenerse a respirar, jadear".

Como el poema, la ciudad es un texto con sus lugares de circulación y de lectura. En sus recorridos llegamos a las "zonas de peligro", ámbitos urbanos circunscritos —a veces indicados por signos del tránsito— que se expanden hasta transformarse en el ambiente que rodea y cerca a los ciudadanos. Uno de estos sitios es Orompello, "un puro símbolo echado sobre la ciudad": símbolo de la marginalidad y del peligro, pero —al mismo tiempo— Orompello, la calle de las prostitutas en Concepción, es más que un símbolo pues lo que allí sucede, la violenta atmósfera de persecución, vigilancia o deterioro que allí se vive trasciende esa vía y se prolonga para contaminar la urbe. Por tanto, al señalarse: "La retórica es el fragmento, la parte", ese sector que es Orompello alude a un todo: la ciudad y sus Zonas de Peligro, el país y sus Zonas de Peligro y el texto en su globalidad se niega a acatar la fría descripción del clisé geográfico que refiere a Chile como una "*larga y angosta faja* de tierra". Si este territorio es habitado por sujetos cuyo cuerpo es reprimido, si el cuerpo de la ciudad soporta el autoritarismo de la máxima codificación, el cuerpo del país se contamina: entonces, la frase hecha es enmendada sensibilizándola, ensuciándola, violentándola:

"Así como largas y angostas fajas de barro.
Así como largas y angostas fajas de noche.
Así como largas y angostas fajas de musgo rojo
sobre la piel."

“Poemas ecológicos” de Rodrigo Lira se relaciona con Santiago. Integrados por “WEATHER REPORT (1) –ecológicos I–” y por “ACUARELA CON PECES Y PALOMAS –ecológicos II” y firmados inicialmente con el pseudónimo de “CIB-DADA-NO” que provoca la ambigüedad por la fragmentación gráfica del arcaísmo equivalente a “ciudadano” al evocar posibles relaciones con el movimiento “dada”, negadas de inmediato.

El espacio del discurso se revela en la configuración de la página por el uso de distintos volúmenes y cuerpos de letras (títulos enteramente en mayúsculas; cursiva cuando se trata de epígrafe, palabras extranjeras, citas textuales o un nombre propio), por la ubicación desplazada de ciertos versos, por el empleo repetido de guiones y por los envíos numerados que conducen a extensas notas explicativas ubicadas a pie de página. Después del primer título, por ejemplo, una advertencia inferior induce nuevamente al equívoco:

“(1) ‘*informe del tiempo*’, en español. Nombre de un conjunto de *jazzrock* (Wayne Shorter, saxo; Joe Zawinul, teclados; Miroslav Vitous, contrabajo; Alphonse Musson, batería; Aírto Moreira, percusión).”

Este texto está dedicado a la memoria de un anunciador del tiempo de la televisión chilena y el epígrafe reproduce un fragmento de la segunda carta de “Pedro de Valdivia al Rey don Carlos I” donde el fundador de Santiago da una imagen agradable del paraje. Esta descripción positiva de un lugar cuyo nombre no aparece se corresponde con el objetivo que persigue el conquistador: informar para obtener favores de parte del monarca por haber integrado nuevas tierras a la corona española. Esta imagen contrasta brutalmente con la que se desprende del “informe” contemporáneo cuyas primeras estrofas retoman algunos términos y el sentido de la histórica misiva para invertirlo pues lo que se propone enfatizar “El Fablante Lírico (un servidor)” es la contaminación de “la Muy Noble Ciudad de Santiago” tanto por la suciedad del aire (más *Smoke* que *fog*, se dice) como por el ruido.

Si la visión se detiene inicialmente en la ciudad, el espacio aludido se circunscribe desde el amplio exterior hacia el barrio y hasta “mi pieza”, reducido y ensordecedor sitio donde se ubica el hablante.

Hace algunos años, Gregory Cohen escribió su extensa “Fosacomún. Trabajo sobre Santiago” que comienza con una parte nominada “Santiago de antes” que se refiere a la historia de América precolombina para centrarse con posterioridad en la capital de Chile durante la Colonia. En “Santiago de ahora, pues” y su segmento “Rastrojos” se habla del momento actual. El signo negativo de esta palabra que significa los residuos, los restos, los desperdicios dejados por una cosecha, se explica porque los conquistadores son vistos como los causantes e iniciadores de los males de la urbe de hoy. Subtítulo menos brutal que el drástico término “fosacomún”, aplicable

tanto a todo el "Trabajo sobre Santiago" como a esta ciudad por ser la localidad referida.

En un dolorido apóstrofe a "Santiago que penando estás" (aproximativo nombre de una canción de Violeta Parra), un hablante en primera persona que se vuelve mirada reflexiva y cuestionadora se desplaza en "peregrinación" por toda la capital, con sus suburbios, mencionando sus diversos lugares en un intento de buscar la identidad y de encontrar el carácter de esta convulsionada urbe del presente entre sus peculiaridades, sus carencias, sus injusticias y su modificado aspecto con visos de maquillaje efímero.

No parece casual que *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn, uno de los textos más recientes dedicados en su totalidad a Santiago, se centre en una de estas publicitadas obras expuestas con mágicas soluciones de modernidad y embellecimiento urbanísticos. Esta antigua calle céntrica transformada ahora en "paseo peatonal" aparece literariamente como un microcosmos pues lo que allí sucede es más o menos similar no sólo a lo que acontece en el universo capitalino sino en todo el país.

Diversos poemas con títulos diferentes y distintas perspectivas hacen de *El paseo Ahumada* una suma, una obra completa donde se encuentran personajes como "Pingüino", vendedores ambulantes y predicadores o se dan situaciones reconocibles en la calle del mismo nombre en un

"Canto general de esta toma parcial de la naturaleza muriente de Santiago."

El inicio de este verso titula el poema, al mismo tiempo que incorpora el nombre de un libro de Pablo Neruda con todas las evocaciones que esta identidad provoca, especialmente en el Chile de hoy. Sin embargo, entre ambas obras se establece una gran diferencia ya que mientras el hablante de "Alturas de Machu Picchu" señalaba: "Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta" y, así, con características casi sobrenaturales pretendía suplir el silencio de cada uno de los muertos y revivir la voz de cada uno de ellos, el escrito de Lihn enfatiza las limitaciones del locutor:

"Canto general y no caso por caso
porque el hablante está afásico"

un ser enfermo, entonces, un yo disminuido acorde con el empobrecido, quebrado e insensato mundo circundante, donde lo que diga y el modo como lo haga se verá afectado por sus perturbaciones personales que se añadirán a las colectivas y cotidianas.

En *Exilios* de Jorge Montealegre aparece "Domicilio conocido" donde los confines de la ciudad parecieran restringirse a las fronteras personales del hablante. Mas una continua ampliación especial denuncia este equívoco pues la descripción se inicia en la casa propia, pero se amplía al barrio, se

extiende a la urbe, se dilata al poema para finalizar clausurando la inmóvil travesía descriptiva con el retorno a casa: trayecto inverso al de “Weather Report” de Rodrigo Lira, cuyo espacio en lugar de expandirse se reducía.

Circunscrito geográficamente no sólo por las precisas menciones de lugares, que se sitúan en los límites indicados por los cuatro puntos cardinales del distrito donde habita el poeta, sino asimismo por el público al que se dirige que debe colaborar con el sujeto de la escritura aportando al texto sus conocimientos sobre cada uno de los sitios aludidos y su historia o comprendiendo los términos del código nacional, los chilenismos. El destinatario participa igualmente al deducir la ironía y los guiños del “yo” con quien dialoga dentro del espacio textual.

El hablante precisa los contornos de su barrio no sólo por referentes urbanos sino también por objetos y sentimientos. Además, explicita un cruce de superficies textuales:

“y este poema limita en su origen con uno de Carlos Cociña que a su vez limita con los *Límites de Chile* del antipoeta que limita al centro de la injusticia con su hermana

la señora Violeta

que siempre está con nosotros”

Estos versos reconocen que la literatura es un mosaico de citas al absorber y transformar textos anteriores o coexistentes como *Aguas Servidas* de Carlos Cociña, el escrito mencionado del “antipoeta” Nicanor Parra o la canción de Violeta Parra, “Al centro de la injusticia”.

Al final se produce una fusión de espacios y de tiempos, similar, talvez, a la cercanía de “picadilly circus to san pablo y matucana” de Mauricio Redolés:

“ya saben entonces dónde está mi casa

entren sin golpear

y si no me encuentran

cualquier recado se me puede dejar con Angel Parra

que vive en este mismo Pabellón de Chacabuco

exiliado en París”.

Sin embargo, aquí parecería aludirse al exilio interior ya que el Santiago restringido del espacio privado se hace un tanto con Chacabuco –lugar de destierro interno donde estuvieron detenidos, entre otros, el propio Montalegre y Angel Parra– como con París donde éste vive exilado. La homología entre estas dos formas de exilio permite una comprensión diferente y mayor del espacio nacional que se considera integrado por la “ciudad podrida” donde se ubica la casa y el barrio del poeta que si bien no se nomina sabemos referida a Santiago. Después de franquear sus límites, se traspasarán también las fronteras naturales y oficiales del país al estimarse como

parte de Chile todo los lugares de confinamiento: los cercanos y los distantes, los nacionales y los extranjeros.

V. LA CIUDAD COMO SOPORTE

Pero la ciudad no sólo es tratada como tema literario pues también es poesía urbana aquélla realizada y producida “*en*” la urbe que, en esta ocasión, es considerada un texto y, a su vez, se transforma en obra.

Muy brevemente me referiré a algunas de las numerosas actividades efectuadas en el espacio citadino chileno público y social que han intentado variar el soporte urbano con diversos alcances y objetivos: Lotty Rosenfeld, una de las integrantes del Colectivo de Acciones de Arte, CADA, atravesó con una línea horizontal la vertical que divide las calles separando sus direcciones opuestas. En “Una milla de cruces en el pavimento”, los usuales signos del tránsito se transformaron, entonces, en cruces, variando el contorno cotidiano al exigir al espectador y paseante que mirara su entorno habitual que en la rutina pasa inadvertido.

Como otra forma de participar en la ciudad puede ser vista la “escritura en el cielo” de Nueva York de algunos poemas de Raúl Zurita. Este artista se propuso ampliar el espacio de la página y escribió en el texto urbano trascendiendo los límites de la hoja de un libro.

En Estados Unidos reside actualmente Cecilia Vicuña que concibe sus “metáforas espaciales” que pretenden trastocar el espacio: en la calle compone, a veces, algunas de sus “palabramas” que son vocablos frecuentes divididos por ella al hacerlos explotar para cargarlos de mayor significado. “Solidaridad”, por ejemplo, se transforma en “sol i dar i dad” y Cecilia Vicuña lo traza en la vía pública con distintos colores. Para llamar la atención sobre la leche que se pierde sin ser aprovechada, junto al CADA participó en “Para no morir de hambre en el arte” con “Un vaso de leche derramado bajo el cielo azul” desde Bogotá donde vivía en 1979. Debajo del líquido extendido en forma de ubre, apuntó:

“La vaca
es el continente
cuya leche
(sangre)
está siendo
derramada
¿qué estamos
haciendo
con la
vida?”

Posiblemente sea “NO +”, la acción del CADA con mayor recepción y que más haya alterado el paisaje institucional de Santiago cuyas calles estaban casi clausuradas a la iniciativa e intervención ciudadana: se trataba de añadir una palabra o una imagen a ese inicio de frase-imagen “NO +”. De este modo era posible participar completándola si se encontraba inconclusa en los limpiados muros santiaguinos o ver y leer expresiones como “NO + tortura” o “NO + militares”, a la vez denuncias e imperativos llamados al fin de las injusticias provocadas por el régimen autoritario.

VI

Los cuatro primeros grupos mostraron el tratamiento de la ciudad como tema o como escenario poético. El poema incorporaba la urbe de distintas maneras: mediante descripciones; a través de la mención —de ciertas calles, por ejemplo—; mediante apóstrofes que, en ocasiones, la personificaban transformándola en amante; creando y produciendo un ambiente urbano o/y era construida en su totalidad en el espacio textual.

Sujetos o puntos de vista itinerantes circulan por los sitios burgueses y optan por mostrar más que por elaborar análisis, si bien a veces revelan algunas precisiones que retratan sus pareceres: este espacio citadino es definido por metáforas como una “herida” (*La ciudad*) que infecta a todos sus habitantes, vencedores y vencidos; como un “acuario” (*Daduic*) donde reina la desolación y la constante lucha entre sus moradores, de cuyos cuerpos se mencionan metonímicamente partes aisladas, mientras en “Rastrojos” se advierten connotaciones de muerte y hacinamiento por el título general de “fosacomún” o es aludido por sinécdoques que consideran un sector como síntesis o reflejo de su totalidad (*El Paseo Ahumada*). También puede ser calificada de “Ciudad Sombra” (“Sintonía”), “Zonas de Peligro” (ídem), “ciudad podrida” (“Domicilio conocido”), “ciudad fantasma” (*Daduic*) o de “oscura” (“Ville Lumière”).

Estas imágenes evidencian que la urbe 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 impiden que su constructor se sienta a gusto allí y que la reconozca. A partir de los textos leídos puede percibirse que el ser humano ha contagiado la ciudad con sus ansias de poder, causantes de dictaduras y de guerras; con su incapacidad de comunicarse o por no haber sabido dirigir el desarrollo ideado por él mismo que ha terminado dominándolo; con prejuicios varios como el racismo... Injusta y agresiva; contaminada por la indiferencia, frente al exceso de ruido o al exceso de impurezas en la atmosfera; con calles concebidas como espacios asépticos que son desbordadas por la miseria ambiental, la realidad urbana ha perdido su centro.

Aunque pareciera que la ciudad ha sobrepasado las capacidades del hombre, en estas obras jamás se acude a tradicionales antinomias como la renacentista “menosprecio de corte y alabanza de aldea” ni se invierte la romántica oposición entre “civilización y barbarie” ni tampoco se la compara con el campo o la provincia, supuestas representaciones del lugar perfecto: esta ausencia de contraste podría significar que el poeta de hoy está por integrar ambos lugares.

A diferencia de *La Vorágine*, *Doña Bárbara* y otras de las naturalistas “novelas de la tierra” donde la naturaleza devoraba al hombre, aquí aparece la urbe como un espacio tentacular que de cierta manera lo destruye y aniquila⁴. Y si por lo general sólo se constata lo que se ve, como ella no es ajena ni impermeable a sus habitantes ni a sus circunstancias históricas, algunos poemas sugieren que su violencia o caos actual obedecen al sistema político imperante, con menos frecuencia el hablante se compromete y entrega soluciones o percibe un probable cambio. De la mayoría de estos escritos sería posible deducir que depende del ciudadano, de su modo de vida y de su actitud frente a los otros y respecto a su espacio cotidiano imaginar la alternativa humana de construir una ciudad a su medida donde él sea protagonista.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

(en el orden del texto).

MILLAN, GONZALO: *La ciudad*. Québec, Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine, 1979.

Vida (1968-1982). Ottawa, Ediciones Cordillera, 1984.

VALENZUELA, TITO: *Dadwic-Ytic*. A bilingual exercise about a ghost town. Performance by Tito Valenzuela. Ed. mecanografiada.

BIANCHI, SOLEDAD: *Entre la lluvia y el arcoíris*. Algunos jóvenes poetas chilenos. Barcelona-Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983. (Aquí aparecen los poemas de Bruno Montané, Jorge Montealegre, Gustavo Mujica y Gregory Cohen).

BOLAÑO, ROBERTO: “Ya que estamos...” in *Berthe Trepas* 1 (Barcelona, julio 1983)

HARRIS, TOMÁS: *Zonas de peligro*. Ed. mecanografiada.

LIRA, RODRIGO: “Poemas ecológicos” en *Premios Concurso Creación Artística 1979*. Santiago, Universidad de Chile, s. f.

⁴Esta actitud recelosa respecto de la ciudad no obedece a un simple capricho “poético” ya que los datos empíricos sobre el aumento de la población urbana y sus consecuencias son suficientemente alarmantes: “Urbanización, marginalización y conflictos sociales” de Enrique García en *América Latina, hoy* del mismo autor (Madrid, Guadarrama, 1971). (Colección Universitaria de Bolsillo-Punto Omega N° 115), vol. 2.

LIHN, ENRIQUE: *El paseo Ahumada*. Santiago, Ediciones Minga, 1983.

MONTEALEGRE, JORGE y SERRANO, BRUNO: *Exilios*. Santiago, Ediciones Tragaluz, 1983.

ROSENFELD, LOTTY: *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Santiago, Ediciones C.A.D.A., 1980.

ZURITA, RAÚL: "La vida nueva" en *Anteparaíso* del mismo autor. Santiago, Editoriales Asociados, 1983.

VICUÑA, CECILIA: *PALABRARMAS*. Buenos Aires, El Imaginero, 1984. (Cuadernos de Poesía y Crítica N° 9).