



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
INSTITUTO DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

**La memoria como herramienta crítica del presente:
una lectura de las poéticas de Alejandra del Río, Pablo Paredes y Diego Ramírez**

Seminario de Graduación
para optar al grado de
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

Profesor Guía:

Claudio Guerrero Valenzuela

Alumno:

Emmanuel Jesús González Tobar

Viña del Mar, Enero, 2016

Índice

Introducción:

Poéticas de los 90 y 2000, escrituras de la transición ----- pág. 3

Capítulo primero:

Memoria y conciencia, la voz lírica y su relación con el pasado ----- pág. 14

Capítulo segundo:

La violencia como metáfora y acción de la memoria, lectura del presente y la sociedad
en la transición ----- pág. 28

Capítulo tercero:

Liturgias expresivas, conciencia y reflexión metapoética ----- pág. 43

Conclusiones:

espacios e imágenes para la crítica y reflexión del presente ----- pág. 54

Obras citadas ----- pág. 58

Introducción:

Poéticas de los 90 y 2000: escrituras de la transición

“Pareciera, entonces, que el consenso político es solo capaz de referirse a la memoria (...), pero no de practicarla, ni tampoco de expresar sus tormentos”

Nelly Richard

Muchos de los autores que escriben respecto al golpe militar acontecido en Chile lo metaforizan como un quiebre en la historia del país. Este quiebre genera en el panorama posterior a 1973 la constitución de identidades polares, es decir, la definición de la identidad en base al apoyo o la reprobación de dicho acontecimiento; aparecen, por tanto, como las identidades opuestas: el *ellos* y el *nosotros*, como si la fractura en la historia también resultara una fractura en la colectividad a la vez que en lo individual. Sin embargo, tal como reconoce Beatriz Sarlo en un artículo publicado en la revista de crítica cultural titulado “¿Qué cambios trajo para nosotros la democracia?” (1990), luego de que las dictaduras en América Latina cedieran ante las apuestas de regreso a la democracia y se entrara de lleno en los procesos de transición a finales de los 80 y durante los 90, se generan crisis identitarias en las que la polaridad parece ya no aplicar más. Sarlo, en este mismo artículo, define el periodo como uno en “donde se mezclaban expectativas optimistas y desorientación” (11), es decir, un periodo en el que entran en juego en un mismo lugar tanto pasado -los hechos traumáticos ocurridos-, futuro -manifiesto en expectativas- y el presente -ataviado por las políticas gubernamentales al respecto y la convivencia inminente de los sujetos ya no polarizados- resultando de este modo un estado de desorientación.

Conforme a lo anterior, podría levantarse la pregunta ¿cómo definir el nosotros sin tener la posibilidad de caer en la polaridad de la identidad oposicional? Este es uno de los dilemas que se articulan durante el período de transición. Es una problemática motivada, en el caso chileno, por un afán conciliador que planteará un tipo particular de democracia en el que la memoria del hecho traumático que significó la dictadura, se transformará en un punto conflictivo entre, por una parte, aquellas instancias hegemónicas de validación del consenso y borradura de las diferencias, y por otra, los fragmentados intentos por trabajar en torno al pasado trayendo y reposicionando insistentemente las diferencias y el recuerdo en forma de huellas o residuos.

Transición y desorientación:

Sarlo habla de un escenario en el que se mezclan tanto el optimismo como la desorientación, esta cita se apega a aquella afirmación que cuestionara el eslogan de la campaña del sí en el plebiscito de 1988. “Chile la alegría ya viene” rezaba la franja con un juego de colores acompañando el enunciado. Se podría argumentar, como efectivamente lo han hecho variados autores, que la alegría nunca llegó. Así, las expectativas entran en crisis con las nuevas políticas de transición y la desorientación se vuelca sobre el paisaje. En el caso chileno, la llegada al poder de Patricio Aylwin trajo consigo la implementación de un modelo democrático sustentado en el consenso, aspirando a la superación y/o supresión de los antagonismos en pos de construir (que no reconstruir, ya que no se retoma la noción de democracia previa al golpe militar y se parte desde una impuesta) un ambiente estable de unidad y reconciliación¹. Mediante estas ideas entran en juego trabajos de borradura de memoria que afectarán con fuerza en lo identitario, especialmente a las generaciones posteriores, intensificando el estado de desorientación que pareciera inherente al periodo.

Uno de los acontecimientos más simbólicos de este tiempo es la redacción del *Informe de la comisión nacional sobre verdad y reconciliación* (1991). Es mediante este informe que se realiza un juego de canalización y traspaso de las responsabilidades, acción completamente necesaria para instalar la democracia del consenso. Se presenta como un acto de tachadura y manipulación de la memoria en pos del proyecto político que suaviza el peso histórico y emocional real de los crímenes de dictadura, entregando una porción de esa responsabilidad a cada sujeto, para luego invitar a la sociedad en su conjunto a la supresión del pasado y sus antagonismos (el ellos y el nosotros), como si esta fuese la única manera de construir el futuro y avanzar hacia el progreso, radica en su elaboración, por tanto, una mirada del pasado, el presente y el porvenir, una mirada altamente manipulada. Carlos Ruiz, en lectura de la noción de reconciliación presente en dicho informe, señala que: “el ideal de la reconciliación, un ideal tal vez más religioso que político, se pone por encima de la verdad y la condiciona y limita, así

1 Y esto motivado fuertemente por la presencia instigadora de la fuerza militar aún patente en el paisaje político de la transición como destaca Tomás Moulian en la siguiente cita: “la llamada transición ha operado como un sistema de trueques: la estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada por el silencio. Pero creo que se trató de una trampa de la astucia. Las negociaciones parecieron realizadas, especialmente durante el gobierno de Aylwin, bajo el gobierno del terror, como si estuvieran inspiradas en una táctica de apaciguamiento. Pienso que el sentimiento de miedo existió sobre la mesa, en los ciudadanos comunes. Pero la elite decisora actuó inspirada por otra estrategia, la del “blanqueo” de Chile. Estuvo movida por un realismo frío y soberbio, carente de remordimiento porque decía (¿o creía?) interpretar “el bien común, la necesidad de Chile” (38).

como limita al régimen democrático mismo” (19). Se gesta en la retórica oficial que recubre las páginas del informe una relativización de la verdad, y por consiguiente de la memoria colectiva y las memorias individuales. Observamos en este informe el predominio del acuerdo por sobre la confrontación en la medida en que “nos acercamos a considerar que todos somos culpables” (18). Se manipula el pasado, omitiendo el señalar y castigar a los verdaderos responsables mediante la construcción de un culpable plural e intangible. El periodo de transición se forma entonces como un espacio en el que la memoria será un territorio de lucha, como ya se ha mencionado, es decir, un espacio en el que se intentará defender la voz a ultranza homologada en el discurso oficial y autoritario elevado de manera unilateral sin siquiera considerar la participación en su elaboración de los familiares de los principales afectados. Así, su elaboración resulta del todo autoritaria y violenta, autoritaria en la medida en que se presenta como instrumento mediante el cual se manipula la memoria y violenta según establece una verdad por sobre la pluralidad de verdades, es decir, cercena la escena de la memoria colectiva e individual mediante la instauración de una memoria oficial.

Respecto a la idea anteriormente señalada, Nelly Richar explica que: “el modelo consensual de la “democracia de los acuerdos” que formuló el gobierno chileno de la transición señaló el paso de la política como *antagonismo* (...) a la política como transacción: la fórmula del pacto y su tecnicismo de la negociación” (27). Así, pues, las políticas de democracia ejecutada desde el inicio de la transición apuntan a la supresión de lo problemático, de lo discordante, de lo particularmente doliente, de lo antagónico y se sitúan en la negociación, en el consenso autoproclamado desde el estado y sus documentos oficiales. Palabras claves de esta cita me parecen *transacción*, *pacto* y *negociación*. Términos todos que podemos reconocer como típicos de un discurso mercantil, pero que, sin embargo, remiten a las decisiones y políticas que se harán cargo tanto de la memoria -a nivel oficial- como de la promesa de búsqueda de justicia, este proceder no puede dejar de parecer satírico o programático. Así, siguiendo a la misma Nelly Richard, “el libreto oficial de la Concertación ha convertido la memoria en una doble cita, respetuosa y casi indolora” (31). El proceso de duelo intenta ser enfriado por esta política mercantil y simplista que como medio para generar el consenso disminuye esa “determinación afectiva extrema” -en palabras de Moreiras- del todo pasional y doliente, propia de un estado de duelo.

Ahora bien, ¿qué hacer ante este estado de desorientación y tachadura del pasado? Tomás Moulian, en la misma línea de Nelly Richard, plantea una postura crítica que me resulta bastante interesante. El autor finaliza su texto “La liturgia de la reconciliación” argumentando que:

me parece que hay que oponerse a cualquier intento de igualar víctimas y victimarios en la

escena de la culpa repartida y que también debemos sospechar del discurso de la reconciliación y su reino de la armonía (...). Las sociedades son siempre sociedades de la división más que de la armonía (25).

Esta cita de Moulian nos expone de manera directa el estado de desconfianza e inconformidad con que se han visto las políticas efectuadas durante el periodo de transición. “Debemos sospechar” dice el autor y luego plantea la imposibilidad del consenso mismo. El afán homogeinizador de las políticas de “borradura”, como diría Nelly Richard, es un ideal del todo cuestionable y ante el cual se requiere una postura que sospeche, que revise y cuestione, surge de esta manera una toma de distancia respecto a la discursividad oficial y sus tácticas de manejo del pasado, toma de distancia que invitará a la consideración de discursos “alternativos”.

Así, pues, Nelly Richard considera pertinente abrir las costuras del mito construido por la voz política oficial, esto mediante el estudio de determinados puntos de fuga que aparecen pasados por alto en el afán simplista y declarativo del trabajo académico enmarcado en las políticas transicionales. Retomando el concepto de Raymond Williams, el análisis de lo residual- es decir, el análisis de aquello que proviene del pasado y que la voz hegemónica no consigue incluir aún dentro de lo dominante-, permitiría ingresar a esos espacios complejos en los que la memoria y lo heterogéneo se orquestan cuasi clandestinamente en un juego que escapa a las limitaciones de “la tiranía lingüística de lo simple”. Nelly Richard, en esta línea, propondrá tomar distancia de las instancias de escritura que se vean limitadas por elementos básicos que se queden en los artilugios transparentes del lenguaje tecnicista y declarativo, insistiendo penetrar en aquello periférico y descartado por la imposición hegemónica. “Insistir en la residualidad de las trazas de la dictadura para darles un espesor valorativo, es una forma de dejar impreso un compromiso de enunciación con lo que marca mi localidad crítica” (16) argumenta la autora, con un tono significativo que especifica el valor performativo del trabajo crítico en torno a textualidades complejas conformadas a base de una lengua sustentada en “giros confavuladores”(14), que enrarecen a conciencia el lenguaje permitiendo ver en ellos el valor y el pensar de las voces no oficiales pasadas a llevar mediante la homologación generalizada del consenso. En palabras de la misma autora se debe aspirar a “defender los artificios del sentido” (14) como forma de responder a la situación que el periodo de transición (con todo su arsenal político y económico homologizante) impone. Así la “transfugacidad rompe las gramáticas de la uniformidad del consenso y del mercado” (20) complejizando el paisaje de las significaciones instalado discursividades que por regla general son ignoradas en cuanto representan oposiciones reales a la voz consensualista oficial.

Complementando lo anterior, Albero Moreiras en su ensayo “Postdictadura y reforma del pensamiento” (2008) señala que : “en las postdictaduras latinoamericanas, la lucha cultural no es tanto una lucha entre sentidos ideológicos opuestos como una lucha por el establecimiento o restablecimiento de la posibilidad misma de sentido” (69). Se alude por tanto a la inestabilidad y la disputa con que se ha comenzado este capítulo y que podíamos leer en las palabras de Beatriz Sarlo. La lucha de sentido es también una lucha de la memoria, de su espacio y legitimidad en la esfera cultural, política y social. En este ensayo Moreiras sostiene que el pensamiento se modifica así mismo como forma de mantenerse vigente, esto en el grado en que su repetición es posible. En sociedades afectadas por economías capitalistas y globalizantes, como las que desde la dictadura militar han comenzado a implementarse progresivamente en Chile permitirían un estado en latente peligro de deshistorización, aunque, y esto gracias a que América Latina aún mantiene su estado de periferia, permiten también una respuesta espontánea y crítica que permite el surgimiento y expresión de aquellas voces residuales que reconoce Nelly Richard.

Así, la lucha por el sentido de la que nos habla Moreiras y Richard es factible de ser leída en variedad de discursos que mediante recursividades variadas exponen en sí huellas de aquel pensamiento en duelo constante que disputa por la significación y lugar de la memoria tanto en el presente como en el futuro. Con todo lo hasta aquí expuesto quisiera entrar en la presentación y análisis de aquellas producciones que dan título a esta introducción, a saber, las poéticas de los 90 y 2000. Se entiende lo anterior como una forma de leer aquellas marcas residuales, brevemente contextualizadas en este apartado, ahora enmarcadas en un corpus definido. Con tal propósito he disidido ampararme en un conjunto de textos acotado pero representativo de ambas promociones: 90 y 2000, conocidas como los náufragos y los novísimos, respectivamente. En ellas, entendiéndolas como discursividades surgidas en el ceno de los procesos transicionales, apunto -como se podrá ver en el desarrollo de los siguientes apartados y capítulos- a leer el modo en que este sentido (memoria) en disputa se presenta en generaciones que no vivieron de manera adulta los hechos violentos de la dictadura militar.

a. Los náufragos:

Los años 90 son el periodo en el que la transición se despliega con todas sus políticas, acciones y rituales de reordenamiento del presente. En medio de este panorama comienzan a publicar los llamados Náufragos, un grupo de autores que poseerán como característica distintiva el contexto de su producción y la forma en que esta altera el quehacer poético, esto respecto a la tradición inmediatamente anterior que hizo suyas las temáticas de la dictadura. El nombre con el que se designa a

este conjunto de poetas es asignado por el poeta Javier Bello en su antología titulada justamente con aquel rótulo, de 1994. En ésta aparecen los nombres de: Andrés Andwanter, Pedro Antonio Araya, Javier Bello, Germán Carrasco, Nicolás Díaz, Damsi Figueroa, Juan Herrera, Jaime Huenún, Verónica Jiménez, Nicolás Maré, David Preiss, Alejandra del Río, Rodrigo Rojas y Antonia Torres. El mismo Bello describirá al conjunto como náufragos en la medida en que “el hablante mayoritario de los textos comparte con sus poetas la presencia de un entorno que no satisface sino que erosiona dolorosamente a este sujeto perdido” (1), así, voz lírica y poeta comparten un contexto abrumador que los hiere, es decir, se encuentran conectados en la medida en que su sentir es desacomodado y vulnerable.

Por su parte, en el año 1999 hace aparición *Antología de la poesía joven chilena* a cargo del también poeta Francisco Véjar. Esta antología es mucho más ambiciosa en cuanto a cantidad de poetas antologados, contando con un total de 28, entre los que destacan: Alejandra del Río, Javier Bello, Jaime Huenún, Andrés Andwanter, entre otros ya antologados por Bello así como otros no considerados con antelación. En el prólogo Véjar explica que la poesía de estos autores se ha visto en la obligación de recurrir a un repliegue sobre el propio lenguaje” (13), sin embargo, este repliegue no es excluyente, ya que no cierra la posibilidad de establecer puentes con los lectores virtuales, entendiendo estos como parte de una sociedad con características epocales determinadas, en otras palabras, el acto poético se repliega sobre el sujeto que enuncia sin por ello resultar inaccesible. Me interesa rescatar esta noción del repliegue que los antologadores (tanto Véjar como Bello y posteriormente Francisca Lange) han sabido identificar en estas producciones poéticas. Es en esta en que se articula el carácter náufrago con el que Bello acierta en nombrarlos. Sujetos que a la deriva solo cuentan con el lenguaje poético para conseguir llegar a tierra y encontrar ese objeto que les ha sido arrebatado dolorosamente, el lenguaje se torna entonces un medio de búsqueda e introspección cerrándose sobre sí a la vez que abriéndose a un sentir contextual generalizado, a saber: la desorientación transicional.

En esta línea, Magda Sepúlveda, aproximándose a esta promoción en términos de duelo y aplicando un concepto que toma de Giorgio Agamben, plantea que: “la gran mayoría de los poemarios de la Transición elabora esta voz del testigo imposible que implica crear una voz que retorna de la muerte. La generación de esta subjetividad está ligada al trauma de haber sido separados de la historia” (90). La ausencia de la historia como soporte contenedor del yo genera en los sujetos, nos dice la autora, un sentimiento de dolor, consecuencia directa de la pérdida de ese objeto querido que es imposible poseer. Así, “la fabricación del testigo imposible nos habla de las dificultades que hemos tenido como país para asumir los temas de la memoria” (90). El conflicto del sentido en la transacción

democrática del consenso se hace patente entonces mediante la discursividad de la introspección, del autoenclaustramiento como forma de búsqueda de sentido.

Continuando con la revisión de antologías, en el año 2006, bastante distanciada de la antología de Véjar y Bello, se presenta el trabajo antologador de Francisca Lange titulado *Diecinueve (poetas chilenos de los noventa)*. En esta antología aparecen los nombres de Andrés Anwandter, Javier Bello, Julio Carrasco, Yanko González, Alejandra del Río, Felipe Cussen, Verónica Jiménez, Adán Méndez, Jaime Luis Huenún, Matías Rivas, Leonardo Sanhueza y Alejandro Zambra, entre otros. En el prólogo Francisca Lange menciona:

Contra la vulgaridad reiterativa de lo enseñado, los poetas de los noventa, en su diversidad temática y formal, asumen el uso del lenguaje poético en todas sus esferas, reinstalando un imaginario a primera vista disperso que, sin embargo, se discute a sí mismo, dialogando en distintos planos con las otras escrituras con las que cohabita; lenguaje sustentado en la potencia de su particularidad y sobre todo de su diferencia (21).

De esta manera, Lange plantea las características esenciales de la promoción destacando, por un lado, su manejo con el lenguaje y, por otro, su aparente dispersión. La compiladora marca la separación respecto a las escuelas previas, en cuanto los náufragos son capaces de reinventar mediante el lenguaje y establecer una propuesta que si bien se aprecia dispersa se reconoce consciente de sí. Así, esta promoción juega con patrones comunes como son: el dialogo con diversas escrituras, entre las que destacarán las generaciones anteriores de las que si bien toman aparente distancia resultan lecturas innegables, o la lectura de poetas extranjeros clásicos y contemporáneos. De esta manera, se facilita la construcción de poéticas complejas y ampliamente nutridas, que mezclan temáticas y estilos dispares a la vez que articulan un sentir común e inédito.

Quisiera detenerme ahora en el texto poético que he seleccionado como representativo de esta promoción para trabajar en el desarrollo de los capítulos posteriores, este es el poemario *Materialmente diario 1998-2008* (2009) de Alejandra del Río. No es mi intención agotar la instancia interpretativa de esta obra en este apartado, pero sí quisiera exponer algunas de sus peculiaridades a modo de presentación de esta. El título es ya bastante esclarecedor, nos posiciona entre lo tangible (lo material) y lo etéreo o intangible (la mente) ambos elementos que se verían plasmados en la escritura, pero no cualquier tipo de escritura, la figura del diario, género cargado de todo un atavío personal e intimista; así, pues, nos aproximamos a esa instancia de introspección y repliegue que los antologadores ya mencionados presentaban como característico de la promoción en cuestión. De este

modo, lo material y lo intangible entran a jugar un rol condensador del sentir y también de la memoria refiriéndose de esta manera a la cognición misma, al momento de la experiencia generando el recuerdo, es decir, a lo material traduciéndose en experiencia y la experiencia en lenguaje.

La poética de Alejandra del Río en *Material mente diario* se forja en base a esta consolidación del yo en movimiento, reflexivo, añorante y dolido. Lo monstruoso y lo mágico serán formas en que la introyección se adueñará de elementos de tradiciones dispares en un intento por conseguir definir la experiencia misma del tránsito en un mundo que se gesta en torno a lo despiadado.

b. Los novísimos:

Dejando de lado aquella promoción que publica durante los años noventa (grupo al que pertenecen aquellos que crecieron durante la dictadura militar), avanzamos hasta los 2000 para aproximarnos a la promoción de los novísimos. A este grupo pertenecen un conjunto de poetas nacidos entre 1979 y 1982 y por tanto resultan ser adolescentes ya durante los 90, creciendo en pleno periodo de transición.

Si en la promoción anterior se destacaba mediante el rótulo “náufragos” un estado puntual de las voces líricas articuladas en sus poemas, con el rótulo de “novísima” se designa la característica de lo actual, lo nuevo y desbordante. Es el poeta Héctor Hernández en su artículo “Panorama subjetivísimo de la novísima poesía chilénísima” quien se refiere a este grupo como un conjunto heterogéneo que utiliza la palabra como medio de desobediencia e intervención. Quiero poner las palabras puntuales de Hernández al respecto:

Los y las jóvenes poetas que presento son mayormente inéditos, no pertenecen a ningún circuito de influencias, no aparecen en las antologías oficiales, leen sus textos en bares o pequeños centros culturales, no quieren hacerse famosos ni ricos (en poesía, nadie con un dedo de frente). Ellos y ellas escriben desde la desobediencia de sus quehaceres hogareños, estudiantiles, familiares y hasta juveniles. Y a pesar de todo siguen con la palabra como resistencia e intervención. Su poesía es arriesgada, da cuenta de una contingencia personal, no temen a escribir. Su dolor se convierte en ironía y su rabia en belleza (1).

Se aprecia en las palabras del autor una idea de la nueva poesía un poco alejada de los medios y recursos utilizados por la generación anterior. “La poesía que se conocía de la llamada generación de los 90` o “náufragos” (Javier Bello es su más destacado representante) era escasa e indocumentada. Muchos de ellos, al parecer, eran demasiado jóvenes para dirigir talleres en Balmaceda 1215” (9), explica Felipe Ruiz detectando las diferencias palpables (la desconexión) de los novisismos en relación

con la promoción anterior. El afán rebelde, rupturista y recriminador le confiere a la novísima ese espacio de “resistencia e intervención”. Nombres capitales de la generación son Gladys González, Héctor Hernández, Paula Ilabaca, Diego Ramírez y Pablo Paredes.

Su aparición se gesta en torno a los talleres literarios ofrecidos por el centro cultural Balmaceda arte joven a cargo de Sergio Parra, Pedro Lemebel, entre otros. Estas influencias marcarán las poéticas de esta promoción. Así, Ruiz, especifica respecto al sentir de los novísimos que se debían “enfrentar a la noche que se había abierto como una fosa en la vida de muchos jóvenes que habitaban en lo más ruinoso del porvenir eriazado de Chile: el presente, sin nostalgia, de la armonía social, del desempleo, de la apatía del mundo adulto”. Nuevamente aparece aquella queja de la borradura del yo respecto a la historia que explicaba Magda Sepúlveda en relación con los naufragos.

La misma autora plantea que “se hacen notar, porque sus poéticas crean una memoria indígena, popular o en crisis con la norma heterosexual” (194), por tanto poseen un ideal transgresor que se manifiesta en la utilización de un lenguaje cruento y muchas veces no demasiado elaborado que evoca lugares actuales y cotidianos a la vez que personajes y personalidades (temáticas) que ponen en crisis el discurso hegemónico. Retomando la autora citada, se entiende que “las experiencias del pasado están inscritas en sus cuerpos”, se resisten a la “clausura traumática y buscan espacios donde la plenitud de la apariencia sea totalmente visible” (202). La memoria aparece en el cuerpo haciéndose patente e innegable.

Su producción poética verá la luz de la mano de editoriales independientes y conseguirán su consolidación como grupo definido de la mano del encuentro de poesía joven “Poquita Fe”, organizado gracias a la iniciativa de Héctor Hernández y Pablo Paredes el año 2006. Antologías u obras que reúnen en conjunto a estos escritores son: *Cantares*, Antología editada por Raúl Zurita de 2004 y *Desencanto personal: reescrituras del canto general de Neruda* Editado por Balmaceda 1215 (2004).

De igual modo que con la promoción de los Naufragos he seleccionado de la Novísima un corpus de textos, que en este caso corresponde a dos autores. Por un lado, Pablo Paredes con sus poemarios *Raza Chilena* (2012) y algunos poemas seleccionados de *El final de la fiesta* (2005), y por otro lado a Diego Ramírez con el texto poético *Brian, el nombre de mi país en llamas* (2015). Como se ha mencionado más arriba, en estos textos la memoria se manifiesta en el cuerpo y en lo cotidiano, como una herida presunta que duele sin comprenderla plenamente. Ahora bien, en el caso de Ramírez la relación con la memoria aparece motivada por el romance y la violencia, por el exilio y la negación, por la inestabilidad y la transfugacidad del mundo homosexual que se burla de la norma patriarcal. La

poética se concibe desde la experiencia amorosa entre un sujeto adulto y un menor de edad, relatando la evolución de dicho romance hasta el inevitable quiebre. El cuadro amoroso aplicará como metáfora para comprender la brutalidad del Chile actual, que intensifica las brechas sociales y la discriminación en sus más diversas expresiones. Un sentimiento será transversal al poemario: la rabia, es en este sentir en que se gestará la única posibilidad de acción para insidir de manera decisiva en la contingencia social, la violencia se desprenderá de esta y planteará un discurso pedagógico de consciencia contenida

Por su parte la poética de Paredes en los textos mencionados, juega con la marginalidad y las consecuencias del pasado en estos ambientes inestables en el que sujetos infantilizados y vulnerables intentan sobrevivir. Particularidades de su escritura son la construcción de hablantes líricos infantiles, ambiguos en cuanto a su género, marginales y dolientes; mediante ellos plantea una poética que reverbera en insinuaciones y desdoblamientos sociales que catapultan a la voz lírica a una enunciación crítica y consciente. En *El final de la fiesta* se despliega un discurso crítico concreto de lectura del contexto actual atendiendo a elementos económicos, sociales y políticos. La imagen de la fiesta que es la que da título al poemario aparece como un marco irónico en el que la voz poética juega a desencajar y metamorfosear las discursividades dominantes, a la vez que resulta a modo de recordatorio de los cambios que prometía el regreso a la democracia, con su colorida y rimbombante invitación a la alegría, pero que finalmente nunca acontecieron. De esta manera *El final de la fiesta* se presenta como un texto poético consciente, es decir, como un texto poético capaz de jugar con la cotidianeidad del sujeto común, a la vez que mediante este mismo juego penetrar en los discursos hegemónicos para destmitificarlos y burlarlos.

Finalmente, el poemario *La raza chilena* plantea una actitud crítica y reflexiva, muy en la línea del poemario anterior. El título de la obra plantea intertextualidad directa con el texto del mismo nombre escrito por Nicolás Palacios en 1904, al cual el mismo Paredes recurre reiteradas veces en el transcurso de las páginas. El texto de Palacios representa una intención exacerbada por leer el concepto de “raza chilena” desde una perspectiva nacionalista, es decir, plantea esencialismo, marcos e imágenes que resultarían propias de la identidad chilena. Es de esta forzada definición del ser chileno que los poemas que componen la obra de Paredes intentan desprenderse relativizando esencias, identidades y ficciones que se han tornado o asumido a lo largo de la historia como verdades irremediables.

He estructurado este trabajo según tres objetivos que definen tres capítulos focalizados en lecturas de elementos puntuales. Así, el primero de ellos lleva por título: *Memoria y conciencia, la voz lírica y su relación con el pasado*, responde al objetivo de: identificar las formas, imágenes y medios

según los cuales se hacen presentes en los textos seleccionados las huellas del pasado dictatorial. Utilizo para tal fin las nociones de memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica de Maurice Halbwach, esto con la finalidad de leer en el corpus primario la manera en que se entrelaza lo individual y lo colectivo, a la vez que estas discursividades entran en dialogo y disputa con la memoria oficial. El segundo, que responde al objetivo de problematizar las herramientas utilizadas por los autores para elaborar un discurso crítico respecto al presente a partir de la memoria, lleva por título *La violencia como metáfora y acción de la memoria, lectura del presente y la sociedad en la transición* y centra su atención en la configuración de la violencia como acto reflejo ante un contexto capitalista que ejerce su influencia sobre los cuerpos y las conciencias de los sujetos, violentándolos. Finalmente, el capítulo tercero titulado: Liturgias expresivas, consciencia y reflexión metapoética, busca responder al objetivo de Identificar el rol de la memoria dentro de los planteamientos metapoéticos de los autores en los textos seleccionados. Cierro la presente tesina con la presentación de las conclusiones emanadas del trabajo de investigación.

Capítulo primero:

Memoria y conciencia: la voz lírica y su relación con el pasado

“ACUERDESE MAMITA QUE TODOS SOMOS
/MARADONAS SIN FÚTBOL”

Pablo Paredes M.

En el capítulo introductorio se ha intentado hacer una panorámica del periodo de transición como contexto en el que inscriben los poetas de las promociones de los 90 y 2000. Esto con miras a relacionar este contexto particular de producción con sus poéticas, comprendiendo la transición a la democracia como un espacio de lucha por el sentido (memoria), lucha en la que la producción cultural de estos autores parece insistir. De este modo comprendo sus poéticas como instancias de resistencia en las que las voces líricas se tornan conscientes de un pasado más que doloroso, abrupto y violento. La lectura de lo residual resultará imperante en el desarrollo de las siguientes páginas como medio para comprender y aproximarse a los textos de los autores seleccionados. Así, pues, lo que se pretende es la pesquisa de las diferentes formas de representación mediante las que el pasado insiste en hacerse presente en los trabajos poéticos actuales y el modo en que este se resignifica al nutrirse de perspectivas distanciadas temporalmente del hecho. Resulta importante aclarar para el desarrollo de este capítulo -antecediendo al análisis de la bibliografía primaria- algunos elementos teóricos que vienen al caso, como es la distinción entre memoria colectiva y memoria individual, y más aún la noción misma de memoria.

Según Elizabeth Jellin “abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay un juego de saberes, pero también hay emociones, y también huecos y fracturas” (17). Es en este punto en el que se articula la gran dificultad de trabajar el tema de la memoria ya que no hablamos de un concepto teórico objetivo y definido previamente, sino de una materia intangible, subjetiva y variable. El factor emocional que rescata la autora en la cita señalada apunta a la subjetividad del sujeto que rememora y que es quién a la larga hace posible mantener latente el recuerdo dado. Jellin rescata la relevancia del sujeto que rememora y de esta manera da pie a la interrogante: “¿es siempre un individuo o es posible hablar de memorias colectivas?”(17).

Continuando linealmente con la reflexión de Jellin, esta señala la relevancia del recuerdo en tanto constituyente primordial de la identidad de un sujeto particular y su continuidad en el tiempo, a la vez que admite que “estos procesos -los de construcción de identidad basados en la memoria- no ocurren en individuos aislados sino insertos en redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas” (19), así el paso de lo individual a lo colectivo resulta imposible de pasar por alto.

Al llegar a este punto es preciso recurrir a la explicación de Halbwach respecto a lo colectivo y lo individual de la memoria, con el propósito de profundizar al respecto. Este autor, al introducir el concepto de memoria colectiva, lo hace en los siguientes términos:

Pero nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos, y objetos que hemos visto nosotros solos. Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos. No hace falta que haya otros hombres que se distingan materialmente de nosotros, ya que llevamos siempre con nosotros y en nosotros una determinada cantidad de personas que no se confunden (26).

Se desprende de lo anterior que, por un lado, los recuerdos aparecen como planteados por un marco¹ que excede lo meramente individual catapultando al sujeto a un devenir en el que los recuerdos existen en tanto son compartidos y validados por el conjunto; y, por otro, que la existencia de semejante marco afectaría no solamente nuestro actuar en comunidad, sino también aquellos recuerdos generados en la independencia de la individualidad, hablamos por tanto de una red de significaciones altamente compleja. Ahora bien, esto no quiere decir que Halbwach niegue tajantemente la existencia de una memoria individual, sino que, más bien, establece una gradación entre el individuo y su posicionamiento en relación con los otros. En tal escenario, no podemos hablar de una memoria estrictamente aislada, ya que para comprender su pasado un sujeto dado se pone “en relación con puntos de referencia que existen fuera de él y que son fijados por la sociedad” (54). De esta manera se hace innegable la frase de que todo sujeto es un sujeto ubicado tanto temporal como espacialmente, y que se constituye como tal en base a aquella ubicación.

Ahora, y complejizando lo anteriormente dicho, es menester comprender que, como explica el

2 Halbwach explica: “De ordinario un grupo entra en relación con otros grupos. Una gran cantidad de sucesos resultan de estos contactos, lo mismo que diversas nociones que encuentran en el grupo su origen único. En ocasiones estas relaciones o contactos son permanentes o bien se repiten con frecuencia con una duración bastante amplia. Por ejemplo, cuando una familia vive mucho tiempo en una misma ciudad, o en la cercanía de los mismos amigos, ciudad y familia, amigos y familia se constituyen como sociedades complejas. Es así como nacen recuerdos, comprendidos en marcos de pensamiento que son comunes a los miembros de estos dos grupos” (45).

mismo autor:

existen dos formas en que se organizan los recuerdos: agrupándose alrededor de una persona definida, quien los contempla de una manera determinada; o bien, distribuidos al interior de una sociedad, sea grande o pequeña, de la que son imágenes parciales. Existirán entonces memorias individuales y, si se quiere, memorias colectivas. Dicho de otra forma, el individuo participa en dos formas de memoria (52).

Como se aprecia el autor establece una tipología basada en la participación del sujeto que rememora, es decir, la acción de recordar efectuada por el sujeto se desarrolla en dos niveles: uno colectivo y uno individual, en donde uno no excluye al otro, sino que se complementan. Por tanto, el papel que desempeña quien participa del proceso de memoria es siempre central ya que si bien es innegable la existencia de un conjunto de recuerdos compartidos estos aparecerán con un grado mayor o menor de intensidad dependiendo del sujeto puntual que recuerda en situaciones puntuales. De este modo, “cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva” (49), o, en otras palabras, cada uno de los integrantes de un grupo recordará en la medida en que sus condiciones particulares le permiten posicionarse respecto a ese recuerdo. “Cada persona, sin duda, tiene su propia perspectiva, que sin embargo, se encuentra en correspondencia tan estrecha con la de otros que si sus recuerdos se deforman, basta con ubicarse en el punto de vista de otros para rectificarlos” (79). Se desprende de lo anterior que el establecimiento de variadas relaciones con variados grupos que afecten la posición de un sujeto dado en relación con un recuerdo cualquiera surgido en el seno de un grupo inicial puede generar el olvido de dicho recuerdo en cuanto afectaría la relevancia de dicho recuerdo que se disiparía entre las nuevas redes de relaciones.

Ahora bien, cabría establecer las limitantes entre lo colectivo-personal (memoria relacionada con el grupo familiar u otros conjuntos de carácter local) y lo colectivo próximo a redes de relaciones más complejas (como el grupo país). Al respecto el autor señala:

Hay que distinguir entonces dos memorias que llamaremos, si se quiere, memoria interior o interna, y la otra exterior; o bien una memoria personal y una memoria social. Diremos más exactamente: memoria autobiográfica y memoria histórica. La primera se auxilia de la segunda dado que después de todo la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general. Sin embargo, la segunda sería naturalmente de una extensión más amplia que la primera. Por otro lado, la memoria histórica nos presenta el pasado bajo una forma resumida y esquemática, mientras que la memoria de nuestra vida aparece en un contexto más continuo y denso (55).

Esta distinción es relevante ya que pone en evidencia el carácter estático de la memoria histórica que surgiría a raíz de convenciones, acuerdos o imposiciones, resumiendo la complejidad del pasado en un discurso enseñado y aprendido. Por otra parte, la memoria autobiográfica, relacionada con la memoria colectiva y la individual, se presenta como una memoria continua y subsumida al devenir continuo, compleja en su transcurrir. Resulta entonces esta última más democrática, es decir, permite una participación real de los sujetos en la construcción y validación de los recuerdos.

Ahora bien, conociendo estas distinciones quisiera dar paso al análisis de la bibliografía primaria. Resulta esclarecedor el trabajo de revisión del concepto teórico de memoria ya que permite una aproximación a la lectura de los poemas en cuanto contenedores de determinadas pistas residuales de una memoria elaborada y re-elaborada una y otra vez en un juego continuo y rebelde ante la voz hegemónica del consenso. Comprendiendo lo anterior, en el apartado siguiente pongo énfasis en aquellas huellas residuales que presentan una postura consciente del hablante lírico respecto al pasado, es decir la forma en que lo interpretan y el sentido que le confieren en relación con el presente. Distingo en este proceder la noción de “consciencia” como objeto de análisis, entendiendo esta como el estado de reconocimiento de un pasado violento ante el cual la voz lírica toma una postura crítica determinada. La revisión de esta dará pie para revisar las representaciones del periodo dictatorial que desarrollan los poetas seleccionados en las obras mencionadas, y junto con ellas comprender la crítica y la advertencia que plantean en cuanto a la presencia de la memoria en el periodo transicional.

“La crueldad de sabernos conscientes y sensibles”¹

“Tengo ocho años” (64) declara la voz lírica del poema “Simultánea y remota” de Alejandra Del Río, “mis ocho años no tienen inocencia” (64). Hay en estos versos una voz melancólica que hace patente un quiebre, una revelación respecto al yo que enuncia. Se sobreentiende que el hablante de los versos es un niño, sin embargo, esa imagen relacionada con lo infantil, al reconocer la voz sus ocho años, se rompe en cuanto se apresura a admitir su no inocencia. El periodo político-social afecta la individualidad del sujeto modificando su relación con el mundo, esto en la medida en que corta la inocencia infantil a tal punto que el individuo reconoce el desprendimiento de esta; lo anterior comprendiendo que el marco contextual al que se refiere el hablante lírico corresponde al período dictatorial chileno -como se desarrolla en los párrafos siguientes-. Así, el hablante lírico de este poema

3 Diego Ramírez, “Septiembre” en *Brían mi país en llamas*.

en particular (aunque podría extenderse a la mayoría de los contenidos en el poemario) es un personaje que ve interrumpida su infancia por una súbita imposición de consciencia, por una abrupta investidura en un contexto de una complejidad bastante difícil de asimilar a una edad tan temprana, consciencia que termina por quitar aquella inocencia asociada a lo infantil. La voz lírica parece estancada en aquella revelación en cuanto admite “tengo ocho años y si cumplo cien/ seguiré teniendo ocho años” (66). El recuerdo traumático, la herida abierta y perpetua, el trabajo de duelo constante se toma al sujeto y lo obliga a habitar en aquel recuerdo doloroso; incluso quizá forzosa y obstinadamente doloroso, como forma de obligar la pertenencia a un pasado histórico, tal como explica Magda Sepúlveda en relación con la promoción de los naufragos.

He decidido iniciar con el análisis de este poema como forma de plantear el dolor del duelo a modo de punto de partida para la revisión del presente. Y es que este poema de Alejandra del Río ilustra la condensación de lo individual y lo colectivo en cuanto a memoria se refiere, es decir, el yo ubicado en un momento espacio-temporal determinado siendo afectado por este aunque desde una subjetividad que lo procesa y apropia. Es en esta intersección entre lo personal y lo colectivo en que se desarrolla el quiebre de la niñez al que evocan los versos con los que he iniciado este apartado, y que hablan de la pérdida de la inocencia de este infante que se inviste involuntariamente de una consciencia que lo hace testigo de la realidad que lo circunda. Antes de desarrollar en profundidad esta idea de consciencia clarificadora y su aparición en las poéticas de Pablo Paredes y Diego Ramírez, me interesa ver la forma en que trabaja Alejandra del Río la evidencia de esta consciencia, a la vez que desde imágenes recortadas desde la infancia las apunta como postales de la imbricación entre lo personal y lo histórico, haciendo aparecer aquellos elementos residuales ya sobremencionados.

De acuerdo a lo anterior quiero centrarme en el poema “Resiliencia”, el que inicia con una cita de Alejandra Pizarnik: “le arrancabamos los ojos a las muñecas para ver qué había detrás”. Esta cita, utilizada por Del Río para introducir el texto poético en sí, presenta al lector una imagen del todo macabra en la que un juego de niños se torna oscuro y transgresor, configurando así un modo de entender el recuerdo (“material-mente”) haciéndolo factible en ese espacio cosificado de la mente: la cabeza, como una jaula del yo, asociándola a la figura del imbunche que aparece reiteradamente en el poemario, y que se retomará más adelante. El encierro y lo monstruoso serán herramientas con las que la voz de los poemas avanzará para deletrear un sentir abrumador y horripilante. Continuando con esta idea, en el segundo verso del poema el hablante señala: “Nunca jugamos a ser madres/ sólo en historias de terror” (1-2). La maternidad se asocia en estos versos al horror, permitiendo entrar en el núcleo

familiar la horripilancia, lo nefasto, lo terrorífico. “La muerte era nuestra niñera de día y de noche/ vivía en el salón junto a los conspiradores” (21-22), el peligro acecha al hablante lírico personificado en la figura de la muerte que toma un papel dentro del panorama cotidiano de los quehaceres del hogar, el de la niñera. La muerte, su peligro ubicado en la atmósfera cotidiana, cercena la inocencia del hablante y lo inviste de la consciencia reveladora. Además, esta se ubica junto a “los conspiradores”, sujetos peligrosos y en peligro que también se insertan en el panorama cotidiano de aquella infancia adulterada. Los ojos infantiles se adiestran en la interpretación de un panorama sospechoso, “nada se me oculta” reconoce para luego mencionar “lo perdido hace llorar a mi madre/ mi padre promete el futuro” (36-38) el grupo familiar apunta indicios que afectan la subjetividad del hablante lírico en cuanto forma parte de aquel paisaje que no le oculta la cruda realidad del llanto y la promesa, generando así la investidura de conciencia.

Es esta investidura la que permite la lectura del mundo mediante nuevas claves, las del resguardo y la duda: “nunca buscamos en la calle/ amiguitas de volantín y ronda/ porque temíamos a sus padres/ militares espías”. El contexto corta el juego infantil, limitándolo y por tanto marcando el recuerdo y la conciencia de la voz lírica presente en el poema, una voz que deduce el peligro en el cotidiano. Las posibles “amiguitas de volantín y ronda” resultan peligrosas producto de su relación con sus progenitores hilando el traje de la investidura, acorazando al sujeto en cuanto protector de sí misma y sus seres queridos respecto a aquel panorama anegado de entidades peligrosas. Continuando esta lectura cito el siguiente fragmento:

Tengo ocho años
vivo en una ciudad sitiada
mi vida transcurre en los armarios de Ana Frank
y cuando salgo a la escuela
noto miradas esquivas
evidente labor de demonios (64).

Así, pues, el ambiente dictatorial es filtrado por la mirada infantil en una analogía con lo infernal y quimérico, en la que criaturas demoniacas y la muerte misma resultan habitar el cotidiano. La consciencia de lo contextual análoga la violencia del diario vivir en la ciudad bajo dictadura con aquella postal terrorífica. “Vivo en una ciudad sitiada”, argumenta el yo poético planteando el reconocimiento de lo represivo, la conciencia de lo que altera el transitar por el espacio. Los ojos infantiles se abren a la brusquedad de la violencia del periodo, el yo se posiciona en un lugar concreto:

el hogar y este en la ciudad sitiada de la dictadura. Aparece entonces la figura de Ana Frank como referente del abuso, como víctima infantil de un contexto que pareciera similar bajo las implicancias horribles de la violencia, como las “miradas esquivas” que la voz lírica ha aprendido a leer y asociado a la labor de los demonios, criaturas hostiles que aparecen perturbando la rutina escolar.

Se presentan situaciones similares a la anterior en las que se describe el enfrentamiento del sujeto infantil con la realidad contextual, como se lee en los siguientes versos de “Resiliencia”:

En nuestra pieza alta contemplábamos
la bóveda celeste
los grabados clandestinos
los camaradas que huían
el banquete de queda y la última garrafa (61).

En ellos se entregan huellas del contexto específico que circunscribe a la voz lírica en ese infierno consciente del día a día. La conciencia es representada como una posición privilegiada, como un ventanal desde el que se puede apreciar la realidad como desde una pantalla. “Los grabados clandestinos”, las reuniones y las persecuciones llegan a la voz lírica desde esta posición privilegiada ofreciendo imágenes que de manera obvia nutren su percepción y relación con el mundo, afectando, como ya se ha insistido, su subjetividad y visión del pasado. Es en esta oscuridad del cotidiano en que el sujeto que crece durante los últimos años de dictadura se adueña del acontecer histórico, y que Alejandra Del Río representa desde la mirada infantil, esto quizá como la única manera de aproximarse efectiva y afectivamente desde lo propiamente subjetivo, para adueñarse de aquella porción de pasado histórico que se niega a pasar por alto. La memoria del hecho traumático pasado aparece insistente entonces, aún cuando se trata de recuerdos que no implican una vivencia y apropiación directamente adulta del hecho mismo. Se podría postular entonces -siguiendo a Halbwach- que para que aquel recuerdo permaneciera en aquel sujeto este debería ser compartido por el colectivo del que el sujeto forma parte, es decir, el grupo familiar y es este mismo el que con posterioridad entrega insumos que aclaran e inevitablemente modifican el hecho en sí cuando el sujeto desde el presente acude a su remembranza. De este modo el lenguaje poético y sus herramientas permiten la construcción de imágenes particulares que dan cuenta de la relación entre el yo que rememora y su posición al interior de un grupo que mantiene vivo dicho recuerdo.

Al llegar a este punto quisiera destacar los siguientes versos del poema “Simultánea y remota”:
“debo proteger a mi hermana/ no quiero que vea” (41-42). En ellos se lee la noción de conciencia que

he querido desarrollar mediante la lectura de los dos poemas seleccionados de *Material mente diario*, noción que surge en relación a un otro que no la posee y que por tanto se encuentra en una situación vulnerable, de la que se hace cargo el sujeto consciente. La figura de la hermana penetra en el esquema horripilante de la realidad adulta, pero sin comprenderla del todo y es su hermana (la iniciada, la investida de conciencia) la que se hace cargo de su protección. De este modo, el hablante lírico comprende que la protección es el ocultamiento, la no revelación de ese mundo horripilante del que ambas son parte, pero no igualmente conscientes.

Como se advierte, encontramos en los versos de Alejandra Del Río una decisión maternalista de protección de la inocencia de la infancia y alejamiento de la violencia que anega el núcleo familiar. Sin embargo, esta es una decisión puntual a la que no optarán ni Pablo Paredes ni Diego Ramírez. De esta manera, se leen los siguientes versos del poema “Los países que ya no existen” de Paredes:

Es que hay que estar preparado para cualquier cosa,
sobretudo tú que no naciste en dictadura.
A los como tú los quieren con papas fritas
porque ustedes tienen la ferocidad de quien ha visto
el horror como una mesa de cumpleaños (73).

El modo de leer la realidad mediante el estado de resguardo y duda que reconocíamos en Alejandra Del Río pareciera también estar presente en este fragmento. “Es que hay que estar preparado para cualquier cosa” apunta la voz lírica estableciendo un clima de inestabilidad y vulnerabilidad latente, para luego señalar aquellos que deben estar esencialmente atentos: aquellos que no nacieron en dictadura. El contexto es propuesto como condición de la inestabilidad, de esta forma aparece el presente siendo afectado por el hecho pretérito, la huella del pasado marcando a los individuos en el aquí y ahora. La imagen que continúa es del todo intrincada en cuanto apela a la distancia temporal inevitable de las nuevas generaciones respecto a la dictadura y además de la escenificación y de todo el trabajo generado en torno a la memoria y el recuerdo de la misma. Haber visto “el horror como una mesa de cumpleaños” implica un trabajo de elaboración y procesamiento del hecho en sí, por lo que leo en esta imagen la representación de la lucha misma por la memoria. El territorio en disputa es dispuesto en un entorno de celebración elaborado artificialmente. La conciencia se articula en este fragmento por tanto como un deber para estar atento ante aquellos abusos aún no cometidos. La voz consciente aunque infantil y dolida de los poemas de Alejandra Del Río pasa en los versos de Pablo Paredes a ser una voz consciente y política, esto en la medida en que insta al cuidado y a la acción y no a la sobre protección

maternal del yo protegiendo de la verdad horripilante.

Ahora quisiera detenerme con mayor profundidad en Diego Ramirez quien desarrolla a lo largo de su poemario una noción de esta conciencia reveladora, que he venido planteando, bastante más clara. En *Brian, el nombre de mi país en llamas* el romance da pie a la argumentación doliente de un hablante lírico saturado por la acción de un país que lo encierra. Los primeros versos del poemario plantean:

“Brian,
vamos a escribir nuestra historia de amor en llamas
y nadie en este país
va a saber que estamos amándonos
desesperadamente en septiembre” (21).

iniciar un análisis de esta cita sería absurdo sin tomar en cuenta las implicancias del nombre con el que parte la estrofa “Brian”, la relevancia de este radica en todo el peso contextual que evoca. Nos habla, por una parte, de la adopción de elementos provenientes de otras culturas, y por tanto de todo el afán globalizante, mientras que, por otro lado, de su recontextualización en el nuevo territorio de aquel nombre extranjero. Respecto a este último punto quiero citar las primeras líneas del poema “Cuidado con el perro quiltro” (13) de Pablo Paredes (del poemario *El final de la fiesta*, 2005): “me gustaba que se llamase Yasna, me gustan los nombres que avisan pobreza, esos nombres como Jonathan y Jenifer, esos nombres que dicen cuidado con el perro quiltro, que marcan el terreno que avisan la selva” (13), el nombre en cuestión posee el peso de la marginalidad y la pobreza, tal como se lee en el desarrollo del poemario o en la cita misma de Paredes. Pero ¿quién es Brian? Brian es un adolescente que se ve involucrado amorosamente con la voz lírica del poemario- dejando todo el material extratextual que obviamente se puede leer en la obra y en base al que surge-, su origen es una familia disfuncional, su barrio uno ubicado en la periferia de Santiago. La relevancia de dicho nombre es, entonces, la representación de toda una realidad social de continuo ignorada, una realidad social desamparada, vulnerada y violentada en el nuevo panorama social de la transición gestado por los avatares del capitalismo.

Por otra parte, y regresando a la estrofa rescatada de Diego Ramírez, resulta clave detenerse en otros puntos que dan cuenta de aspectos interesantes para el análisis. Esta es la primera estrofa del poemario y resulta a modo de presentación luego de una cita de Jorge Tellier que habla sobre la orfandad en los siguientes términos: “los jóvenes no pueden volver a casa/ porque ningún padre los

espera”, y un verso suelto que plantea: “En sus ojos hermosos la patria”. De estos dos micro textos extraigo la idea de una pertenencia mal formada, es decir, de una no consagración del resguardo familiar, a la vez que la búsqueda y la reinvención de la pertenencia en un otro al que se le llena de sentido. El verso “vamos a escribir nuestra historia de amor en llamas” señala dos elementos relevantes, en primer lugar, el reconocimiento del yo poético como un yo consciente de su labor de escritor y, en segundo lugar, la violencia del fuego -que ya reconocemos en el título mismo de la obra- como manifestación del sentir, sea este amor o rabia. La consciencia del yo lírico como sujeto escritor ya nos habla de una identidad que se gesta en base a la escritura, pero no cualquier escritura, una escritura sustentada en la violencia del sentir. Ahora, y retornando a la lectura de la estrofa, la voz continúa: “y nadie en este país/ va a saber que estamos amándonos/ desesperadamente en septiembre” (3-5), distingo en estos versos una idea de lo oculto, de lo aislado y de lo marginal que juega con la cita inicial tomada de Tellier, y que presenta a los sujetos en cuestión como sujetos ignorados que se mueven en un submundo. Decisivo resulta que el hablante seleccione como instancia contextual “septiembre” y no otro mes, ya que esta fecha representa un punto de conflicto en el que la memoria histórica se juega entre dos recuerdos claves: uno, el más lejano, la conmemoración de las fiestas patrias y por otro -bastante más próximo- la conmemoración del golpe de estado que dio pie a la dictadura militar de Augusto Pinochet. La memoria entonces aparece enmarcando el romance, a manera de huella, a modo de conciencia, como instancia de crítica.

En el poema “Septiembre” el hablante lírico revela un sentir potente “es necesario ver mi país en llamas” ya que este mismo se ve “sitiado por el miedo”. Entonces la rabia aparece en los versos siguientes como explicación a la violencia del fuego que se pretende iniciar. La rabia se instala como un gesto categórico que como la voz del poema advierte:

Hay un país cercado
hay rejas en las calles
hay una ciudad citiada por el miedo
hay una ciudad enmudecida por la renuncia
por el recuerdo de la rabia
y la rabia y de nuevo la rabia
y es necesario absolutamente que esa rabia
sea el campo de batalla y el fuego y tu nombre
y mis amigos más jóvenes

sobre las vigilancias represivas
y los poderes pactados.
No es que nieguen el dolor
es solo la crueldad de sabernos conscientes y sensibles
con nuestras violencias de niños (1-16).

Muchas imágenes se pueden rescatar de esta estrofa. Para iniciar, la figura del país cercado, que también leíamos en Alejandra Del Río, la voz poética reconoce: “hay cercas en las calles”, y podríamos leer en estos versos una representación de las manifestaciones sociales con las vallas papales cortando el tránsito. Entonces aparece la rabia tomándose el primer plano del fluir lírico: “hay una ciudad enmudecida por la renuncia/ por el recuerdo de la rabia”. Estas líneas me parecen centrales en la medida en que instalan el marco contextual en base al que se articula la narración del romance. Así, aparece esta “ciudad enmudecida por la renuncia”, afectada por el silenciamiento de sus voces marginadas, trastocada por el incidir de políticas de borradura que condensan inevitablemente a ese estado de renuncia, de olvido, de trivialización del pasado. Sin embargo, el hablante lírico también rescata “el recuerdo de la rabia” y apunta a este como el escenario desde el que debe nacer la insurgencia, es decir, desde el disgusto mismo, desde la incomodidad, desde la conciencia de reconocerse enrabiado.

Retomando la idea anterior, el hablante apunta que es esa misma rabia la que debe servir de campo de batalla “sobre las vigilancias represivas/ y los poderes pactados” (12-13). Penetran en el discurso del hablante lírico las fuerzas del orden, que dibujan los límites de la realidad actual en base a la vigilancia, la represión y los poderes pactados, es decir, el reconocimiento de un segmento que limita el actuar de los sujetos en su cotidianidad. Posteriormente aparecen los versos que han dado título a este apartado: “no es que nieguen el dolor/ es solo la crueldad de sabernos conscientes y sensibles/ con nuestras violencias de niños”, de los que se desprende, en primer lugar, la afirmación del dolor mediante el reconocimiento consciente y sensible de una realidad que aqueja y molesta, y desde la que se desprende la rabia y el fuego. En segundo lugar, el último verso que cierra esta estrofa sostiene un valor explicativo clave ya que ilustra, de la misma manera que Pablo Paredes lo hacía con el poema seleccionado más arriba, la distancia temporal respecto a la dictadura y posiciona a “niños”, al modo de Alejandra Del Río, como sujetos violentos (violentados), conscientes y sensibles.

Se desprende de lo anterior una noción de la conciencia amparada en un actuar inevitablemente violento. De esta manera la conciencia es también vista como un dolor potente que corta al sujeto que

la posee, como ya se ha mencionado. Sin embargo, el gesto que realiza la voz lírica del poema apela a la acción como única manera de canalizar la sensibilidad, la rabia; esto es altamente relevante, ya que modifica el estado de alerta, que se ha mencionado en la lectura de los poemas de Alejandra Del Río, se modifica de tal manera que no basta por si solo sino lleva consigo un actuar inmediato. Así pues, en el poema “patria” la voz lírica se torna la de un iniciador que explica al objeto amado las razones de por qué es menester “incendiar el corazón de rabia”. Aparece en este poema el motivo que atraviesa el poemario, a saber: iniciador e iniciado (a modo de la pederastía griega). El gesto “pedagógico” se desarrolla de mejor manera en el poema “29 de marzo” (37) en donde la voz lírica explica a un tú (Brian) las causas por las que la violencia y la rabia se toman las calles el día del joven combatiente - que es el acontecimiento que da título al poema-. Como se lee en los siguientes versos:

Cuando te cuento
que el Día Del Joven Combatiente
se ilumina la historia de mi país
en el amanecer de los territorios bélicos
a cuadras de tu casa (12-16).

La acción de contar, traer al presente la historia escuchada y sabida de aquel hecho, y apuntarlo como uno de una relevancia considerable recae en el actuar mismo que lleva implícita aquella consciencia sensible. De igual manera, habla de la narración de un individuo a otro, de una explicación, de un gesto pedagógico, de un abrir los ojos a aquello que acontece en la calle y de lo que el sujeto que escucha no tiene conocimiento, como aparece señalado en versos posteriores: “Cuando te cuento por qué en marzo,/ en tus calles contaban otra historia” (20-21), insistiendo en el no manejo de esta conciencia histórica, quizá por la no pertenencia a aquel colectivo encargado de mantenerla, apegándonos a la lectura de Halbwach. De esta manera la conciencia que comprende el hablante lírico de *Brian, el nombre de mi país en llamas* se distancia del miedo que sentía la niña de ocho años de “Simultánea y remota” a dejar ver a su hermana la crueldad de lo cotidiano. En esta línea, retomo lo emanado del análisis de “los países que ya no existen” en cuanto se refiere a la distancia generacional y la presentación “filtrada” del pasado, que de igual manera afectan cualquier aproximación posible a aquellas memorias. Pero lo que he llamado afán o gesto pedagógico no se queda solo en la narración de aquella memoria que el hablante lírico insiste en mantener en la medida en que consigue explicarla a su amado, sino que va más allá aproximando a este a la acción y las llamas. Así pues, en este mismo poema, “29 de marzo”, se presentan dos apartados titulados: “Cajetilla incendiaria” y “Molotov”, en los

que se entregan instrucciones de como fabricar estos aparatos explosivos.

Para concluir este apartado quiero detenerme en el análisis de una estrofa puntual del poema “Patria” (29). Este poema aparece como justificación del sentir violento que encierra la voz lírica, junto con ello entrega determinadas marcas que caracterizarán al yo poético y que desarrollará en los poemas sucesivos. Ahora bien, como he mencionado, me parece relevante la siguiente estrofa:

Yo no pretendo hacerle fácil mi corazón,
si ya le hice evidente mi escritura y mi cuerpo,
si ya le vendí sueños
y frases lindas para su agenda con canciones
si ya le conté la historia faltante
con los nombres borraditos por el mar y la pena,
de esos rostros fotocopiados
y humedecidos por la alameda
colgando por nuestro paseo romántico
de domingo por la tarde (63-72).

Se gesta en los versos seleccionados una queja en la que el yo poético se adelanta planteando que no pretenderá explicar su interioridad si ya ha hecho visible tanto su escritura como su cuerpo, ambos elementos bastante relevantes en el desarrollo del poemario. Lo físico es capital en cuanto es la forma en que se manifiesta la memoria, el modo en que se siente el presente, el pasado y el futuro, además de una de las instancias más reales de interacción con el otro; por su parte la escritura revela parte del yo, esa parte que lo físico quizá no puede. De esta manera, encontramos una posible contradicción, ya que si el objetivo del hablante es no “hacerle fácil” su interioridad, su sentir, su corazón, está haciendo precisamente lo contrario; pero esto no es obviamente algo azaroso, sino todo lo contrario, ya que en esta contradicción aparente se deja leer la sensibilidad que rebasa el yo poético, en cuanto no puede más que expresar dicha condición en su actuar constante. Comienza entonces una enumeración de lo entregado, y entre sueños y frases lindas aparece consignada “la historia faltante”. Como se puede leer, lo residual aparece en el trazado del paisaje, el destinado al paseo romántico, afectando el romance mismo y la relación con el entorno próximo cargándolo de un sentir que enluta e inviste de consciencia a ambos sujetos. El pasado por tanto aparece como un elemento que atraviesa la relación, en cuanto el sujeto que enuncia líricamente reconoce consciencia al respecto y la necesidad de traspasarla a su joven amado -con todas las características que ya se han mencionado-. De igual manera, se deja ver en esta

relación una problemática social en cuanto al reconocimiento del trabajo realizado con la memoria por las organizaciones correspondientes, el abuso de las políticas consensuales, los trabajos de trivialización del pasado, y el enmudecimiento y renuncia de determinadas voces, que imposibilitan y distancian a las nuevas generaciones de aquella memoria, que como reconoce el hablante del poema, no parece arraigada en determinadas esferas sociales.

En conclusión, las representaciones del periodo dictatorial se articulan en el corpus estudiado mediante la deformación efectuada por filtro subjetivo del yo poético. La vivencia personal en el caso del texto de Alejandra Del Río enriquece la rememoración por medio de la relectura de los hechos en el seno de lo infantil y familiar. Es en este actuar que la voz poética de *Material mente diario* se apodera del pasado y lo exterioriza como una herida abierta en el centro de lo que debiese ser inocencia y tranquilidad. De esta manera, la performatividad poética imbrica el dolor y el recuerdo, otorgando al pasado dictatorial una estampa demoniaca que llevará al hablante lírico a plantearse como sujeto consciente y a la vez protector. Por su parte, Diego Ramírez y Pablo Paredes consiguen la representación del pasado dictatorial mediante la extroyección de un estado de peligro, pero que a diferencia de Alejandra Del Río excede la mera rememoración infantilizada y se posiciona como una amenaza latente en el aquí y ahora. Las hueyas dictatoriales aparecen en el paisaje del cotidiano y marcan la marginalidad de los sujetos que habitan la ciudad periférica de la que se hacen responsables ambos poetas. El recuerdo doloroso es un recuerdo resignificado en el presente, se accede a él como forma de comprender el acontecer y como acto insistente en el que se articula un actuar de lucha concreto. Así, la consciencia da pie a una intención pedagógica que se enhebra con la necesidad de responder a la violencia hiriente del poder hegemónico modelador de subjetividades y cuerpos.

Capítulo segundo:

La violencia como metáfora y acción de la memoria: lectura del presente y la sociedad en la transición

“y qué hacer con la rabia
qué hacer con nuestra hermosa rabia”

Diego Ramírez

Del capítulo anterior se ha desprendido la idea de “conciencia”, que podemos reconocer amparada en la noción de “conciencia histórica” que tiende a definirse como: “una sofisticación de la memoria (...), cuya especificidad proviene de la perspectiva temporal, en la que el pasado se relaciona con el presente y con el futuro, de forma compleja y elaborada, permitiendo que un procedimiento mental cree significado para la experiencia del tiempo, mediante la interpretación del pasado, con el fin de entender el presente y sentar expectativas para el futuro” (230)¹. De esta manera se puede apreciar la conjugación de las dimensiones posibles del tiempo en un sujeto que se reconoce ubicado espacial y temporalmente. En el presente capítulo quiero detenerme, ya no en las representaciones y consideraciones puntuales efectuadas por las voces de los poemas analizados respecto a la dictadura, sino, más bien, en las imágenes que los mismos levantan, pero esta vez como representación de las problemáticas sociales del presente, y el modo en que la rabia enunciada por Ramírez en el epigrafe que abre este capítulo, se materializa en el análisis poético de una sociedad violentada e invisibilizada durante el periodo de la transición.

Antes de cumplir con semejante acometido me parece interesante detenerme en la lectura de un artículo publicado en la revista *Actuel Marx*, titulado: “La memoria como futuro” (2006), de Pilar Calveiro. Esta autora plantea la relación entre olvido y memoria, puntualizando que no son opuestos sino complementarios -esta no es una aclaración nueva ni mucho menos propia de la autora ya que ha sido planteada por numerosos estudiosos de la memoria como Poul Ricour o Marck Augé-, así, esta relación complementaria juega un rol crucial en cuanto permite “simplificar o complejizar” el pasado, esto en la medida en que los recuerdos resultan ser recortes de un tiempo pasado amplio rebosante de

4 Carmen Lucía Cataño Balseiro en lectura de Jörn Rüsen.

información de la cual un sujeto puntual en el presente no puede hacerse responsable en su plenitud, como en la ficción “Funes el memorioso” de Borges. Por tanto, el olvido es una condición necesaria que acompaña a la memoria en la medida en que permite el establecimiento de recuerdos particulares, facilitándolo “logísticamente” hablando.

Sin embargo, la autora puntualiza que, y esto es lo que me resulta interesante del artículo, tradicionalmente el olvido es entendido como un mal, como una acción que cercena a los sujetos de la memoria, desprendiéndolos de las imágenes preciadas de los tiempos pretéritos, en resumen como un acto violento. Así, el olvido es de continuo asociado a las políticas estatales de borradura y consenso o a las voces hegemónicas que no se ven beneficiadas con la proliferación de lo residual como herramienta de lucha social; de esta asignación del olvido al bando hegemónico se desprende la asignación de la memoria, del recuerdo, a las voces “marginales”, en cuanto no se ven representados en la voz del poder, y en cuyo seno la memoria parece cobrar completa significación como acto de resistencia. Ahora bien, Calveiro puntualiza:

la resistencia construye sus memorias re-apareciendo lo desaparecido por el Estado, lo que éste intenta borrar y, a su vez, rescata desechando, seleccionando, olvidando también. Necesita olvidar parte de su miedo, de su escepticismo, de su impotencia. Olvido y memoria, como dos momentos de un mismo proceso, no son privativos de algún grupo social o político, pero pueden ser instrumentos de resistencia, en la medida en que permiten articular la reconstrucción del pasado con lo por-venir. (63).

Se desprende de lo anterior, que el olvido es un acto del todo necesario y que no está en relación exclusiva con uno u otro lugar de enunciación. Además, el trabajo desarrollado por la resistencia, en cuanto a memoria, es completamente dependiente del olvido ya que es en el actuar de este que se consigue la proposición de un discurso común de lucha y resistencia que aporten al reconocimiento de las condiciones del presente y la elaboración de narrativas del porvenir.

A este efecto, el sujeto desde su posicionamiento en el presente puede tener dos posibles relaciones con el pasado y el futuro, puntualiza Calveiro, dependiendo del lugar desde el que se posiciona el sujeto que construye la remembranza. Así: “la “apropiación” del presente implicará la reconstrucción de cierto pasado, su interpretación (...) y la proyección hacia un futuro que se presenta como promisorio, en tanto extensión de este presente” (64), es decir, se accede al presente, se comprende este, mediante la reconstrucción de un pasado. Por tanto el pasado, actualizado en el presente, es un espacio en el que se juegan las significaciones y sentidos de los diferentes grupos

sociales, quienes mediante su interpretación conseguirán definir su posición respecto al mañana. La voz hegemónica, o las voces, al poseer un cierto privilegio sobre el establecimiento de “discursos oficiales” (como la historia) se relacionan con el pasado como una manera de establecer su poder, esto en una lectura que Calverio realiza del autor francés Michael Faulcout. Por consiguiente, “el desposeído espera, espera su tiempo y un presente que le pertenezca y que está necesariamente en el futuro”, ya que el presente es demasiado hostil para pensarlo como lugar completamente habitable, y al hacerlo (al habitarlo) “Lo hace de manera callada, registrando cada una de las ofensas, moviéndose y probando, por ensayo y error, cómo debilitar, transgredir o desbaratar las relaciones de poder que lo someten” (66). De esta manera, el presente se entiende como una instancia de lucha y resistencia en espera de un futuro, comprendido este último como un acontecimiento decisivo en el que la realidad se reorganiza, en oposición a la noción de futuro manejada por las esferas de poder, quienes lo comprenden como una extensión del presente, es decir, como la continuación de su poderío.

Ya he mencionado la presencia de los sujetos marginados, que al no verse representados por el discurso oficial insisten en el recuerdo como forma de supervivencia en un presente poco propicio, un presente que no los considera. De esta manera la memoria resulta una herramienta con la que apalea la presencia forzosa del yo en un presente no construido por sí mismo, pero que pretende cambiar según comprende la promesa de un futuro; es decir, “la memoria permite despertar las promesas no realizadas del pasado, resignificarlas y relanzarlas al futuro, así como liberarse de ciertas promesas no cumplidas, que pesan sobre el presente” (71), por tanto la memoria entrega herramientas de revisión del presente que pueden resultar la materia prima para la construcción de aquellas narrativas del porvenir mencionadas anteriormente; sin embargo, como explica Norberto Lechner en su texto “La democratización en el contexto de una cultura postmoderna”, en la situación actual, de continuo definida como postmoderna, la elucubración de relatos semejantes entra necesariamente en crisis, dificultando el actuar de los sujetos. Así, la caída de los grandes relatos es también la caída de las grandes promesas.

Es en este punto en que me parecen completamente afines las palabras de Elizabeth Jellin mencionadas en su introducción a *Los trabajos de la memoria*, con las que contextualiza las condiciones en las que se generan los procesos de redemocratización en el continente, explica:

Los países de la región enfrentan enormes dificultades en todos los campos: la vigencia de los derechos económicos y sociales es crecientemente restringida por el apego al mercado y a programas políticos de corte neoliberal; la violencia policial es permanente, sistemática y

reiterativa; los derechos civiles más elementales están amenazados cotidianamente; las minorías enfrentan discriminaciones institucionales sistemáticas (...). Esto plantea la pregunta sobre cuáles son las continuidades y las rupturas que han ocurrido entre los regímenes dictatoriales y los frágiles, incipientes e incompletos regímenes constitucionales que los sucedieron en términos de la vida cotidiana de distintos grupos sociales y en términos de las luchas sociales y políticas que se desenvuelven en el Presente (4).

El poder de los regímenes dictatoriales durante los periodos de transición metamorfosea, es decir, cambia solo en apariencia para mantenerse aún en escena afectando el cotidiano de la sociedad. En esta misma línea Tomás Moulian por su parte explica: “Hoy en día Santiago es una ciudad violenta, desordenada, descontrolada. Apaciguando el terrorismo del estado, la violencia se ha desplazado hacia el ámbito de la vida urbana, allí se expresan en diversas formas: sutiles, brutales estridentes” (123), esta cita es extraída del capítulo tercero de *Chile actual anatomía de un mito*, en el que apunta las transformaciones sufridas en el país con las implementaciones de las políticas neoliberales. En este mismo capítulo el autor señala variedad de consecuencias entre las que destacan: la pobreza que segrega a los sujetos y el crédito que mediante la apariencia de progreso (en cuanto facilita el acceso al consumo) integra artificialmente a los sujetos marginados, cayendo en un juego ilusorio en el que las distancias no hacen más que consolidarse, en cuanto la dependencia de los sujetos respecto al mercado parece más incuestionable. En resumen, hay, por tanto, durante el periodo de transición (1990-actualidad) una naturalización de la violencia que atesta el presente de aquella condición insatisfactoria constante que Calveiro plantea como únicamente sobrellevable gracias al recuerdo de un pasado y la posibilidad de un futuro. De igual manera, las políticas de corte capitalistas implementadas en el Chile de la transición formarán un paisaje que definitivamente moldeará a los sujetos y sus consciencias poniendo en práctica nuevas relaciones tanto con el pasado, el presente y el futuro.

“Hay una ciudad enmudecida por la renuncia/ por el recuerdo de la rabia”¹

Me ha parecido relevante el texto de Pilar Calveiro para introducir este capítulo en cuanto genera una conexión bastante interesante entre las tres dimensiones temporales (pasado, presente y futuro), situándonos obviamente desde una concepción occidental del tiempo. Ya he señalado que el objetivo de este trabajo radica en comprender la forma en que el pasado funciona a modo de herramienta para la revisión crítica del presente, bajo esta directriz el ensayo de Calveiro entrega una

5 Diego Ramírez, “Septiembre” en *Brían mi país en llamas*.

visión bastante clara y acotada de la forma en que dicho proceder podría gestarse. En el desarrollo de este capítulo, en cuanto a análisis de la bibliografía primaria se refiere, pondré especial atención en dicha articulación, buscando leer en los textos poéticos aquellas marcas que posicionadas desde el momento presente recurren al pasado para cuestionarse el aquí y ahora, generando además una proyección a futuro. He partido de dos interrogantes que ordenarán el análisis desarrollado, a saber: ¿Cuál es la forma en que el presente se entiende, siente y describe? Y ¿cuál es el rol que la voz lírica le concede a los sujetos en este presente? En el capítulo anterior se ha descrito el reconocimiento del pasado como un acto de investidura de consciencia reveladora que le confiere a quien los posee una actitud crítica y un actuar, según las obras poéticas analizadas, ya sea maternalista, de protección y distancia, o pedagógico y político, de educación a los no iniciados respecto al pasado. Ahora bien, en lo que sigue pretendo releer estas conciencias emanadas desde las voces líricas, pero ahora ya no con el fin de reconocer las huellas del pasado dictatorial, sino la forma en que estas describen su actualidad social.

Así, para comenzar, rescato del análisis de las obras tres imágenes en relación con la representación del momento presente, primero, la del sueño, segundo, la de la fiesta, y finalmente, la de la acción violenta en dos direcciones. Tomo como significativo el poema “Soñar el saqueo” del poemario *La raza chilena* de Pablo Paredes, esto en cuanto condensa estas tres imágenes presentando una fotografía del sentir que exterioriza la voz lírica. Lo transcribo a continuación:

Se quedaron dormidos porque no les gustaba la canción,
soñaron que corrían por la calle rompiendo autos
que abrían los supermercados
que llegaban con regalos y sus madres dejaban de maldecirlos.

No les gustó la fiesta
se amontonaron en un rincón
se turnaron para cubrir la parte exterior del cúmulo
capearon el frío
soñaron que el mar se ponía tibio y llovían peces

Nadie los sacó a bailar
entonces se durmieron
parecían la velatón de un muerto invisible

soñaban que nacían de nuevo,
que esta vez salían de vaginas y el sol no les aterraba (51).

Planteo ahora una lectura del poema verso por verso con el fin de analizarlo en profundidad. En primer lugar, el hablante lírico nos presenta un poema que nos habla de un conjunto distinto él, por tanto, de unos “otros”; ellos, los otros, “se quedaron dormidos”, la actitud enunciativa pareciera ponernos ante una narración en cuyo papel principal aparece representada una otredad somnolienta, sedada, aburrida, alienada. Estos otros “se quedaron dormidos porque no les gustaba la canción” y ya este primer verso nos entrega una red de conexiones con el corpus primario que nutren su significatividad. La figura de la canción no gustada aparece de continuo en la poesía de Pablo Paredes, como es el caso del poema “Gracias por bailar conmigo” (*El final de la fiesta*), en el cual se menciona: “gracias por bailar conmigo que estaba todo mojado,/ esa canción no me gustaba, pero igual fue bonito”, leo estos versos como una declaración contextual, como un discurso de posicionamiento desde el que la voz lírica se plantea su marginalidad y su condición de otro. La acción de agradecer lo plantea en relación con un otro misericorde que le permite la posibilidad del baile, la posibilidad de ser parte de la fiesta, al menos momentáneamente. El sujeto se describe a sí mismo al momento del baile: “estaba todo mojado”, la humedad en su cuerpo es una condición que él asume repudiable y que integra al agradecimiento como forma de potenciar la acción piadosa, pero entonces aparece la disyunción impresa en “la canción”, el elemento que funciona como marco del baile, y que a la vez define los roles dentro de el ir y venir de la danza. “Pero fue bonito”, anuncia el yo poético revelando la conformidad como única vía de supervivencia. Quiero ahondar al respecto con el análisis de los siguientes versos del mismo poema:

con ese languetazo tengo para hartó tiempo,
porque resulta que mañana en vez de andar buscando amor de rincón
en vez de andar barnizando mi corazón huacho,
voy a hablar de ti
lo único que voy a cambiar va a ser la canción (17).

El baile, y el roce que este implica, inaugura en el sujeto una nueva narrativa, una interpretación y modificación del hecho que lo trastoca con el propósito de hacerlo más digerible, más significativo. De esta manera el presente se expone como un cuadro frío en el que la significación de los acontecimientos es elaborada mediante la imáginería que subvierte la condición fría del cotidiano.

La canción no gustada resulta de una imposición, como el discurso hegemónico en respuesta al cual surgen los sujetos marginados con sus propias voces y memorias, articulando discursos

independientes y resistentes. Retomo esta idea como medio para también traer al análisis el poema “Himno nacional de Chile” (*La raza Chilena*), ya que en él se puede leer la distancia y la violencia del discurso hegemónico imprimiendo sus “tradiciones” sobre los rostros y las memorias de los sujetos a los que pretenden amparar. Se lee en este poema:

En Chile decimos guagua.

El llanto define la nominación de nuestras criaturas.

Esta onomatopeya es el primer delito contra nosotros

- y no ha sido en español-

Lloran las guaguas como ladran los perros,

ese es el himno nacional,

el resto es peluquería,

hombres muertos por tonteras,

nada más (62).

El himno nacional, esa canción que pareciera unir a una nación bajo un sentir patrio de orgullo y pertenencia, es anulada por el hablante lírico que quita de su poética marcial a aquellos “hombres muertos por tonteras” y apunta en sus estrofas la onomatopeya del llanto, la violencia del llanto mismo nombrando a las criaturas recién nacidas a la vez que destinándolas a aquel sentir y aquella crueldad. “Esa onomatopeya ha sido el primer delito contra nosotros” apunta el hablante lírico como manera de expresar la naturalización del malestar, la cotidianeidad de la violencia y la manera en que esta es expresada, continuada e invisibilizada mediante artificios nulos de sentido, que es en parte uno de los movimientos que el poemario *La raza chilena* realiza. Así, la relativización del discurso hegemónico y su memoria-histórica, metaforizada en el poema mediante la canción nacional, da pie a la lectura de un estado de disconformidad y no pertenencia a aquellas propuestas nacionales de las que los sujetos marginados reconocen mediante la fugacidad del disgusto. Por tanto, la canción no gustada es una metáfora de aquel discurso hegemónico y de mercado que durante la transición se implantó y que dejó de lado a un grupo amplio de la sociedad, como explica Tomás Moulian en relación con los cambios desarrollados en las grandes ciudades con las políticas neoliberales implantadas durante la transición: “el deterioro de la calidad de vida para los sectores populares es evidentemente mucho mayor. Están asediados por la delincuencia, con la cual deben convivir, y son las principales víctimas de las consecuencias no deseadas de la bárbara modernización (...)” (124). Hay un sector de la población que

queda desamparado, aunque el capitalismo lo intenta integrar mediante el artificio del crédito, según nos explica el mismo autor, conjunto de la población que se mueve en un entorno violento y que configura un presente completamente poco propicio para reconocer en él las peculiaridades de una “fiesta” en la que todos se integran por igual.

Quiero retomar la primera estrofa de “Soñar el saqueo” y detenerme en el saqueo mismo, en la configuración del deseo violento como respuesta a una situación que no satisface al sujeto que se incomoda con aquella canción ya violenta. “Soñaron que corrían por las calles rompiendo autos/ que abrían supermercados” se lee en el segundo y tercer verso, extraigo de ellos el deseo inconsciente de la acción ante “las vigilancias represivas/ y los poderes pactados” que el hablante lírico de “Septiembre” (Diego Ramírez) puntualizaba. Digo inconsciente porque no podemos pasar por alto que su concreción se desarrolla en el espacio onírico y no en la realidad, por tanto, y retomando la cita de Ramírez que da título a este apartado de análisis, encontramos a sujetos enmudecidos “por la renuncia/ por el recuerdo de la rabia”, que reconocen el disgusto ante las políticas del poder hegemónico pero que no consiguen desarrollar un actuar más allá de la imaginación, del subconsciente. El sueño aparece en la poesía de Paredes bajo dos concepciones: como imagen de alienación (suscitándose como advertencia) y como instancia para pensar la posibilidad del futuro. Este último punto es interesante en la medida en que plantea el futuro como un sueño, o la concreción del futuro como solo factible en el acto de soñar, lo que nos remonta a la condición postmoderna y la imposibilidad de los grandes relatos.

“No les gustó la fiesta”, continúa la voz de “soñar el saqueo”, “se amontonaron en un rincón”, explica. Leo en estos versos una intención de camaradería en cuanto al reconocimiento de un sentir disconforme plural que trasciende lo individual y se posiciona como una condición social evidente del presente, resultando en la marginación. Entiendo aquí la marginación como una condición resultante del disgusto, y por tanto de los discursos y acciones del poder, es decir, como la reacción ante la violencia de un contexto hostil, como forma de supervivencia, y no como un acto desarrollado netamente por la esferas de poder. La marginación resulta, entonces, un espacio desde el que soñar la violencia, las llamas y el futuro, en cuanto articulación de las fuerzas desacomodadas. En esta agrupación-marginación que la voz lírica reconoce en estos sujetos resulta factible la acción de reaccionar, es decir, soñar y “capear el frío”, en resumen, hacer frente a las situaciones desfavorables del presente. Es importante señalar que el frío resulta una condición inseparable del momento presente para el sujeto que no está a gusto (marginado). Así se lee en el poema “Frío sobre el frío” en *El final de la fiesta*:

Tenía frío sobre el frío
nadie supo que esa noche estuve borracho
bailando heroico contra los chicos buenos
que son también los chicos lindos
los chicos altos
los que tienen la ropa más bella del mundo
ceñida a sus cuerpos fascistas (...) (83)

El hablante lírico reconoce: “tenía frío sobre el frío”, exacerbando la condición desfavorable y su estado de vulnerabilidad, para luego dar paso a la construcción de un cuadro polarizado en el que el yo autodefinido marginal aparece reconociéndose diferente respecto a “los chicos buenos”, así al bailar (metáfora del transitar, vivir) lo posiciona “contra” aquellos sujetos. Es interesante el adjetivo heroico que utiliza el hablante lírico para caracterizarse a sí mismo en su baile, la heroicidad en su actuar radica en el enfrentamiento que se reconoce en la acción del baile, en el que, como ya se ha visto, el yo se posiciona respecto a un otro con características físicas puntuales que los definen y distancian, invitando necesariamente al roce doloroso de las diferencias sociales, polarizándolas. El contraste entre el yo poético y los otros a los que se refiere aparece matizado por las apariencias: ellos son “los chicos más lindos”, los altos y los que tienen la ropa más bella; sus características contrastan con las que la voz suele aferrar a su representación propia como se lee en el poema, anteriormente citado, “Gracias por bailar conmigo”:

Gracias por bailar conmigo
y decirme
princesa son las doce y sigues tan linda
porque yo sé que soy feo
que mi tamaño les da asco
que tengo escrita en la piel manchada
el viaje de la bisabuela desde Neuquén hasta Chile
la cárcel del padre (16).

Acudimos a una aparente disconformidad de la configuración física del hablante quien describe en los versos citados rasgos característicos del ciudadano chileno promedio, como son la estatura o el color de piel. Se ven en estos versos, como también en el poema “Futbolista chileno” (La raza chilena), una lectura de la belleza distanciada de los rostros cotidianos y amparada en ideales burdos, poco prácticos

y blanqueadores. La memoria y la identidad pasa también entonces por los cuerpos, en forma de rasgos, manchas y vestimenta. Así, pues, la no conformidad con determinados rasgos físicos reconocibles en el cotidiano habla de una marginalidad vulnerable a las políticas de mercado, en donde las estrategias de consumo privilegian determinados ideales de bellaza por sobre otros construyendo subjetividades inseguras y tambaleantes. Resulta entonces significativo el “gracias” que antecede al “por bailar conmigo” en el poema de Paredes, ya que en él se aprecia dicha inseguridad, resultado de la existencia de ese otro discurso, que en su materialización se plantea como lo deseado y lo atractivo, el discurso hegemónico reposa también, por consiguiente, en la condición física de los sujetos. Así mismo, la incomodidad física de la apariencia como sinónimos de vulnerabilidad también la manifiesta el hablante lírico de *Brian, el nombre de mi país en llamas* cuando, también refiriéndose al frío de su objeto amoroso, plantea: “Brian,/ no tengas frío/ yo sé que no te gusta tu ropa” (139). Posteriormente la voz lírica continúa en los siguientes términos: “y menos esa chaqueta café tres tallas más grande/ herencia paterna” (193). La incomodidad es también motivada por la apariencia, por la ropa heredada, por la imagen heredada, una imagen que no es la imagen apetecible. Brian, objeto amoroso, prefiere el frío antes que el uso obligado de esa chaqueta heredada, que es también el discurso heteronormativo de la tradición patriarcal imponiéndose sobre el cuerpo. “Brian,/ no te gusta esa chaqueta ni nada de tu ropa/ porque no la elegiste tú” (140), sintetiza la voz lírica, y en estos versos se expresa la no elección del presente, la no pertenencia, la incomodidad con el contexto que cubre a los sujetos que lo habitan como la ropa cubre el cuerpo.

“Nadie los sacó a bailar/ entonces se durmieron” apunta el hablante, retomando el análisis de “Soñar el saqueo”, es mediante el reconocimiento del yo, en su condición física de otro, que se hace posible la marginación, el sujeto se siente fuera de lugar. “Nadie los sacó a bailar” en la medida en que ellos se reconocen a sí mismos como sujetos discordantes en esa fiesta que parece hecha para otros, con una canción que no agrada y que en el tedio de lidiar insufriblemente con ella se marginan mediante el sueño para inventar el porvenir. “soñaban que nacían de nuevo/ que esta vez salían de vaginas y el sol no les aterraba”, finaliza el poema, haciendo patente su condición de otro monstruoso que sueña su nacer de nuevo, su salir de vaginas como seres humanos y no como esa otra cosa que se siente aterrada por el sol, condición de la monstruosidad.

Ahora bien, ¿cual es el campo de acción al que se circunscribe el sujeto marginado ubicado en el momento presente? Como ya se ha mencionado, el saqueo, la violencia y las llamas aparecen como respuestas ante la violencia del momento actual, sin embargo, su real desarrollo aparece materializado

solo en el discurso o en el espacio onírico, como se ha apuntado con el análisis del poema de Paredes “soñar el saqueo”. Podríamos preguntarnos en tal caso si ocurre de manera similar con los otros textos poéticos que componen el corpus propuesto ya en la presentación de este trabajo. Pues bien, como se ha desarrollado en el capítulo anterior, la poética que Diego Ramírez presente en *Brian, el nombre de mi país en llamas* lleva en sí una crítica política bastante clara, y en sus poemas la figura del sujeto insurgente, revolucionario, desadaptado, encapuchado toma un papel preponderante en cuanto representación física de la rabia, en cuanto personificación de una historia de violencia que solo puede ser combatida y cambiada con más violencia. En esta línea se presentan los siguientes versos del poema “Patria”:

Nosotros que llevamos tanto/ tanto fuego,
nosotros que llevamos la molotov iluminando
el centro de nuestros corazones,
entendemos la necesidad de encapucharse las manos
de verle levemente el brillo de los ojos
cuando triza la ciudad, las vitrinas, los hipermercados.
La fascinación de llevar la delincuencia infantil
de la destrucción como gesto de amor (32)

El acto violento es justificado en una condición interna que reclama susodicho acometer. “Nosotros que llevamos tanto/ tanto fuego” asevera la voz lírica del poema, y posteriormente plantea “entendemos la necesidad de encapucharse las manos”, atribuyendo a ese proceder, a esa investidura de poder efervescente y rupturista, una convicción sustentada en la revisión de una condición innegable y coherente con la situación que modela esas subjetividades marginales, desadaptadas y heridas. Así la “delincuencia juvenil” es un “gesto de amor”, esto en la medida en que dicha acción surge desde el deseo interno de afectar el presente y generar el cambio necesario para hacer más llevadero el cotidiano transitar, para plantear una canción que sea más acorde al gusto común, para que la rabia siga su curso en forma de llamarada y molotov, porque no se puede vivir con semejante rabia dentro y porque el presente es el espacio de disputa en el que el futuro se construye. De esta manera el gesto pedagógico generado por el hablante lírico del poemario respecto a Brian (metáfora de un pueblo) resulta decisivo en cuanto propone el trabajo de la memoria, su actualización, en una generación distanciada temporalmente de dichos recuerdos, pero lo hace con el propósito de repensar un futuro, uno que requiere del recuerdo como elemento de resistencia y lucha en el presente. El pasado se reactiva en el

presente como se lee en el mismo poema “Patria”: “que la gente dice que somos un panfleto histórico/ de un pasado que no nos pertenece” reconoce la distancia a la vez que la pasa por alto en cuanto es capaz de avisar la incumbencia del yo en ese espacio pretérito que deja sus huellas en el aquí y el ahora. Continúa: “pero es la misma no historia/ que nos hace querernos brutalmente en silencio/ en los sectores invisibilizados”. La no historia aparece como relectura del pasado, como una apropiación a la distancia de los hechos que configuraron las condiciones actuales, desde esa perspectiva ¿cómo no querer comprender dicho pasado, cómo no querer apropiarlo si es en él en el que se puede comprender la identidad del yo anulado que sufre en el presente? Cito los siguientes versos como forma de hacer visible la violencia del pasado transformándose en la violencia del aquí y ahora:

Es la misma no historia de su padre lejos,
de su madre histórica,
de sus compañeros que lo tocan, que lo escupen
lo odian, lo dejan boquita tendida en el pavimento,
es la misma no historia de los morenos rapados
que no quieren vernos cerca/ que no quieren vernos juntos (33).

La violencia que reverbera en el presente y que hiere de las más diversas formas es, en primer lugar, heredada, proveniente de un pasado, de una historia que se intenta borrar y quitar de los sujetos ubicados en el aquí y ahora (una no historia), pero que estos, en un acto de resistencia, insisten en retenerla como una medida política. La manera de hacer notar su presencia será, entonces, mediante el actuar violento, cuando la molotov “triza la ciudad, las vitrinas, los hipermercados”.

Pese a ello la voz lírica del poemario de Ramírez reconoce con posterioridad, en el momento en que el romance se vuelve sufrimiento y distancia, que su actitud insurgente es en realidad una fachada, en esta línea se presentan los siguientes versos:

Entonces, nos da tanta vergüenza
que los que nos creían valientes
se den cuenta que eramos solo unos rebeldes
que hacíamos de la pornografía una trama
para aprender a querernos. (182)

La vergüenza que se manifiesta en el primer verso deja en claro la no anulación de la consciencia, sino que todo lo contrario, esta se mantiene en el sujeto generando en él la vergüenza al percatarse que no ha podido hacer las acciones necesarias para afectar el presente mordaz que lo encierra. La vergüenza se

instala también en relación con otros que los creían de una determinada forma, pero que tanto la voz lírica como su objeto, no consiguen representar efectivamente. El romance aparece entonces como una forma también válida de rebeldía, pero una rebeldía desde la que pensar la violencia, pensar el futuro, no para llevarlo a cabo. El romance es al igual que el sueño un punto en el que el individuo se cobija del frío que anega el cotidiano.

Para lo hasta ahora expuesto de este capítulo me he remitido solamente a los textos de Pablo Paredes y Diego Ramírez que componen mi bibliografía básica dejando de lado a Alejandra Del Río. Este proceder se ampara en que el poemario *Material mente diario* presenta una conciencia intimista que no permite una lectura del presente al modo de la realizada en los poetas ya mencionados. Desprendo esta imposibilidad del carácter cerrado en el sentir del yo, por sobre un análisis contextual y social más detallado, que plantea la autora ya desde el título mismo del poemario. Ahora bien, esta actitud puede igualmente, como efectivamente ocurre, tener sus causas en las condiciones mismas del periodo que instan al yo poético a escapar de la atrocidad del presente mediante el enclaustramiento del yo en sí mismo. De esta manera la figura del imbunche que Alejandra Del Río plantea en el poema del mismo nombre presenta a una voz lírica automarginada, disconforme, perseguida por un pasado que la obliga a escapar mediante el “maleficio”. “No veo el tiempo/ atrás acosan los viejos guerreros” (31), especifica el hablante lírico, el tiempo, la ubicación espacio temporal del sujeto, entra en duda, sin embargo, desde atrás, posición que según la noción occidental del tiempo es destinada al pasado, “acosan los viejos guerreros”. Así el yo se ve perseguido por un pasado que no se define en términos contextuales, sino, que solo se presenta como el hecho o la existencia previa tendiendo sus manos sobre el sujeto desorientado del presente. La voz lírica continúa: “pretenden esclavizare”, y asevera “Debo/ debo lo que no me queda” (31), y se deja entre ver la ausencia de un determinado elemento en el yo que lo condena y distancia de aquellos sujetos que lo instigan. Entonces aparece con un poco más de claridad la condición actual del sujeto: “quiero cerrar las puertas/ quiero encerrarme con ellos/ interrogarlos”, y digo la condición actual del sujeto en cuanto presenta a un yo que reclama por una narración, por un trozo de historia que no posee y que necesita para pagar aquella deuda, aquella no pertenencia a un pasado histórico.

En un gesto de recapitulación el hablante lírico del poema se invierte sobre sí mismo y se observa como la sumatoria de las acciones ocurridas con anterioridad, en aquel espacio pretérito que hoy la hace posible, de esta manera plantea:

Fueron tantos los robustos

tantos los colonizadores
tantos que soy un caldo de promesas
llagas donde aún se escucha murmurar (32).

Se define a sí mismo como un caldo de promesas, como una mezcla forzosa de una cantidad no despreciables de sujetos que plantea en términos de: robustos y colonizadores, es decir, sujetos masculinos e imponentes. La presencia de estos sujetos resulta en promesas que en el verso siguiente apunta como llagas, leo en este paso de la promesa a la herida una revisión del pasado y su inevitable contraste con el presente, en cuyo follaje, en cuyo cuerpo herido (violentado por las acciones pretéritas) aún “se escucha murmurar”, donde la memoria aún permanece estoica. Sin embargo, el dolor suscitado de la revisión solo motiva al hablante, que podríamos entenderlo como un pueblo camino a la somnolencia relatada por Paredes, la necesidad de escapar por medio del maleficio, por medio del aislamiento, la marginación. El poema finaliza con los siguientes versos: “vuelvan a jurar el amor que me tuvieron/ ya no veo el tiempo/ nada sentiré” (32), en ellos aparece la instancia de alienación, la borradura de la memoria, en cuanto no se ve el tiempo, en cuanto no se siente nada. De esta manera la marginalidad es catastrófica, la alienación es total, y el sujeto se funde en el presente como un sujeto sin pasado ni futuro.

Ya finalizando este capítulo quiero retomar las dos preguntas enunciadas al iniciar este apartado de análisis. La primera: ¿Cual es la forma en que el presente se entiende, siente y describe?, me parece resuelta en la medida en que la lectura realizada deja en claro una visión de incomodidad latente en los sujetos que habitan el presente. Por un lado Paredes accede a ella como un discurso prefabricado impuesto en el que el sujeto se ve inmerso casi sin comprenderlo, aquí la representación de la canción no gustada resulta esclarecedora y significativa, además de la figura de la fiesta, metáfora del progreso capitalista que genera el artificio festivo al que políticos y empresarios remiten para defender las políticas implementadas durante la transición, políticas que, sin embargo, solo consiguen segregar. Esta marginación aparece en la poesía de Pablo Paredes representada en sujetos adormecidos, pero disconformes que sueñan con la sublevación y la acción violenta como forma de construir el futuro desprendiéndose de los discursos oficiales, consensuales y hegemónicos impuestos en dictadura y perpetuados en transición. La memoria aparece entonces como herramienta de lucha, como instancia de reflexión y comprensión del aquí y ahora. En resumen, el presente se entiende como un conjunto de circunstancias no escogidas por los sujetos que las habitan, como una imposición heredada de un pasado violento, pasado que no se puede olvidar ya que reposa en cada uno de los espacios del

cotidiano, aunque determinadas acciones emanadas desde el poder intenten hacerlo.

Respecto a la segunda interrogante, esa que se preguntaba sobre el rol que la voz lírica le concede al sujeto discordante -en relación con el “orden” despiadado establecido- inmerso en él, resulta bastante difícil de responder en cuanto en los poemas analizados la acción rupturista se expresa como una imposibilidad aparente, es decir, reprimida por la somnolencia, afectada por la individualidad del romance o atentada por el enclaustramiento. El sujeto habita el presente según la elucubración de narrativas de supervivencia, es decir, mediante la institución de sentidos inmediatos que permitan imaginar el futuro, a saber, requieren distanciarse del presente por medio del sueño o el artificio de la relación romántica, para desde estos espacios inmediatos, armónicos y deseables proyectar una posible prosperidad y un sentido al porvenir. Por tanto el rol que recae en el sujeto consciente, disconforme y violentado apela antes que nada a la acción más allá de esos espacios de ensimismamiento e individualidad, romper con las narrativas de supervivencia, o más bien superarlas, ya que es en el gesto individual en que se ve restringido el actuar político y subversivo que podría pretender verse en la poética de *Brian, el nombre de mi país en llamas*. Aún así, prevalece tanto en Paredes, como Ramírez y Del Río una conciencia de aquella “no historia” y del disgusto que esta enhebra en el presente anudando a los sujetos en la actualidad a un sentir limitado y segregador, es decir un sentir desarticulado que desde la periferia del cotidiano pareciera ilusorio (un sueño) revertir.

Capítulo tercero:

Liturgias expresivas: conciencia y reflexión metapoética

“La poesía tiene extraños caminos o no tiene
así que escribe sorprendido
aterrado de ti mismo”

Alejandra Del Río

El objetivo del presente capítulo es analizar las propuestas metapoéticas existentes en el corpus utilizado para el desarrollo de este trabajo. Lo anterior se desprende de un trabajo interpretativo con miras a comprender que tras la concepción manejada por los autores respecto al género en que desarrollan su escritura se ampara también en una interpretación del cómo el yo se relaciona con el presente, el pasado y el futuro, y la manera, por consiguiente, en que esta relación cobija determinados ideales. Con este cometido propongo un análisis independiente y breve de cada autor, considerando poemas puntuales en los que considero se articula una voz reflexiva y consciente respecto a la cuestión poética, para luego exponer brevemente, a modo de cierre, los puntos en común y las distancias reconocibles entre los diferentes autores.

Alejandra Del Río: la introyección descarnada como material poético

La intención que subyace a la poética de Alejandra Del Río queda patente en los siguientes versos de “Rangoon, 2009”, segundo poema de la obra *Material mente diario*: “Todas las cosas organizadas por sí solas/ y yo deseando penetrarlas” (15), el deseo del poeta, si es que leemos la expresión del hablante lírico bajo semejante filtro, es adentrarse en el interior de “las cosas”, penetrarlas, comprenderlas y retener parte de ellas como huellas de su existencia, como forma de remediar el paso inevitable del tiempo que reviste la existencia del mundo real y cotidiano. El sueño aparece entonces como el espacio diferente, desprovisto de las reglas de lo real, en el que “mis palabras brotan como natural consecuencia de los actos/ mis actos son estas palabras” (16), el lenguaje en el espacio del sueño es y construye la realidad misma, y podría decirse que esta aspiración es la que

envuelve la propuesta poética de Alejandra Del Río, a saber: la aspiración de que el lenguaje baste por sí mismo, de que el lenguaje penetre en el interior de las cosas y que en semejante acto consiga entregarlas sin mayor referencia, ya que el lenguaje es objeto y acción. Ahora bien, en este mismo poema el hablante lírico reconoce: “Pero abro los ojos y las cosas vuelven a estar cerradas, henchidas de sentido y yo sin poder penetrarlas” (17), planteando la dificultad de la intención ya enunciada, las cosas en la realidad se presentan ya compuestas y ordenadas imposibilitadas quizá de ser resignificadas; lo real, lo cotidiano, distinto del lenguaje poético, se presenta como una estructura declarativa y objetiva que coarta la posible penetración del yo en el objeto material.

La poesía es comprendida por Del Río como una instancia de doble impregnación, en la que el sujeto penetra el objeto a la vez que el objeto entra en el sujeto. De esta síntesis se desprende el acto poético, es decir, en la medida en que el yo accede al objeto consigue apropiarse de parte de él a la vez que el objeto mismo se apodera de un determinado gesto del sujeto que lo manipula. Es entonces cuando es necesario recurrir al título del poemario en cuestión como forma de comprender de mejor manera la propuesta poética de la autora. Material – mente – diario, son las tres palabras que sin partículas gramaticales que las unan conforman el título del poemario en análisis, ellas son posibles de analizar según la propuesta que se ha intentado plantear en las líneas anteriores como este acto de apropiación del mundo-objeto y su posterior refracción en el lenguaje poético. Estas tres palabras, creo yo, remiten inevitablemente al acto cognitivo, es decir, a la instancia de conocimiento experiencial desarrollado por un sujeto que se enfrenta a un objeto que desconoce; este proceso cognitivo es de carácter netamente subjetivo y en él reposa la posterior interpretación que el sujeto tendrá del mundo. De esta manera, tenemos el objeto tangible (lo material), el yo subjetivo (la mente) y la instancia de reinterpretación y creación asociada al lenguaje (el diario). El sujeto penetra en lo material mediante la interiorización de dicho objeto, lo transforma en su interioridad subjetiva asociándolo a infinidad de conexiones también internas, a recuerdos y huellas pretéritas, a contextos disímiles, a imágenes constantes. En esta asociación se modifica el objeto y se anula toda objetividad posible, el yo penetra en el objeto pero ¿puede transformarlo? Dicho proceder es el que se gesta en la escritura, y más puntualmente en la escritura poética, según leo en Alejandra Del Río. Así, el espacio del sueño es también el espacio de la poesía, el espacio que permite el reconocimiento de la performatividad del lenguaje, el momento en que la interioridad y el subconsciente son la realidad misma, el momento en el que el yo se manifiesta “materialmente”.

La escritura vuelve material lo intangible, aquello que reposa en el centro del yo lo extrapola el

lenguaje como se lee en los siguientes versos:

Paraísos artificiales
qué importa
los infiernos de la persona
los monstruos que se apoderan de la ventana
paraísos artificiales
qué importa
si te resignas al canto de los pájaros
el eco choca en la caverna
qué importa
si solo importa atrapar en la hoja ese canto
en forma de torrente
espaciada lucidez (22).

La referencia a Baudelaire que reposa en el primer verso de la cita y que se refiere al ensayo del mismo nombre, insta a la representación del yo poético siendo afectado por el consumo de alucinógenos. De esta manera se mantiene la idea de que la interioridad constituye el único espacio desde el que el yo puede actuar independiente de las restricciones de lo real, esto en cuanto la droga permitiría un estado determinado de sonsciencia. Ahora bien, tomando una cita de Charles Baudelaire: “La sensatez nos dice que las cosas de la Tierra bien poco existen, y que la verdadera realidad sólo está en los sueños” (), se complejiza la noción de realidad y los medios para acceder a ella, en cuanto lo real estaría aferrado al sujeto en sí y no al contexto que lo rodea, esta es la misma idea que Del Río desarrolla paulatinamente en sus poemas. Ahora bien, leo en esta actitud del yo poético aquel repliegue con que se ha definido la escritura de los náufragos, grupo al que pertenece Alejandra Del Río, en cuanto insta a una reflexión elaborada del material poético: el lenguaje, y la forma en que este es capaz de construir realidad, significación o sentido. Regresando a los versos citados más arriba, quisiera detenerme en el juego efectuado por el hablante lírico en la medida en que describe posibles paraísos artificiales, para luego relativizarlos mediante el “qué importa” poniendo de esta manera la importancia poética en la acción misma de escribir, ya que es en semejante acontecimiento en que el lenguaje torna material lo intangible.

Sin embargo, el acto de escribir, y esto no se ha de pasar por alto, siempre estará filtrado por la experiencia subjetiva del yo. De esta manera el lenguaje poético permite acceder a una interpretación

del mundo distinta, más verdadera en cuanto reposa en la realidad misma que es la subjetividad del yo poético. Así lo deja en evidencia el hablante lírico de “Dedos de yerba”:

¿Te acuerdas de mí
la que reveló tus pies
tus verdaderos pies
tus pies en la tarde cotidiana (21).

La acción escrituraria encierra el momento puntual desde la materialización de subjetividades, el punto de vista filtra la acción apoderándose de ella en apariencia, transformándola y haciéndola real. El yo poético accede a la revelación del objeto verdadero en la medida en que puede conseguir la penetración de sí mismo en el objeto en el contexto que le enmarca. De esta manera “la tarde cotidiana” es el hilo que hace posible el bordado verdadero, en cuanto que constituye el material mediante el cual el hablante lírico accede al objeto, lo reconoce y lo hace suyo.

Ahora bien, la escritura poética también tiene sus dificultades, estas son las que el hablante lírico se detiene a señalar, esto amparado en la imagen del canto que se pretende entregar al papel como torrente, según los versos citados con anterioridad:

La poesía tiene extraños caminos o no tiene
así que escribe sorprendido
aterrado de ti mismo
el problema es como terminar el poema
como darle cauce
esquema de eco
potencia de grito
admisibilidad (22).

Sorpresa y terror son los sentimientos que confluyen en la traducción de lo material a lo interior y de lo interior al lenguaje escrito. El hablante lírico del poema reconoce dicho sentir respecto a la traducción en la medida en que la interioridad se vuelca al exterior, se vuelca a las palabras, a la materialidad nueva. “La poesía tiene extraños caminos o no tiene” reconoce la voz del poema, señalando la complejidad inminente de la transcripción del yo al lenguaje poético. Esos extraños caminos de la poesía son los que debe transitar el yo poético en cuanto reflejo de un sentir que aspira a ser universal, en la medida en que consigue transformarse en eco, cauce o grito, es decir, que mientras estos caminos aparecen mostrando determinadas características del sujeto que escribe, este último se enfrentará a la

problemática de encaminarlos y conseguir elaborar con ellos su difícil admisibilidad.

b. Diego Ramírez: el poeta que no es poeta

Leo en Diego Ramírez un afán poético permeado por las nomenclaturas de lo marginal. Estas nomenclaturas exteriorizan el sentir del yo, el sentir subjetivo, y lo impulsan en un acontecimiento crítico social y consciente. La figura del romance adquiere en este contexto un valor simbólico, un valor de igualamiento desmitificador, un valor de igualamiento independiente de posibles resquemores subcutáneos instalándose así en la superficialidad críptica de la actualidad del presente, en la superficialidad críptica del paisaje capitalista, aunque no por eso impidiéndose entrar en los espacios privados: visualizados en las instancias carnales, en las instancias dérmicas, en las instancias del yo sintiendo por medio del cuerpo, comprendiendo el espacio mediante el cuerpo. Si en Alejandra Del Río encontramos un yo poético capaz de introyectar el mundo para comprenderlo desde dentro, el mundo, el material poético para Diego Ramírez tendrá su significación, su sentido estricto, en la penetración del yo y sus ideales en lo macro y micro social. Este autor comprenderá la poesía como una herramienta de lucha, una herramienta de escenificación de las disputas por el sentido, de las disputas por el espacio social. Su propuesta poética, comprendiendo esta intención, estará dada por el reconocimiento de la poesía como discurso para dar cuenta del malestar. La poesía adquiere entonces un matiz de queja y denuncia, de transgresión, reto y resistencia; pero todo esto filtrado a través del cuerpo, que es el que lo siente todo.

Es en este sentido en que se entienden los siguientes versos:

Los poetas

no dicen nada,

todavía no han dicho nada.

Debe ser que no te conocen Brian.

Debe ser que aún no bailan contigo (133).

Los poetas, esa figura que es capaz de crear mediante el lenguaje, es representado por medio de un otro diferente al yo, los poetas, es decir, esos otros que escriben, se ven incapaces de expresar cualquier cosa en tanto que no han tenido la dicha de conocer a Brian, de conocer a este sujeto, objeto y conjunto; esta pluralidad y a la vez individualidad que representa y es la condición del pueblo resultado de su época; este sujeto-objeto, este material que es el instinto de supervivencia, que es esa porción de realidad social que es de continuo ignorado. En este sentido, se gesta un estado de crítica que enviste

las propuestas poéticas que no consideran a ese conjunto social como material poético. Entonces, entiendo que la poesía consiste para Diego Ramírez en un actuar, en un convertir la condición cotidiana y marginal, el sentir del día a día, en material poético.

Continuando con esta idea, la voz lírica de *Brian el nombre de mi país en llamas* reconoce en determinado momento: “Brian/ eres todo lo que escribo/ y dejé de escribir” (...). Leo en estos versos la forma en que la voz poética comprende que el único tema posible de la poesía (o de su poesía) es Brian, esta metáfora de un contexto social real, de una condición social marginal, desprotegida y vulnerable. El aparato poético se hace responsable de ella interviniéndola a nivel de sentido amparándola bajo el alero incondicional de una propuesta poética predominantemente consciente. Creo que es en esta afirmación en que se avala la idea que he intentado articular de que la propuesta poética planteada por Ramírez está ligada a esta convicción un tanto política y social de que la poesía debe estar arraigada a la crítica, a la revisión y a la intervención.

Del primer poema citado he desprendido la postura del yo poético diferenciándose del macro concepto que resultaría ser el poeta. El yo se distancia de esa figura en cuanto afirma tajantemente: “Yo no soy poeta (...) yo soy algo así como la expatriación equivocada de la delicia. Y no se moleste si uno se confiesa tan fácil y tan alejado de todo” (167). Leo en este fragmento la evidente alternativa de negación del yo respecto a su condición de poeta. “Yo no soy poeta” plantea el hablante lírico, sin embargo, admite que es “algo así como la expatriación equivocada de la delicia”, es decir, la expulsión no acertada de lo agradable a los sentido, la llaga dolorosa carente de algo agradable. Así, la poesía de Ramírez no es poesía en tanto en que no remite a un actuar agradable, en tanto que se presenta como un malestar, como un grito histérico y rabioso. “Y no se moleste si uno se confiesa tan fácil”, la poesía de este poeta que no es poeta, sino que es una cosa extraña resultado de la expulsión de lo agradable, resulta de un acto confesor inconsciente que podría hacer molestar a alguien. Inconsciente, apunto, ya que la confesión se da de manera fácil y deslenguada, se confiesa con facilidad, como si el acto confesor fuese similar al acto de vomitar revistiéndose así de un atavío desagradable. Además es mediante la acción confesora que el sujeto se torna transparente, es decir, mediante la exteriorización de de la experiencia del yo, este último consigue presentarse en su complejidad ante los otros. Este poeta que reniega de su condición es más un transcriptor de su consciencia y subjetividad, un sujeto que solo entiende la realidad en la medida en que puede confesarse, es decir, en cuanto es capaz de volcar la interioridad hacia el mundo exterior.

De esta manera, el material poético sería dicha confesión y su condición la marginalidad. Sin

embargo, entramos en una contradicción en la medida en que el poeta que no es poeta plantea que: “Hay cosas que importan y esas cosas yo las guardo para mí y no necesito contárselas a nadie porque la escritura, o sea, bueno mi escritura es solo casualidad entre nosotros” (167), la contradicción radica entonces entre la confesión y aquellas cosas que se guarda para sí. Hablamos entonces de una poética cuyo material es difícil de manejar, difícil de entender; entonces, el eco subjetivo del yo se define en cuanto no puede dejar de plantear la distancia entre el yo poético y el yo autor, que en cierto sentido hablaría de los caminos intrincados planteados por Alejandra Del Río, esto según se puede entender las imbricaciones y desviaciones que la escritura ofrece a la materialización del yo en el yo poético. Así la escritura del último sería también casualidad entre quien escribe y el objeto de su escritura. La palabra casualidad juega aquí un rol de magnitudes considerables ya que representa lo azaroso, la no planificación del sentir que une al yo y al objeto, planteando dicha unión aleatoria como la única causante de la escritura. Es imposible pasar por alto, de igual modo, según leo en el fragmento anterior el factor vivencial y autobiográfico que compone el poemario, esto en la medida en que se comprende su producción escrita como un punto en el que se condensa lo personal con el proyecto poético. De esta manera, la penetración del yo en la realidad se gesta oblicua y despiadada, insistiendo en la interactividad significativa del yo no vertiéndose sobre la escritura, sino que siendo modelado por esta.

Continuando con el análisis de la meta-reflexión poética quiero citar el siguiente fragmento como forma de penetrar aún más en la configuración de la imagen del poeta y su quehacer:

ayer soñé con un autor de poesía, era muy joven, le sangraba la nariz y se chupaba los dedos blancos después de dibujar líneas y borradores en un cuaderno de vidrio. Me dijo que se habían aburrido de escribir porque tenía la columna rota de tanto darle al oficio del amor, o de la masturbación o del barro. Yo pensé que moría, pero era inmortal, drogadicta, enferma, barroca, pero inmortal (233).

No hablamos de poeta, hablamos de “autor de poesía”, y la distinción podrá resultar mínima, sutil o inexistente, pero creo que no es, como todo en poesía, ingenua. La noción de autor se distancia de la de poeta en la medida en que, y esto remitiéndome exclusivamente a mi lectura de Ramírez, el primero aparece marcado por el tedio de la escritura mientras que el segundo insiste en el hálito vivificador de la escritura invistiéndose así de un aura diferenciadora. Sus características esenciales están amparadas en la descripción de su cuerpo, de su fisicalidad, proceder que le confiere una imagen plástica de la vulnerabilidad. La imagen del cuaderno de vidrio es también bastante decidora en cuanto apela a aquella transparencia que mencionaba más arriba respecto a la transparencia asociada a la confesión.

Resulta interesante también la forma en que su quehacer poético se ve mancillado, plasmando la contradicción del autor poético que no escribe, del poeta que no es, que no ejerce la escritura por voluntad, esta idea que ya he planteado más arriba es nuevamente puesta en escena por Diego Ramírez: “me dijo que se habían aburrido de escribir” el aburrimiento de la escritura, la toma de distancia del acto escriturario, marca su condición nebulosa su devenir fragmentado, anticipando la imposibilidad de la poesía, o de como esta tradicionalmente se ha entendido, en el contexto actual. La miseria y el romance lo distancian de su actuar poético, lo físico y la miseria manifestada en el sexo y el barro, que además se presentan como temáticas reiteradas en la poética de Ramírez, impregnan su poética malogrando el insistir platónico de la poesía como composición pulcra heredada de las tradiciones anteriores. Este autor de poesía, que no poeta, se presenta en una actitud moribunda, herida, rasgada, aunque dicha condición de sujeto doliente y dolido es solo apariencia ya que el sujeto se presenta también como inmortal, a la vez que drogadicta, enferma y barroca, aparece atestiguada como un ánima inmortal. Miserable y sobrecargada, así se presenta la poesía para Diego Ramírez, o más bien, así sobrevive.

Ahora bien, de acuerdo con el poema anterior, tenemos a un poeta doliente, joven y herido, que pese a aquellos rasgos dolorosos consigue ser inmortal. Nuevamente aparece la imposibilidad del yo poeta según se lee en los siguientes versos, considero, de manera mucho más tajante:

estoy pensando en escribirte un poema, pero yo no escribo. Eso dejé de hacerlo hace tiempo, me aburrió el ejercicio de escribir poemas sin haberte conocido. La poesía es para los hombres, yo prefiero ser un chico analfabeto, un chico disléxico escribiéndole poemas a otro chico como yo. La poesía ya no existe y lo dice el peor poeta de su generación. Yo dejé de escribir, porque ahora eres tú mi pajarito envenenado y hermoso que escribe devorando la noche y la vida (246).

El yo poético reconoce su no condición de sujeto poeta, o su no actuar de sujeto poeta. El aburrimiento aparece nuevamente, aunque ahora relacionado con el no conocimiento o la distancia respecto al objeto de la poesía. Entonces leo, de acuerdo a este fragmento, que la poesía está destinada a su no existencia en cuanto no es capaz de considerar el objeto lírico pertinente, el cual sería el sujeto o el conjunto de sujetos marginados y vulnerables. La poesía cumpliría entonces un rol esclarecedor, en cuanto consigue la visualización de un determinado conjunto social.

Pablo Paredes: las territorialidad de la escritura

Para referirme a una posible reflexión metapoética emanada desde el corpus seleccionado respecto a

Pablo Paredes recurre al poema en prosa “Memoria” perteneciente al poemario *El final de la fiesta*. De él me interesa extraer dos conceptos que definirán su escritura. El primero, la territorialidad de la poesía, el segundo, las exigencias de la misma escritura, transcribo a continuación el poema de Paredes:

Se me exige la territorialidad de la escritura, se me exigen los ojos ardiendo como fuegos artificiales quemando los pechos de los niños -no sabíamos decirlo bien y decíamos juegos artificiales-. Se me exige que no tome tanto esa misma micro, parece que yo me estoy cansando de estar escribiéndolo, parece que no me puede exigir nada a mí, porque yo solo soy memoria, la mala memoria la más mala de todas: un día vendrán a castigar mi memoria. Territorialidad de las palabras, con asco me dicen -estás pasado a territorio. Se me exige higiene, ventilar mi casa gitana, quitarle el hedor de estación terminal. ME ESTAN LLEGANDO PALABRAS PERDIGONADAS EN LOS VIDRIOS DE MI PECHO, quieren que doble y yo soy solo uno, uno para uno. Mi territorio son sobras. De qué territorio está ha-blando usted, a caso quiere decir patria, acaso quiere decir barrio, acaso quiere decir discurso. Yo solo soy memoria y se va a acordar de mí (89).

Quiero comenzar analizando las exigencias, desprendo de ellas una postura ante la cual se escribe, un otro al que se responde. La poesía, la escritura, surge entonces en un diálogo inevitable con un otro distinto al yo que antepone su visión en la instancia valorativa. La crítica de “mi” acción de escribir es elaborada en función de las características de mi escritura, que es también característica de mi posicionamiento. De este modo no es solo la escritura la que entra en diálogo y respuesta con lo que otros esperan, sino que también todas las implicancias del yo. “Se me exigen los ojos ardiendo como fuegos artificiales quemando los pechos de los niños”, especifica el hablante lírico, y en aquella exigencia del artificioso actuar de la escritura el poeta responde con la aclaración inminentemente contextual: “no sabíamos decirlo bien y decíamos juegos artificiales”, la seriedad y la magnificencia del fuego metamorfosea al goce del juego, esto en la medida en que da cuenta de una deformación del lenguaje que vuelve las palabras marginales e infantiles, por natural asimilación. De este modo, el yo poético es capaz de responder a las interpelaciones y las exigencias externas como si su condición perpetua fuese aquella desde la que enuncia.

Ahora bien, como ya he apuntado, estas exigencias existirán en la medida en que el hablante lírico reconoce -idealmente, aunque también podría ser del todo insconsciente- la territorialidad de su escritura, es decir, la forma en que él se posiciona, el lugar desde el que enuncia, el discurso y las imágenes que conjugan sus poemas. Así cobra sentido el enunciado: “se me exige que no tome tanto la

misma micro”, es decir, se me exige que deje de recurrir a determinadas temáticas o recursos desde los que yo sujeto poeta escribo. Pese a ello el yo, en su ideal crítico, mantiene su posicionamiento afirmando: “yo soy la memoria y se van a acordar de mí”, de esta manera la territorialización constituye el filtro desde el que el hablante lírico introyecta la realidad convirtiéndola en material poético, esto siguiendo los planteado en el análisis de Alejandra Del Río.

Buscando resumir lo hasta ahora expuesto, quiero poner atención en los puntos comunes que logro reconocer de las lecturas de las reflexiones metapoéticas de los autores patentes en el corpus seleccionado. En primer lugar, quiero destacar la invitación desarrollada por Alejandra Del Río a la introyección y apropiación de los objetos de lo físicos. En aquel acto se articula un proceder que resulta esclarecedor en cuanto pilar preponderante en la comprensión de la memoria y su rol desarrollado en la poética de la autora. De esta manera, el pasado adquiere sentido en la medida en que es recreado por el filtro subjetivo yo poético, que modifica los hechos y los llena de imágenes mucho más significantes y expresivas. El lenguaje poético entonces enviste al pasado y lo modifica críticamente como forma de reposicionarlo en el presente, como forma de revisitarlo, desde el presente, y plantearlo a la actualidad como un infierno doloroso. En esta misma línea me parece interesante la propuesta de Pablo Paredes en la medida en que se relaciona con lo leído en Del Río, la memoria aparece como un lugar, como un territorio que perméa la escritura. Así, el yo poético se delata en su escritura aunque las exigencias del mundo exterior a él pretendan modificarlo. De lo anterior se desprende la relevancia del factor social y su peso en el proceso de escritura, ya que si en el acto de escribir el poeta deja sus huellas territoriales también deja en él su visión y noción tanto de pasado, presente y futuro. La visión del sujeto territorializado ampara una comprensión de la actualidad que se traspasa al escrito y se comporta como discurso político en su proyección, por tanto, al igual que Alejandra Del Río pretendía apropiarse de las cosas, Pablo Paredes se apropia de la actualidad y la hace suya en cuanto es capaz de comprenderla, explicarla y modificarla mediante su posicionamiento. Por su parte, en Diego Ramírez reconozco un afán confrontacional latente que hace suyo el flagelo de la violencia cotidiana, como ha intentado desarrollarse en los capítulos anteriores. Es también relevante el hastío y la marginalidad impresa en la intención poética de Ramírez mediante la cual se define como un poeta que no lo es, es decir, un poeta que se escapa de las limitaciones de la poesía convencional. Al igual que en los casos anteriores reconozco la introyección de la realidad social aplicándose a la realidad social, en la medida en que el romance resulta metáfora de la vulnerabilidad marginal.

Conclusiones:

Espacios e imágenes para la crítica y reflexión del presente

El periodo espacio y temporal actual se circunscribe en una serie de peculiaridades políticas, económicas y sociales que resultan herencia o consecuencia de acontecimientos pretéritos, es decir, que resultan de la imagen del pasado dejando sus huellas en el paisaje presente. El pasado, el recuerdo y la memoria de este, no desaparecen en absoluto; esto a pesar de las medidas sistemáticas o espontáneas emanadas desde las necesidades de los poderes políticos y económicos que en su rol hegemónico intentan suavizar dichas marcas de lo pretérito transcribiéndose en el presente. En el caso chileno el pasado dictatorial resultó, como en la mayoría de las dictaduras de América Latina, un acontecimiento nefasto en el que la violencia se manifestó en cada espacio del vivir cotidiano. De esta manera, El acontecimiento histórico penetra en los acontecimientos colectivos particulares e individuales, dejando su inscripción a modo de herida palpitante, quiebre, despojo de la inocencia, rabia dolorosa y violenta, etc. La dictadura de Augusto Pinochet es, por tanto, un punto despiadado de la narrativa histórica chilena, en el que se construirán las condiciones de vida actuales ante las que tendrán que hacer frente los sujetos que vivieron la dictadura, así como aquellos que generacionalmente toman distancia de esta. Desde esta perspectiva, dicha distancia podría resultar un camino sin retorno en el que el recuerdo del pasado llegase a su fin de manera abrupta y sin mayor remedio cediendo ante la desorientación impuesta desde las más diversas artimañas urdidas desde los poderes pactados del periodo de transición. Ahora bien, si el olvido pareciera inevitable -comprendiendo este no como condición necesaria del recuerdo al modo que lo plantea Pilar Calveiro en lectura de Mark Augé, sino como instancia de borradura total de lo pretérito discordante, es decir, de las memorias opuestas a la memoria oficial- ¿por qué razón resistirle? ¿cual es el rol de la memoria en el contexto de un capitalismo que aspira por defecto a la desmemoria?

“Chile la alegría ya viene” cantó la propuesta de regreso a la democracia. Sin embargo, la alegría parece haberse quedado estancada en lugares esporádicos asociados a los “pequeños y limitados placeres del consumismo” que a modo de analgésico disuelven la espontaneidad de la rabia y el malestar generalizado que palpita en el interior de cada sujeto que visita las calles de una ciudad que no le considera fuera de su rol de consumidor, que lo atropella con una violencia invisible, despótica

desquiciada. La alegría se quedó en determinados ideales artificiales pero el malestar y las brechas sociales se cernieron como la verdadera propuesta del afán transicional. Este es el contexto en el que se articulan las propuestas poéticas que encierran el corpus seleccionado para el desarrollo de esta tesina. En estos el pasado, y respondiendo a las dos preguntas obvias que finalizan el párrafo anterior, aparece como herramienta de revisión y crítica del presente, es decir, como insumo para deconstruir la actualidad y articular, de esta manera, la queja, la rabia y la demanda.

Sin embargo, ¿de qué manera esta queja se podría hacer posible sin remitir directamente al pasado dictatorial? Tanto Alejandra Del Río, Pablo Paredes y Diego Ramírez presentan en las obras seleccionadas pequeñas imágenes que juegan con aquel pasado y que lo exhiben como huella en la memoria, el sentir y el cuerpo. Así, Alejandra Del Río insistirá en la demonización del periodo mediante la elucubración de un hablante lírico herido en su niñez por la brusquedad de un pasado duro que rasga su inocencia. Diego Ramírez, por su parte, plantea una canalización de imágenes apiladas en lo cotidiano, pero que son absorbidas a conciencia o no por los sujetos que habitan el presente. En este contexto solo el yo poético, un sujeto consciente y sufrido producto de esta misma conciencia, es quien logra dimensionar a cabalidad las implicancias de esa “no historia” que lo rodea a él a la vez que a toda una sociedad herida por estas mismas huellas, pero demasiado ocupados en otras cosas como para detenerse en aquellas marcas que los interpelan de manera directa.

Distingo en estos dos autores, como ya se ha planteado en el capítulo dedicado a esta reflexión, dos tipos de aproximación al recuerdo, a la vez que dos propuestas de acción en base a aquella conciencia que confiere el pasado a los sujetos que lo reconocen. Por un lado, la de Del Río que apunta la necesidad de proteger de aquella verdad dolorosa, en un sentir-actuar completamente maternalista; y, por otro, la de Ramírez que manifiesta una propuesta cuasi-pedagógica en la que el romance lleva a la revelación de las huellas del pasado arañando en el silencio de lo cotidiano como manera de defender al objeto amado, como manera de hacerlo despertar del frío de una sociedad atolondrada. Pablo Paredes, por su parte, plantea la necesidad de resguardo y en función de ella dibuja el modo en que la distancia temporal de las nuevas generaciones respecto al golpe militar resulta alentadora a la vez que preocupante. Esta reflexión sobre la condición del recuerdo efectuada por Paredes interpela y plantea nuevas problemáticas, a saber: ¿qué hacer con estas memorias? ¿de qué modo la conciencia de un pasado violento puede materializarse en un actuar en el momento presente? ¿qué implicancias reales podría llegar a tener dicho actuar? ¿en qué medida resultan reales insumos para la crítica del presente? ¿qué es lo que se entiende como presente?

El presente es representado como un espacio de incomodidad latente en el que las voces poéticas avanzan escrutando el acontecer social. Las problemáticas de la transición se intensifican en medida en que las políticas neoliberales penetran en la configuración total del paisaje social. Existe en aquella acción, la de lo económico externo entrando en la definición de los sujetos, un acometer violento que descascara la dermis y la muestra enrojecida, como un malestar palpitante que tiende a intensificarse. Es de este malestar que nos hablan las propuestas poéticas analizadas. Paredes penetrará en los discursos oficiales para entregar una deconstrucción de los simbolismos y moldes nacionales para criticarlos y vaciarlos de sentido. En este proceder planteará la imagen de la fiesta como apuesta de las políticas neoliberales (y eslogan del regreso a la democracia) y al desadaptado marginal (feo, aburrido y dolido) como consecuencia de aquella fiesta que no funciona para todos igual. Las problemáticas sociales son tratadas mediante esta apuesta metafórica de la fiesta que no consigue incorporar a la totalidad de los participantes, es por tanto el presente un contexto de despiadada segregación en el que los sujetos buscarán desesperadamente nuevas proyecciones, un nuevo porvenir. Es en este acometer en que la memoria aparece como herramienta de lucha en cuanto es capaz de traer a escena las promesas y atrocidades del pasado, consiguiendo “despertar” a los sujetos. Pablo Paredes expone sujetos somnolientos, pero disconformes que sueñan con la acción violenta como forma de construir el porvenir desprendiéndose de los discursos oficiales, consensuales y hegemónicos impuestos en dictadura y perpetuados en transición. La memoria se dibuja así como herramienta de lucha. El sujeto que habita el presente lo hace en función de determinadas narrativas de supervivencia. Estas funcionan como construcciones que prometen un tiempo y espacio mejor que el que compone el presente. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que dichos espacios, tal como los he leído en las poéticas analizadas, son por regla general espacio cerrados en el yo y que muy extraña vez consiguen articularse en una complejidad mayor. De esta manera el reto está en pensar en un porvenir que no se quede estancado en el sentir y que encuentre su materialización en un proceder concreto, de otra manera la lectura efectuada nos hablaría de la imposibilidad de revertir la condición enajenada que pareciera inseparable del sujeto que habita la actualidad, sin embargo me niego a dicha lectura por ser demasiado tajante y poco apropiada.

Finalmente, he considerado el análisis de las reflexiones metapoéticas de los autores presentes en los textos seleccionados, esto con miras a comprender la relación entre su comprensión de la poesía y las temáticas en cuestión. Los resultados de dicha lectura me permiten plantear la existencia de un discurso subjetivo que aspira a apropiarse de las problemáticas, sociales o no, pero sí humanas en el

contexto de un mundo cambiante en el que la trascendencia parece una realidad inevitable. La poesía aparece en este marco como un espacio desde el que el yo poético se empodera y deja correr su territorialidad, su convicción su sentir, su mentalidad para ser delimitada por la materialidad del lenguaje. De esta manera, la relación entre poesía, pasado, presente y futuro se articula como un discurso coherente en el que el yo poético construye representaciones de su momento presente sin poder evitar, desde su posicionamiento subjetivo, caer en la revisión del pasado y en la configuración de proyectos futuros.

Proyecciones posibles, ya finalizando este apartado dedicado a concluir, en relación con lo desarrollado en esta tesina me parece pueden ser dos: la primera, ampliar el corpus, incorporando poéticas de otros autores pertenecientes a las dos promociones trabajadas con miras a comparar si las imágenes, herramientas y acciones evidenciadas se mantienen en líneas similares o presentan variaciones considerables. La segunda, leer la noción de memoria además de las huellas y manifestaciones del pasado dictatorial, si es que son posibles, en poéticas de promociones mucho más recientes; esto con miras a evaluar la forma en que la memoria se rearticula al ser filtrada por subjetividades completamente distanciadas de periodo dictatorial o, por el contrario, comprender los mecanismos que intervienen en aquella supresión.

Referencias bibliográficas

Textos poéticos:

- Del Río, Alejandra. *Material mente diario 1998 - 2008*. Santiago: Editorial cuarto propio, 2009.
- Ramírez, Diego. *Brían, el nombre de mi país en llamas*. Santiago de Chile: Ceibo editores, 2015.
- Paredes, Pablo. *La raza chilena*. Santiago de Chile: Editorial Mago, 2012.
- Paredes, Pablo. *El final de la fiesta*. Santiago de Chile: La calabaza del diablo, 2005.

Textos teóricos y secundarios:

- Baudelaire, Charles. *Los paraísos artificiales*. Madrid : Editores Valdemar, 2000
- Bello, Javier. *Los náufragos, poetas chilenos de los 90*. Universidad de Chile. n.d. Web. Diciembre, 2015. <http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/index.html>
- Calveiro, Pilar. “La memoria como futuro”. *Actual Marx/ intervenciones*. N°6 (2006): 61-76
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza: 2004
- Hernández, Héctor. “Paanorama subjetivísimo de la novísima poesía chilénísima”. *Letras s5*. Proyecto Patrimonio. Web. Diciembre, 2015. <http://www.lettras.s5.com/hhm140704.htm>
- Jellin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI Editores: 2002
- Lange, Francisca. “Prólogo”. *Diecinueve (poetas chilenos de los noventa)*. Santiago de Chile, JC Sáez Editor: 2006
- Lechner, Norbert. “La democratización en el contexto de una cultura postmoderna” *Debates críticos en América Latina 36 números de la Revista de Crítica Cultural*. Nelly Richard, Editora. Santiago, Editorial Arcis- Cuarto Propio: 1998. 61-64
- Moreiras, Alberto. “Postdictadura y reforma del pensamiento”. *Debates críticos en América Latina 36 números de la Revista de Crítica Cultural*. Nelly Richard, Editora. Santiago, Editorial Arcis-

Cuarto Propio: 1998. 67-79

Moulian, Tomás. “La liturgia de la reconciliación”. Políticas y estéticas de la memoria. Nelly Richard, Editora. Santiago: Cuarto Propio, 2006. 23-25

Moulian, Tomás. *Chile actual anatomía de un mito*. Santiago, LOM Editores: 2002.

Richard, Nelly (ed). *Debates críticos en América Latina 36 números de la Revista de Crítica Cultural*. Santiago, Editorial Arcis- Cuarto Propio: 1998

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago, Editorial cuarto propio: 1998

Richard, Nelly (Ed). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2006. 23-25

Ruiz, Carlos. “Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena”. Políticas y estéticas de la memoria. Nelly Richard, Editora. Santiago: Cuarto Propio, 2006. 15-21

Ruiz, Felipe. “Poetas en el acto: La generación de los novísimos”. Letras s5. Proyecto Patrimonio. Web. Diciembre, 2015. <http://letras.s5.com/fr021208.html>

Sarlo, Beatriz. “¿Qué cambios trajo para nosotros la democracia?”. *Debates críticos en América Latina 36 números de la Revista de Crítica Cultural*. Nelly Richard, Editora. Santiago, Editorial Arcis- Cuarto Propio: 1998. 11-14

Sepúlveda, Magda. “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”. *Estudios folológicos*. N°45 (2010): 79-92

Sepúlveda, Magda. “Memorias del 2000: entre la poesía y la música pop”. *Taller de letras* N°49 (2011): 193 - 203

Véjar, Francisco. “prólogo”. *Antología de la poesía joven chilena*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2012 (11-16)