

El futuro es ahora, la catástrofe todos los días.
Una reflexión sobre la ruina y la poesía como discurso crítico
a partir de *Relave: material particulado* de Vicente Rivera

The future is now, catastrophe every day.
A reflection about ruin and poetry as critic discourse
in Vicente Rivera's *Relave: material particulado*

JONNATHAN OPAZO HERNÁNDEZ^a

^a Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile.
Correo electrónico: hernandezopazo.j@gmail.com

En el siguiente artículo analizaremos la obra *Relave: material particulado* (2021) de Vicente Rivera a la luz de dos discusiones conceptuales. Primero, la cuestión de las ruinas como objeto de observación estética que adquiere particular importancia durante el romanticismo europeo y cómo se engarza con la cuestión del paisaje. Segundo, la poesía como discurso crítico, que nos permitirá situar la obra de Rivera y sus temas como un modo de pensar los daños del extractivismo en el territorio del norte chileno. De este modo, esperamos dar cuenta de las intersecciones entre subjetividad, escritura poética, crítica y paisaje que nos permita leer otras poéticas del país.

Palabras clave: Poesía, romanticismo, modernidad, extractivismo, crítica literaria.

In the following article we will analyze the work *Relave: material particulado* (2021) by Vicente Rivera in light of two conceptual discussions. First, the question of the ruins as an object of aesthetic observation that acquires particular importance during European romanticism and how it is linked with the question of the landscape. Second, poetry as a critical discourse, which will allow us to situate Rivera's work and its themes as a way of thinking about the damages of extractivism in the northern Chilean territory. In this way, we hope to account for the intersections between subjectivity, poetic writing, criticism and landscape that allows us to read other poetics of the country.

Keywords: poetry, romanticism, modernity, extractivism, literary criticism.

1. INTRODUCCIÓN

En una entrevista con el periódico virtual *Resumen*, Vicente Rivera, poeta y autor de la obra que discutiremos en este artículo, menciona el libro *La muerte gris de Chañaral* como un pilar fundamental para la escritura de *Relave: material particulado*. Una rápida búsqueda en Google nos permite dar con un ejemplar digital del primero. Publicado en 2010 por Manuel Cortés Alfaro y la Agrupación Ecológica Chadenatur, contó con el apoyo de la Fundación Heinrich Böll y tuvo una primera y única tirada de cuatrocientos ejemplares. Estamos, por lo tanto, ante un volumen que –creemos– circuló de mano en mano entre personas interesadas en las causas medioambientales de la zona norte del país. En este caso, de Chañaral, comuna costera de la Región de Atacama, Chile.

Basta una mirada al título del primer capítulo del libro de Cortés para entender las dimensiones del problema que se plantea su investigación. “La historia de un desastre ambiental de proporción planetaria” nos introduce a un repaso a brocha gorda de la cuestión: en 1938, los relaves de la mina de Potrerillo, rebalsados de su capacidad, fueron vaciados en el río El Salado y terminaron contaminando la bahía de Chañaral. Como en una mala paráfrasis de las coplas de Manrique, los desechos tóxicos de las mineras fueron los ríos que desembocaron en el mar. Pero acá el mar no es el morir. El mar –podríamos decir– es el que muere a causa de los residuos que corren río abajo. Con el fin de la mina Potrerillos y la posterior instalación de la mina El Salvador en 1959, el procedimiento para vaciar los relaves fue el mismo: acumulación de desechos, rebalse y depósito en El Salado. El daño ambiental fue irreparable y las consecuencias de este daño son múltiples. Leamos al propio Cortés:

Millones de toneladas de relaves de cobre arrojadas al litoral de la zona durante casi 52 años embancaron la bahía. El mar se retiró alrededor de dos kilómetros al interior de su ribera natural, haciendo desaparecer la antigua infraestructura portuaria de Chañaral. Lo que existe hoy es una desolada playa artificial, sin vida, que se extiende en línea recta a lo largo de seis kilómetros. Las arenas blancas, con extrañas vetas color verdoso, no son otra cosa que residuo mineral y químico con connotación corrosiva, reactiva y tóxica (Cortés 17).

En términos generales y obviando cuestiones técnicas que no vienen al caso, un relave es el material que se desecha de las operaciones mineras luego del proceso de refinamiento del mineral explotado –cobre, en el caso de Chile–. Este *sólido finamente molido*, para usar la terminología empleada por el Sernageomin¹, se acumula en enormes piscinas que al llenarse son depositadas en ríos cuyos cauces colindan con las zonas de explotación mineral. Luego de meses del mismo proceso, el polvo va sedimentándose. Más tarde, el viento del desierto lo esparce y lo transforma en nubes tóxicas que se arrastran por

¹ Servicio Nacional de Geología y Minería.

la superficie caliente y árida. En el poema que abre *Relave*, es descrito así: “Gris polvo / no es / negro ni blanco / sino el color de la ceniza / habitando / todas las cosas / en el fondo:” (Rivera 15). Ceniza que impregna los objetos y los cuerpos: la vida, que nos recuerda al polvo nuclear que cubre la Tierra en *Do androids dream of electric sheeps?* de Philip K. Dick. Paisajes devastados cuya presencia nos enfrenta a las peores pesadillas de la ciencia ficción distópica de las últimas décadas del siglo veinte, aquí y ahora. Pero paisaje también que, en su presentación como catástrofe ambiental, obliga a la subjetividad a un extraño proceso de asimilación de ese paisaje con sus múltiples residuos.

2. RUINA, ESPACIO Y PAISAJE: ELEMENTOS PARA UNA DISCUSIÓN

Aunque no seremos exhaustivos en lo siguiente, podemos afirmar que las ruinas, lugar material destruido, arruinado por el tiempo, la historia o las catástrofes, han estado tradicionalmente asociadas, en el pensamiento occidental, con el romanticismo europeo. Aunque el mote *romántico* tuvo inicialmente connotaciones peyorativas², termina por consolidarse discursivamente como un régimen estético con sus propios intereses y tropos: “Un castillo, una ruina, un lugar salvaje o solitario son cada vez más frecuentemente definidos como ‘romántico’” (D’Angelo 1999: 28). La naturaleza, las abadías destruidas, los bosques oscuros, pero también el mar, las tormentas, la catástrofe, serán los tópicos centrales de la pintura y la literatura romántica europea de los siglos dieciocho y diecinueve. En *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*, Löwy y Sayre (2005) repasan la larga tradición de estudios en torno al romanticismo y sus distintas vertientes. Una primera cuestión problemática para los autores se relaciona con la polisemia del término: por un lado, los estudios históricos lo han vinculado a una suerte de respuesta reaccionaria a la Revolución francesa –que ignora de forma conveniente a Hölderlin y Büchner, por ejemplo–; otros, como germen que antecede o permite entender el surgimiento histórico del nacionalsocialismo en Alemania; están también quienes, y aquí Löwy y Sayre toman la posta, han querido leer *el espíritu* del romanticismo –los autores van a usar el término *Weltanschauung*– como una forma de anticapitalismo. Siguiendo en particular los planteamientos de Lukács, Löwy y Sayre hablarán de la posibilidad de entender el romanticismo como una forma de pensamiento que, en el seno mismo de la modernidad europea –ya tendremos tiempo para pensar nuestra modernidad latinoamericana–, permite la emergencia de un discurso crítico de la misma. Por modernidad, por cierto, van a entender

la civilización moderna engendrada por la Revolución Industrial y la generalización de la economía de mercado. Como ya había constatado Max Weber, las principales

² Una minuciosa genealogía del concepto puede encontrarse en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* de Mario Praz (Acantilado, 1999).

características de la modernidad —el espíritu de cálculo (*Rechnenhaftigkeit*), el desencanto del mundo (*Entzauberung der Welt*), la racionalidad instrumental (*Zweckrationalität*), la dominación burocrática— son inseparables del advenimiento del espíritu del capitalismo. (29)

Lo romántico sería, entre otras cosas, el espacio para lo singular, en contraposición al universalismo racional de la Revolución francesa. Frente al tiempo lineal y homogéneo que avanza hacia adelante, la actitud del romanticismo es nostálgica de un tiempo-otro anterior a la destrucción de las viejas formas de vida que tienen lugar con la instalación del modo de producción capitalista. Nostalgias, diríamos, en plural, puesto que asumen formas específicas y múltiples dependiendo de los autores. No hay un *locus amoenus* sino varios: proliferación de paraísos perdidos singulares que el artista busca recuperar a través de la experiencia estética.

Las ruinas ocupan un lugar privilegiado en la imaginación porque funcionan como la ilustración del *tempus fugit*. El ejemplo por antonomasia de esta cuestión podría ser el poema “Ozymandias” de Shelley, donde la voz del texto nos cuenta el relato de un viajero que, de paso por el desierto, encuentra los restos de una estatua acompañada de la inscripción “My name is Ozymandias, king of kings:/ Look on my works, ye Mighty, and despair!”. Sin embargo, dice el viajero, “Nothing beside remains. Round the decay/ Of that colossal wreck, boundless and bare / The lone and level sands stretch far away”. Inscripción ostentosa que sobrevive a la efigie de quien se proclamase como rey de reyes y cuya imagen, destruida, sobrevive sólo como ruina.

La cuestión del paisaje es inseparable de la ruina como objeto de apreciación estética y literaria. Simmel (2013), por ejemplo, señala que el nacimiento de la concepción moderna de paisaje es un modo de recortar un fragmento de la naturaleza al que el observador puede darle un sentido. Por naturaleza va a entender “la conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido surgir y desvanecerse de las formas, la unidad fluida del devenir que se expresa en la continuidad espacial y temporal” (Simmel 8). En ese perpetuo movimiento, el paisaje es un recorte o un encuadre. Es interesante notar que, aunque Simmel forma parte de una camada de teóricos que posibilitaron la existencia de la Sociología como disciplina, sus ensayos parecen estar salpicados de la jerga romántica: frente al panorama de la racionalidad instrumental, se dedica a observar aquellos fenómenos en que lo subjetivo tiene un lugar irremplazable. Por ejemplo:

Se viene sosteniendo que el llamado “sentimiento de la naturaleza” nace con la época moderna, y tendría que ver con el lirismo propio de esta época, con su romanticismo, etc.; se trata, a mi entender, de una idea un tanto superficial. Las religiones de épocas más primitivas denotarían, precisamente, un sentimiento muy profundo hacia la “naturaleza”. Lo que es reciente es el gustopor el “paisaje”, justamente por su creación exigía alejarse previamente de ese sentimiento unitario ante la naturaleza como un Todo. (Simmel 9-10)

Este movimiento, dirá el autor, solo es posible en el momento histórico en que surge algo así como un sujeto que observa y enmarca. Además, Simmel señala que “ahí donde efectivamente vemos un paisaje, y no ya una suma de objetos naturales, tendremos una obra de arte *in status nascendi*” (Simmel 16). El paisaje funcionaría entonces como la síntesis subjetiva de la naturaleza como totalidad en movimiento, así como el poema – podríamos decir– es el espacio de lo singular en la totalidad de una lengua: paisaje dentro de los prados del idioma.

La cuestión del paisaje y la naturaleza nos sirve para dar paso al problema de las ruinas. En otro ensayo, Simmel dirá que la arquitectura es el arte en cuyo seno aparece el equilibrio perfecto entre las fuerzas humanas que le dan vida y la materia que la construye. El argumento, nos parece, continúa en otra escala la cuestión del paisaje: en este caso, la creación de un espacio dentro de un todo informe –la naturaleza. Cuando este equilibrio se rompe se “produce una tragedia cósmica que, así lo sentimos, arroja a las ruinas a las sombras de la melancolía; el desmoronamiento aparece como una venganza de la naturaleza por la violencia a que la sometió el espíritu al pretender conformarla a su proyecto” (Simmel 40). Para Simmel, las ruinas son la fricción viva de dos fuerzas en pugna: “la voluntad humana que erigió la construcción y la fuerza mecánica de la naturaleza que la hizo caer” (Simmel 43). Esta pugna, sin embargo, operaría como una suerte de destino trágico e irremediable: todo edificio será eventualmente destruido. Como en esa vieja advertencia bíblica, Simmel hace eco de aquel versículo que nos avisa que no quedará piedra sobre piedra, pues todo será derribado.

En un trabajo sobre dos libros de Gladys González y Andrés Anwandter –*Calamina* (2014) y *Amarillo crepúsculo* (2012) respectivamente–, Urzúa (2017) reflexiona en torno al modo en que cierto paisaje material es poetizado en la obra de ambos autores. El aspecto ruinoso, destruido, es una constante y nos permite dar un salto necesario: para Urzúa, la cuestión de la ruina como problema estético importa en tanto paisaje atravesado de una subjetividad –en este caso, la de ambos poetas– que la fija en el texto. Su objetivo, que en cierta forma es también el nuestro, es entender “la relación entre paisaje, sujeto, territorio y poética” (Urzúa 89). Relación fructífera, pensamos, en tanto nos permitirá leer el discurso poético como un discurso crítico, salpicado de Historia, que nos muestra un territorio arruinado, en el caso de *Relave*, por el extractivismo minero en el norte de Chile.

Esto último es relevante y aquí, apostamos, está nuestra apuesta: puesto que trabajaremos un objeto que se mueve en el campo de la representación literaria, nuestra forma de entender la ruina no puede estar exclusivamente anclada en lo arquitectónico, tal como lo problematiza Simmel. Sin embargo, la pugna entre naturaleza e historia tal como él mismo la fija al momento de hablar de ruinas y paisaje nos va a servir para leer al menos un movimiento específico de ciertas poéticas: el modo en que, a partir de la constatación de una ruina que es siempre polisémica –edificio destruido, pero también territorio arruinado, literal y metafóricamente–, el poema se nos abre como instancia para una forma particular de crítica.

3. EL POEMA COMO DISCURSO CRÍTICO

En 1966, la periodista alemana Charlotte Beradt publicaba *El Tercer Reich de los sueños*. El libro recopila los sueños de un centenar de ciudadanos alemanes durante el periodo de ascenso de Hitler al poder. Los relatos, de primera fuente, muestran algo así como el reverso nocturno –todavía más nocturno– de la historia alemana durante los años 1938 y 1939. Tiempo más tarde, Reinhart Koselleck escribiría un sugerente ensayo titulado “Sueño y terror” a propósito del trabajo de Beradt. Para Koselleck, el uso de los sueños como material invitaba a una revisión epistemológica del oficio del historiador: “La *Historie* debía atenerse a acciones y acontecimientos, a las *res gestae*, mientras que la poesía vivía de la ficción. Los criterios de diferenciación entre historia y poesía sobre la manera de representar –formulados exageradamente– deberían tratar el ser o el parecer” (Koselleck 267). Decimos sugerente porque ubica a la poesía –aunque a ratos parece que entiende poesía y literatura indistintamente– en un lugar privilegiado frente a la presunta objetividad de la Historia y su trabajo con los hechos. El poeta y el historiador, va a decirnos Koselleck, se enfrentan, a su manera, con el problema de la representación.

Un poeta se puede meter en los ropajes de un historiador de tal modo que su texto no permita ninguna determinación de los límites, que más bien intenta eludir. Puede servirse de fuentes auténticas o ficticias, y, en el resultado, la verosimilitud interior a la que puede remitirse con Aristóteles puede dar mejor información sobre situaciones problemáticas o conflictos históricos que la que sería capaz ningún historiador. (Koselleck 270)

Un poema, podríamos afirmar a partir de lo anterior, tiene un lugar también en la Historia y comparece ante ella. No es casual –si se nos permite una pequeña digresión– que sean poemas y ficciones los que Raymond Williams usó como corpus para mostrar las transformaciones históricas de su Inglaterra natal en *El campo y la ciudad* (1973). En un diálogo invisible con las citas de Koselleck que trajimos a colación, Williams también encuentra en el discurso literario y sus diversos tropos un testimonio a través del cual es posible *mirar* la Historia y dar cuenta de las sensibilidades que surgen en cada época.

Es lo que Said (2008) va a definir como la *mundaneidad* de los textos: incluso la opacidad y proliferación de imágenes aparentemente inconexas de –por colocar un ejemplo– John Ashbery, ocupan un lugar en el mundo concreto que históricamente compartimos sus lectores, la crítica y el/la autor/a (Said 35). Incluso los sueños narrados por sus soñadores, para volver a Koselleck, podrían leerse desde esta perspectiva. Lo que le va a importar a Said, como también podría importarle a la figura del historiador ante los sueños de los ciudadanos durante el Tercer Reich, es que los textos están-en-el-mundo. El trabajo de lectura, por lo tanto –el trabajo del crítico, querríamos decir con Said–, está en poder dar cuenta de este modo de estar en el mundo. Esta mundaneidad nos interesa cuanto que nos invita a colocar –en este caso– los poemas, sus palabras, junto a las huellas de la destrucción de la que hablan. Ahora bien, ¿cuál

sería la particularidad del discurso poético y por qué nos interesa colocarlo como unidad de análisis? En un ensayo de reciente publicación –La creación poética como crítica–, el poeta y académico Sergio Mansilla propone una tesis que queremos hacer nuestra: al igual que la crítica, cuya tarea es, entre otras cosas, desmontar y volver extraño un texto allí donde sus mecanismos y procedimientos se nos presentan como naturales (Mansilla 99); así, entonces, la creación poética hace lo suyo también con, desde y en el lenguaje, situado en un momento histórico determinado –mundano, para retomar a Said–. Esto último es importante en tanto supone un distanciamiento, necesario a nuestro parecer, de la herencia romántica del genio poético: “El resultado de la actividad creadora en poesía es, pues, materia de segundo orden respecto a las experiencias del mundo (real) que son, en definitiva, las fundantes primordiales del lenguaje de la poesía” (Mansilla 100). Porque un poema es –en palabras de Terry Eagleton (2007)–

una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que el autor, y no el impresor o el procesador de textos, quien decide dónde terminan los versos. Esta definición tan anodina, antipoética hasta el extremo, podría ser la mejor que podemos lograr (Eagleton 35).

Antes que cualquier predisposición metafísica –que existe algo así como *la poesía* fuera de las palabras–, un poema es una modalidad de la escritura. Ahora bien, esta modalidad particular, volviendo a Mansilla, se caracteriza por tener en el lenguaje –su materia– el centro de interés. El poema es, retomando una expresión que usamos más arriba, el paisaje en la totalidad del lenguaje. Pero, además, este ejercicio implica también una “indocilidad reflexiva” (Mansilla 104) que le hace algo al lenguaje que es su materia.

El lenguaje poético tiene la cualidad, si nos permiten la expresión, de subvertir el lenguaje *en* el lenguaje mismo. Nos obliga a volver sobre las palabras que, sacadas de su contexto tradicional de enunciación –la comunicación diaria, los titulares de prensa, la vorágine de mensajes en las redes sociales–, cobran una nueva vida. Los procedimientos para llevar a cabo esto pueden ser varios, que en todo caso revelan a su manera la puesta en marcha de una subjetividad que necesita desmontar su lengua, mirar con desconfianza los significantes y los modos en que llegan a sellarse como significados: esta es quizá la principal política del poema, su modo de intervenir y resistirse a ser “simbolizado de otro modo que no sea el de su singularidad dada en el poema” (Mansilla 109).

4. LA CATÁSTROFE ES TODOS LOS DÍAS. RELAVE: MATERIAL PARTICULADO

Relave: material particulado de Vicente Rivera Plaza fue publicado en agosto de 2021 por la editorial Tierra Culta, editorial chileno-mexicana que tiene una de sus bases de operaciones en la ciudad de Copiapó. El libro consta de cuatro poemas largos divididos en varias partes (Prospección del tono, Estudio de impacto, Ludus luditas y Bodegón a tajo abierto), más uno que cierra el conjunto (Escatología 0). En la segunda página del volumen

encontramos una reproducción a escala del *Angelus Novus* de Paul Klee que es seguido de dos epígrafes –uno de Elvira Hernández y otro de Paul Celan– que permiten hacernos una idea de la tesitura del libro. El de Hernández pertenece al libro *Seña de mano para Giorgio de Chirico* y el fragmento tomado apunta que “las Puertas de la / Historia fueron cerradas por dentro y / abierto de par en par se encuentra este / vertedero por donde vamos” (Hernández 198). Por otro lado, está la referencia intertextual inevitable a la lectura que Walter Benjamin (2008) hizo del cuadro de Klee:

Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse [...] Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas [...] Este huracán es lo que nosotros llamamos el progreso. (Benjamin 45)

La lectura de Benjamin tiene, a su manera, ecos de un cierto romanticismo contramoderno. Que el *progreso* aparezca como un huracán que sopla desde el paraíso que arroja ruinas a los pies del ángel nos permite intuir que la crítica benjaminiana se vuelve de espaldas a la modernidad capitalista, incluso en su versión soviética. La reproducción a escala del cuadro de Klee antes de los poemas parece avisarnos que, en este contexto, el ángel sigue viendo una catástrofe que multiplica los escombros y los esparce –en este caso– a través del desierto chileno.

A propósito de lo anterior, nos gustaría colocar la quinta parte del poema “Prospección del tono” a contraluz de este fragmento para notar cómo el discurso poético del libro enuncia su propia resistencia frente al huracán del progreso.

PE
PP
PS
PET
PU
PVC
No son siglas
de revolución alguna
son respectivamente
según el orden enumerado
polietileno
polipropileno
poliestireno
tereftalato de polietileno

poliuretano
 policloruro de vinilo
 la ideología
 que no es biodegradable
 desechable absolutamente: (Rivera 19)

Primero, Rivera coloca uno sobre otro, escombros sobre escombros, los elementos químicos que se encuentran involucrados en el proceso de la gran minería que produce los relaves. No pertenecen a las siglas de ningún colectivo o partido de izquierda –el PS podría ser la sigla del Partido Socialista de Chile, por ejemplo– sino más bien los elementos de la tabla periódica. Luego de la advertencia –acá no hay ninguna revolución en curso–, se nos enumeran nuevamente los elementos en sus nombres: polietileno, polipropileno, entre otros, y son ubicados topológicamente en el lugar de la ideología, “que no es biodegradable / desechable absolutamente” (Ibíd.). El poema iguala los elementos químicos con la ideología como diciendo: la reificación última de la ideología que sostiene –o hace tolerable– el capitalismo extractivista son los residuos –las *externalidades negativas*, para decirlo en el lenguaje de los ingenieros– que impregnan irreversiblemente el territorio. La subjetividad del poema quiere mostrarnos una parte de la realidad en su materialidad a través de las unidades mínimas que la componen y –aquí es donde la voz del poeta no puede retirarse por completo– ubicarla como el resultado de una operación específica: la industria minera destruyendo –arruinando, por qué no– el territorio.

Restos, residuos, ruinas: todo el paisaje que el libro construye aparece incompleto, destruido, lleno de huellas materiales y mnésicas que se van mezclando hasta volverse indiscernibles. Leamos el fragmento siete de “Ludus luditas”:

Una bolsa con juguetes viejos
 se descuelga del basurero
 un súper héroe agónico
 colgando de su capa contra el precipicio
 representa a duras penas la mítica tragedia
 de su guerra frente a Cronos

Misión: resguardar la infancia
 Estrategia: descender entre la basura
 registrar las sobras
 encontrar juguetes destruidos
 desentrañar de los escombros
 a la niña que dobló la esquina
 para sepultar su vida
 entre restos
 de lo que fue su “casita de muñecas” (Rivera 70)

El tópico de la infancia perdida que intenta recuperarse, tropos reconocible de la herencia romántica que en la poesía chilena ha tenido sus propias versiones –la poesía de Teillier, *La pieza oscura* de Lihn, *Relación personal* de Millán, por nombrar algunos–, aparece marcado de residuos, juguetes rotos y bolsas de basura. Hay un superhéroe agónico que ha sucumbido, incluso en esa representación lúdica en forma de juguete, en su lucha contra el tiempo. Sin embargo, el tiempo acá parece mostrárenos metaforizado en la forma de acumulación de residuos. Otro ejemplo de esto es el primer fragmento de “Estudio de impacto”: “A medias la historia va quedando / escrita por nuestros residuos / palabras palabras palabras / oxidan el color de los recuerdos / corroen la superficie” (Rivera 35). El poema parece decirnos que las palabras son también materia contaminante, como los químicos que vuelan con el polvo del desierto o las trazas verde-químico en las orillas de la bahía de Chañaral que citamos al comienzo del artículo. Si retomamos la discusión conceptual del apartado anterior, lo que le importaba ilustrar a Simmel con las ruinas es cómo la tensión entre Naturaleza y Cultura termina por mostrarnos que la relación de ambos elementos tiende a formas sintéticas complejas. En este sentido, nos gustaría apostar por una noción de ruina que no signifique tanto el lugar específico destruido como una suerte de figura que nos permita leer ciertos textos cuyas subjetividad advierten estas tensiones. Por ejemplo, la treceava parte del poema “Estudio de impacto” parece ilustrar el juego de fuerzas que tiene lugar en el paisaje arruinado:

El polvo
se levanta con el viento
el viento
mezcla polvo y relave
la gravedad
desprende plomo del relave
el relave
avanza como una ciudad sobrepoblada
la ciudad
se desparrama con el polvo
entre cerros y quebradas
el plomo se desploma
precipita
en las dendritas de la población
ramificación neuronal
de un tejido
nervioso
enfermo (...) (Rivera 49)

Acá los versos van encadenando imágenes en una especie de secuencia cinematográfica. El *in crescendo* comienza con el polvo que el viento desplaza desde el

cielo hacia arriba y la consiguiente gravedad que, a la manera de los químicos que hacen decantar los residuos del agua en las plantas de tratado, separa los desechos del relave sedimentados y los esparce. Los versos breves –tres y cuatro sílabas– son acompañados de predicaciones que trazan unmovimiento en el espacio del paisaje. Como en un documental –imposible no volver a la *falopeia* poundiana–, vemos el avanzar de una naturaleza que parece irremediabilmente simbiotizada con aquello que la transforma en una especie de naturaleza-otra, cuya habitabilidad parece solo posible para las máquinas descompuestas en las faenas abandonadas. Como el propio autor apunta en otro poema: “Sobre el óxido / de lo que fue un emprendimiento / latones de una vieja maestranza / en la salida norte de la ciudad / escritocon aerosol : // en el desierto la basura / como que permanece intacta” (Rivera 27).

En este sentido, el discurso del poema no solo es crítico sino también –apostamos– ecocrítico, en el sentido de constelarse junto a otras poéticas o geopoéticas que tienen al planeta y la naturaleza como el centro de la experiencia³. Lo interesante es que esa naturaleza no es prístina o adánica: la vida también es la vida de los microorganismos que descomponen la materia, los animales carroñeros, las ratas de los basurales:

A orillas de un camino
perdido entre otros
carnaval
de aromas
larvas e insectos
entre bolsas
restos de neumáticos
pañales desechables
la única señal de vida
en cientos de kilómetros
se descompone
un perro muerto:
 (“Bodegón a tajo abierto IV”, Rivera 80)

Al mismo tiempo, esta escritura vuelve inter y paratextualmente a obras como la de Gonzalo Millán (en el tercer fragmento de “Estudio de impacto”, Rivera escribe sobre “los despojosdel *Apocalipsis doméstico*” [Rivera 38], clara referencia al poema millaniano) y Elvira Hernández, cuyas poéticas se inmiscuyen en la experiencia chilena de la posdictadura desde herencias como el objetivismo norteamericano o la metapoesía. Estos rasgos – creemos– nos permiten avizorar que los procedimientos de escritura poética responden o

³ Podríamos constelar obras como *Poema de Chile* de Gabriela Mistral, los ecopoemas de Nicanor Parra, *Silvestre* de Felipe Moncada y *Técnicas para cegar a los peces* de Rosabetty Muñoz, cada una con sus modos de acercarse discursivamente a las relaciones entre cultura, naturaleza, paisaje y sujeto.

quieren continuar una cierta tradición crítica que resiste, en el poema, al asedio del lenguaje cotidiano del modelo chileno. El poema, en este sentido, se puede volver un lugar discursivo que desactive los significantes para ubicarlos en un lugar donde pierdan su efectividad aparentemente inocua. Por ejemplo, los elementos de la tabla periódica que, sacados de ese lugar aséptico en que un niño o un estudiante de ingeniería en minas los aprende en el aula, se vuelven, en el marco de las catástrofes ambientales de nuestra historia reciente, en sustancias tóxicas que vuelven inhabitables los territorios para toda clase de especies humanas y no humanas.

Por otro lado, la naturaleza se vuelve también un lugar complejo que deja al relato antropocéntrico de la modernidad en un lugar de peligro. Leamos el poema que cierra el libro (“Escatología 0”):

Erupciones volcánicas
harán brotar
un bosque de cenizas en el aire
que cubrirá
lentamente nuestros párpados

El fuego plumizo de la nube
bajo el azul teñido del cielo
parece bosquejado en grafito
y carbón de sauce
catástrofe vía satélite

Un coágulo de ceniza
precipita incandescente
cae se estrella
contra la pupila vidriosa
de los cadáveres asfixiados

tierras raras
cubrirán de tinieblas
los últimos valles
cuerpos en grisella
marcharán en memoria
de los desaparecidos

Marte es el planeta rojo
parece una gota de sangre en el cielo
al sol en una tormenta de relave: (Rivera 97)

Cielo grafito, color ceniza de los volcanes que se parece tanto y tan peligrosamente al gris ceniza que al comienzo del libro nos habla del paisaje doblemente desertificado: desierto por ubicación geográfica y desierto por efecto de la explotación minera que destruye formas de vida. En este poema los ecos de una cierta subjetividad romántica aparecen transfigurados en una voz que narra el desastre sin conmoción. Incluso podríamos decir que lo desea en la medida en que parece el acontecimiento que para los relojes que anuncian la catástrofe diaria relatada en uno de los poemas.

5. CONCLUSIONES

Extraño y fértil panorama para el surgimiento de la poética que analizamos. Por un lado, asedio a la figura del sujeto romántico en la poesía latinoamericana a partir de distintas voces y obras –cada una con sus procedimientos y estéticas– que abren un camino para las escrituras que le suceden. Por otro lado, conciencia aguda de las múltiples crisis ambientales que atraviesa el país. Aunque la vinculación del ejercicio poético con la ecología no es nuevo⁴, textos como el que analizamos, nos parece, complejizan y enriquecen las perspectivas y formas en que este cruce tiene lugar. En este caso, a partir de poemas que quieren apropiarse de los recursos discursivos de la minería y sus términos técnicos –prospecciones, relaves, cierto manejo de la química– para llevarlos al plano del poema. Allí, la subjetividad opera como un montajista que hace colisionar el lenguaje del extractivismo con la hoja en blanco donde la creación poética tiene lugar. En ese espacio, acaso otro paisaje posible para el lenguaje –un recorte dentro de las múltiples formas de circular que tienen los discursos–, somos invitados a mirar el territorio arrasado del norte chileno de otro modo. El viento –ya lo apuntamos– no es un agente de erosión como el agua de los ríos previos a la llegada de la modernización capitalista en su versión chilena: esparce, amplía el espacio de la contaminación, traza nuevas rutas para las sustancias que intoxican la sangre y los pulmones. Son, quizá, los nuevos paisajes frente a los cuales habrá que empezar a pensar una vida y un hábitat más parecido a las películas de David Cronenberg que a la presunta pureza del himno nacional.

Podríamos decir de esta poética que los resabios de un cierto romanticismo literario aparecen solo como desecho, residuo que se manifiesta en una actitud desconfiada de la modernidad entendida como la expansión del modo de producción capitalista. Sin embargo, nos parece, la búsqueda de un tiempo anterior al momento histórico en el que el libro se sitúa –el Chile donde los escombros del extractivismo se acumulan por todas partes– no parece ser un procedimiento al uso. Diríamos más bien que los poemas llevan las huellas del desastre ecológico y quieren dar cuenta de aquello como texto estando en el mundo, ocupando un espacio como poema que quiere desarticular el lenguaje del extractivismo, pero también unir los fragmentos de un espacio devastado. Cuando Rivera escribe sobre

⁴ Ver *Futuro esplendor. Ecocrítica desde Chile* (2019) de Casals y Chiuminatto.

uinas, no lo hace con la fascinación del pintor europeo del siglo diecinueve, sino más bien con el estupor del que constata que es lo único que la industria deja a su paso cuando se muda hacia otros lugares.

Finalmente, creemos que esta poética, como otros que esperamos analizar más adelante, da cuenta de una intersección interesante entre subjetividad, espacio y territorio que puede ser leída como una forma de experiencia de la modernización chilena y las crisis permanentes que introduce en los lugares donde tiene lugar en su versión extractivista.

OBRAS CITADAS

- Benjamin, Walter. 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición, traducción e introducción de Bolívar Echeverría. México: Universidad Autónoma de México.
- Cortés, Manuel. 2004. *La muerte gris de Chañaral*. Chile: Fundación Heinrich Böll.
- D'Angelo, Paolo. 1999. *La estética del romanticismo*. España: Antonio Machado.
- Eagleton, Terry. 2007. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- Hernández, Elvira. 2013. *Actas Urbe*. Chile: Alquimia.
- Koselleck, Reinhart. 1993. "Terror y sueño. Notas metodológicas para las experiencias del tiempo en el Tercer Reich". En *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Buenos Aires: Paidós. 267-286.
- Löwy, Michel y Sayre, Robert. 2005. *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. España: Nueva Visión.
- Mansilla, Sergio. 2022. "La creación poética como crítica". *Estudios filológicos* 67: 97-113.
- Rivera, Vicente. 2021. *Relave: material particulado*. Chile: Tierra Culta Ediciones.
- Said, Edward. 2008. *El mundo, el texto y el crítico*. España: DeBolsillo.
- Simmel, Georg. 2013. *Filosofía del paisaje*. España: Casimiro libros.
- Urzúa, Macarena. 2017. "Geopoéticas materiales: paisajes oxidados y amarillos en la poesía de Gladys González y Andrés Anwandter". *Aisthesis* 62: 85-107.