

# El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición\*

The territory and the witness in the political-transition Chilean poetry

*Magda Sepúlveda Eriz*

Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Letras, Campus San Joaquín,  
Avenida Vicuña Mackenna 4860, Macul, Santiago.  
Correo electrónico: msepulvu@uc.cl

La poesía chilena escrita durante la Transición posdictatorial por quienes se iniciaban en el campo cultural fabricó la voz de un testigo imposible (Agamben), como representación filiada a los cuerpos lanzados al mar y expandió esa imagen a todas las subjetividades eliminadas. Javier Bello, Germán Carrasco, Alejandra del Río, Verónica Jiménez, Andrés Anwandter y Antonia Torres, entre otros, otorgaron a la voz del que vuelve de la muerte el poder de aludir a los objetos de amor perdidos: territorios, ciudades, comunidades populares y otros muchos extravíos.

*Palabras clave:* poesía chilena, Transición, los Náufragos.

Chilean poetry written during the Transition post authoritarian period by writers initiated into this cultural field, created the voice of an impossible witness (Agamben) who represented the bodies thrown overboard and expanded this image to all the subjectivities wiped out. Javier Bello, Germán Carrasco, Alejandra del Río, Verónica Jimenez, Andrés Anwandter and Antonia Torres gave to the voice of the murdered who came back from death the power of referring to beloved objects that have been lost: territories, cities, popular communities and very many loses.

*Key words:* Chilean poetry, Transition, Shipwrecked.

“Todo el agua del mar no borrará / esas manchas”  
(José Ángel Cuevas)

## 1. INTRODUCCIÓN

La cultura de la Transición chilena<sup>1</sup> está marcada por hechos que provocaron movimientos de opinión pública: el traslado de un iceberg para la Exposición Universal

---

\* Este artículo se ha desarrollado en el Proyecto Fondecyt N 1085255 “Representaciones de la ciudad en la poesía chilena posgolpe”.

<sup>1</sup> La Transición chilena se inicia en 1989, fecha en que, tras elecciones presidenciales, es elegido por votación Patricio Aylwin; pero el cierre de este período es un tema polémico. Para algunos científicos políticos la Transición no ha terminado, en tanto el país continúa rigiéndose por la Constitución de 1980

realizada en Sevilla el año 92, la muestra pictórica *Rota* de Juan Domingo Dávila el año 96 y la instalación Casa de vidrio el 2000, entre otros sucesos significativos. Estos hechos son de diversas naturalezas. El traslado del iceberg corresponde a un proyecto estatal que fue analizado por diversos intelectuales como un ideario de posicionamiento de la blancura en términos étnicos y de borramiento de memoria (Subercaseaux: 1997). La muestra *Rota* fue descrita como un cuestionamiento a los patrones de género y patria, mediante la sexuación andrógena de diversos héroes patrios y latinoamericanos (Eltit: 1996). La instalación “Nautilus, casa transparente” causó conmoción pública debido a la exhibición de todas las ocupaciones de una mujer dentro de una casa, incluso las de aseo personal, perdiéndose el objetivo de este proyecto artístico que según sus creadores buscaba “contraponer dos nociones de modernidad existentes en el país. Una, la modernidad entendida como adelanto tecnológico y pregonada por la clase dirigente, y otra la modernidad cultural ([www.uro1.org](http://www.uro1.org)). Sin embargo, este impacto no aconteció en la poesía escrita por quienes comenzaron a publicar en los noventa. Los poetas Javier Bello, Matías Ayala, Andrés Anwandter, Germán Carrasco, Verónica Jiménez, Jaime Huenún, Alejandro Zambra, Armando Roa, Alejandra del Río, Marcelo Novoa, Kurt Floch, Rafael Rubio, Antonia Torres<sup>2</sup> no han sido inscritos o discutidos suficientemente por la crítica literaria nacional, a pesar de haber obtenido importantes galardones como el Premio Pablo Neruda, dado a un poeta menor de cuarenta años y que fue otorgado a Germán Carrasco el 2005, a Javier Bello el 2007 y a Rafael Rubio el 2008. Javier Bello mereció además el Premio Hispanoamericano de poesía Juan Ramón Jiménez entregado por la Fundación homónima en conjunto con la Diputación de Huelva. Sin embargo, estos estímulos no han coincidido con el estudio crítico de sus poemarios.

---

(Otano: 2006) y se conservan enclaves autoritarios relacionados con el modelo económico y la dominación de los partidos en la política más que los ciudadanos (Garretón: 2007). Estas situaciones son examinadas más allá de quienes son los presidentes y las coaliciones en ejercicio. La misma palabra ‘transición’ es fuente de polémicas. Alvaro Rico aclara que ‘transición’ refiere a “un intervalo entre dos tiempos, un antes (autoritarismo) y un después (democracia)” (339); mientras que posdictadura alude a la dictadura como un tiempo pasado y concluido. Bajo esa idea he optado por la denominación de ‘Transición’.

<sup>2</sup> La lista podríamos ampliarla, Adán Méndez, Francisco Véjar, Cristián Gómez, Cristóbal Joannon, Juan Cristóbal Romero, Felipe Cussen, Yanko González, entre otros, pero he decidido acotar el corpus a quienes, además de tener publicado más de un libro, elaboran ciertas voces donde coinciden como grupo, una de ellas, la más reiterada, es la voz del testigo. De esta forma, estéticas como las de Yanko González y su interés por las tribus urbanas la veo más próxima a los poetas del 2000. Así sucede también con la poesía de carácter contemplativo de Marcelo Pellegrini a quien Miguel Gómez dedicó el excelente estudio “Los umbrales del sentido en la poesía de Marcelo Pellegrini” ([www.letras5.cl](http://www.letras5.cl)) y por eso se echa de menos su presencia en la antología de Véjar.

Los esfuerzos por mirar la producción de este grupo son escasos, por ello cabe mencionar las excepciones: Tomás Harris, Francisco Véjar<sup>3</sup>, Andrés Morales<sup>4</sup>, Javier Bello y Francisca Lange. Estos estudios abordan aspectos diferentes a los del testigo imposible que se va a desarrollar en este artículo. Francisca Lange, en su antología *Diecinueve: Poetas chilenos de los 90* (2006), trabaja sobre el concepto de generación, vale decir, la estudiosa considera como integrantes de este grupo a los poetas nacidos entre 1967 y 1977. Este criterio pone atención a la idea de una sensibilidad común, tal como propone el creador del modelo, Petersen<sup>5</sup>, lo que en este caso, siguiendo a Lange, correspondería a los que se formaron bajo la dictadura, a los que fueron niños en los 80, una época donde “la televisión juega un rol importante ya que, como principal medio de comunicación, configura lo que debiera ser un mundo normal mediante una serie de referentes cotidianos” (14). El modelo propicia el impacto de hechos en la sensibilidad del grupo, pero, en este caso, la televisión tiene una incidencia menor en las retóricas de la promoción. A pesar de ello, la antología de Lange tiene el gran mérito de apostar por una selección estricta de voces, incorporando a diecinueve poetas que considera imprescindibles y retomar un panorama que parecía un tanto abandonado desde la selección que hicieran Tomás Harris y Floridor Pérez en *Poesía chilena para el siglo XXI* (1996). Estos antologadores evitan el prólogo y se centran en postular a veinticinco poetas, entre los cuales destaca la inclusión de Juan Pablo Huirimilla. La selección de Francisco Véjar, *Antología de la poesía joven chilena* (1999), es la más generosa, su corpus abarca veintiocho nombres, cada uno con una pequeña presentación y con una caracterización escritural que repara en el carácter metapoético de este grupo:

la poesía de estos autores se ha visto en la obligación de recurrir a un repliegue sobre su propio lenguaje, pero no exclusivamente como una forma de reflexionar al interior del poema sobre el propio poema, sino (también porque es con) el lenguaje material con que estos autores quieren construir este puente (hacia la comunidad), roto por ahora (Véjar 13).

<sup>3</sup> En su antología, Véjar entrega datos biográficos sobre cada uno de sus antologados. Resumo algunos de ellos pertenecientes a poetas que citaremos y agrego sus libros de poesía publicados. Andrés Anwandter (1974), Psicólogo (PUC), *El árbol del lenguaje* (1996), *Especies intencionales* (2001), *Banda sonora* (2006). Javier Bello (1972), *La noche venenosa* (1986), *La huella del olvido* (1989), *La rosa del mundo* (1994), *Las jaulas* (1998), *El fulgor del vacío* (2002), *Letrero de albergue* (2007). Germán Carrasco (1971), Licenciado en lengua inglesa (UChile), *Brindis* (1994), *La insidia del sol sobre las cosas* (1998), *Calas* (2001), *Clavados* (2003), *El libro de los tiburones* (2005), *Sumatra* (2005), *Despedidas antárticas* (2006). Alejandra del Río (1972), Licenciada en literatura (UChile), *El yo cactus* (1994), *Escrito en Braille* (1998). Verónica Jiménez (1964), Licenciada en literatura (UChile), *Islas flotantes* (1998), *Palabras hexagonales* (2002). Rafael Rubio (1975), Doctor en literatura (PUC), *Arbolando* (1998), *Madrugador tardío* (2000), *Luz rabiosa* (2007). Antonia Torres (Periodista), *Las estaciones aéreas* (1999), *Orillas de tránsito* (2003), *Inventario de equipaje* (2006). Alejandro Zambra (1975), Doctor en literatura (PUC), en poesía ha publicado *Bahía inútil* (1998), *Mudanza* (2003), pero luego se inclinó por la narrativa donde ha sido reconocido por los lectores y la crítica.

<sup>4</sup> Además de las antologías citadas, cabe mencionar la de Carlos Baier, *22 voces de la novísima poesía chilena* (Santiago: Tiempo nuevo, 1994), que selecciona tempranamente a poetas que continuarían su hacer escritural, como Javier Bello y Germán Carrasco. Y también la antología *Cantares: Nuevas voces de la poesía chilena* de Raúl Zurita, donde si bien se incluyen varios poetas que comenzaron a publicar durante la Transición, su interés está centrado en los poetas del 2000 que comienzan a publicar tras el retorno de un presidente socialista a La Moneda.

<sup>5</sup> Petersen, Julius. “Las Generaciones Literarias”, en *Ermatinger (Comp.)*, *Filosofía de la Ciencia Literaria*. (1926). México: FCE, 1946.

A su vez, Andrés Morales repara en el carácter mixto de la escritura de estos poetas, destacando la mezcla de diversas tradiciones: “conviven sin problemas neoclasicismo, neosurrealismo, antipoesía, neovanguardismo y, por cierto, una lírica de tono clásico” (www.ciberhumanitatis ). Comparto esta descripción y la adjudico al carácter letrado de los integrantes de esta promoción poética y al aprendizaje de la creación en talleres impartidos por sus universidades, situación que los une a la promoción poética de los 60.

## 2. LOS NÁUFRAGOS

Javier Bello, poeta de los 90, es quien crea el nombre de “los Náufragos” para su promoción. Para ello tomó en cuenta el motivo del viaje que caracteriza los textos de este grupo: “peregrinos, navegantes, vagabundos, argonautas, buscadores de secretos y tesoros” (www.uchile.cl/ cultura). Considero que la denominación de Bello es un acierto porque posee resonancias culturales inusitadas. Las referencias a náufragos cubren una amplia gama de productos culturales del mismo periodo. En el cine sirve de título a la película *Los náufragos* (1994) de Miguel Littin. El protagonista, Arón, regresa del exilio con el propósito de conocer dónde están los cuerpos de su padre y de su hermano, asesinados en y post 1973. El hombre que participó en estas desapariciones le dice al retornado: “usted y yo somos náufragos”. A partir de la película se entiende que el naufragio se debe al rapto de la historia que les sucede a ambos personajes. El asesino se siente abandonado porque ya nadie es partícipe de que hubo una guerra civil que justificara sus crímenes, y el retornado comprueba su soledad cuando nadie lo ayuda a reconstruir los sucesos de los asesinatos. De esta forma, ambos personajes se han quedado sin historia. Otro texto donde aparece la referencia a ‘náufragos’ es la novela *Nombre de Torero* de Luis Sepúlveda, bajo este parlamento: “de los derrotados, de los náufragos olvidados en islas sin nombre” (*Nombre de torero*, 139). Así, la palabra va adquiriendo una resonancia que une el fracaso del proyecto ‘renovador’<sup>6</sup> de la Transición con el extravío del sujeto, condición que es elaborada en una escena de obra de teatro *La pequeña historia de Chile* de Marco Antonio de la Parra. La anécdota gira en torno a un grupo de profesores que no encuentra el mapa de Chile, hecho que es apreciado de forma connotativa por los personajes de la obra; uno de ellos dice: “La historia de Chile se ha perdido” (103). Luego otro profesor complementa:

Pronto no habrá tampoco bandera...ni mapa...solamente un mundo, una ciudad enorme habitada por gente preocupada de sí misma... Todo se está llenando de esos lugares que no existen, sin tiempo, sin historia. Desaparece toda seña de identidad. No hay país, no hay geografía, la historia se ha convertido en un noticiero de televisión” (De la Parra 119).

Entonces, el naufragio alude a quedar sin mapa, sin historia y sin bandera.

<sup>6</sup> Escribo entre comillas renovador porque no hubo tal condición. Lo cual se demostró el año 2009, cuando a grupos mapuches se les aplicó la ley antiterrorista.

Como la Transición, los poetas de los 90 ocupan el lugar del hueco<sup>7</sup> y eso los define. No forman parte del conjunto de poetas que comenzó a escribir en dictadura (Raúl Zurita, Elvira Hernández, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, entre otros), pero tampoco son parte de los ya reconocibles poetas del 2000 (Pablo Paredes, Héctor Hernández, Gladys González, Paula Ilabaca, entre otros). Sus escrituras se separan radicalmente de las líneas de los autores mencionados. Extraviada la bandera, perdido el mapa y carentes de poder territorial, los sujetos poéticos se vuelcan hacia el mar, creando un universo simbólico disolvente y errático (léase la figura del vagabundo, y del náufrago). Son los nuevos ciudadanos, sin tiempo, sin historia, caracterizados sólo por fragmentos que son comparados a los restos de la despensa de una casa abandonada. Por ello, en su poesía expresan toda la sintomatología del extravío de referentes: se conciben como náufragos, vagos que han olvidado el nombre de las calles e incluso de las ciudades que habitaron. Este desconcierto llega hasta el lenguaje, donde la presencia de silencios y blancos amenaza la estructura misma del poema. En otras palabras, la sintomatología del desastre se apodera del discurso de los poetas del 90.

Retomemos desde Freud la noción de sintomatología como “formación de sustitutos para eludir la angustia” (Freud 58), concepto que en la poesía que vamos a estudiar nos lleva a decir que el régimen marítimo desplegado en estos textos funciona para librar al yo de la angustia de estar en tierra. Esa angustia proviene de sentir amenazada la toma de posesión del territorio, entonces, se opta por no habitarlo. En la poesía de los noventa esa amenaza proviene de una escena anterior que permanece instalada en el inconsciente, pero dándole sentido a la letra. Lo amenazado, el objeto de amor, es el territorio, tanpreciado porque corresponde a una posesión básica de los seres vivos<sup>8</sup>, que marca el adentro, lo propio, y el afuera, lo extraño. El territorio señala al que pertenece e indica el afuera donde “se ubica al extranjero o, en otras palabras, al que no pertenece al territorio” (Silva 53). La posesión del territorio requiere, en los seres humanos, de operaciones lingüísticas, nombrarlo, y de operaciones icónicas, dibujarlo –léase la cartografía–: “El territorio alude (...) a una complicada elaboración simbólica que no se cansa de apropiarse y volver a nombrar las cosas en característico ejercicio existencial-lingüístico: aquello que vivo lo nombro; sutiles y fecundas estrategias de lenguaje” (Silva 55). Sobre este objeto amado, el territorio, los poetas que escriben durante la Transición perciben una amenaza constante que los lleva a crear bellos sustitutos.

<sup>7</sup> Los náufragos suelen quedar incluidos en la promoción anterior. El artículo “Intimidad urbana, huellas de los últimos poetas del siglo” de Bernardo Chandía y “La poesía chilena en el período (1987-2005)” de Patricia Espinosa optan por incluirlos en el grupo precedente. El texto de Bernardo Chandía, publicado en *Cyberhumanitatis* 14, Otoño, 2000, aborda principalmente al grupo de poetas anteriores al que aquí estamos trabajando, vale decir, aquellos que comenzaron a publicar en dictadura, me refiero a Sergio Parra, Santiago Elordi, Andrés Morales, Malú Urriola, Jesús Sepúlveda, y otros. El artículo de Patricia Espinosa publicado en *Crítica Hispánica* 1, vol XXVIII, se centra en dos grupos poéticos, el ya citado por Chandía y que la crítica denomina ‘generación perdida’ (54) por el desamparo crítico que vivió la poesía cuando comenzó el boom narrativo de Planeta; y también en los poetas del 2000, destacando la producción de Felipe Ruiz, Pablo Paredes y Diego Ramírez. Comparto con Espinosa que todo ese grupo no recibió el interés de la crítica, pero pienso que hay una manera de escribir y un interés por ciertos temas que nos permiten separar a los náufragos de la promoción anterior.

<sup>8</sup> “El territorio corresponde a una noción desarrollada en los estudios sobre conducta animal por parte de los etólogos. Se refiere a uso de espacio” (Silva 47).

En la sintomatología del régimen marítimo y sus metáforas creo ver que la catástrofe solo alcanza la dimensión de tal durante la Transición, cuando las expectativas puestas en la renovación fracasaron. Sigo en la noción de catástrofe a Benjamin, quien caracteriza dicho suceso por la ruina en permanente aumento acumulativo, una ruina que no se repara, pues prefiere mirar al futuro. Cito a Benjamin:

El ángel de la historia (ve) una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y las arroja a sus pies. Bien quisiera desmoronarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado. Pero una tempestad sopla desde el Paraíso que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro. (Esta) tempestad es lo que llamamos progreso (Benjamin 54).

Los textos poéticos de la Transición no están escritos por el ángel de la historia que cree en el futuro, sino por subjetividades espantadas con la ruina. Estos sujetos líricos tienen una imposibilidad de nombrar lo que ven, hay una elaboración del hecho catastrófico imposible de decir a la cual quiero acercarme.

### 3. EL TESTIGO IMPOSIBLE Y LOS ESPECTROS

Quiero postular que el sujeto que habla en la mayoría de los textos de los poetas del noventa es el testigo imposible del cual habla Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*. Agamben elabora su disquisición desde la etimología y nos recuerda que “testigo se dice en griego *martis*, mártir” (Agamben 25) y que, por tanto, testigo “hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está pues en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él (Agamben 15)<sup>9</sup>. A partir de ahí uso la idea de testigo imposible para referirme al que vio todo y que, por tanto, la experiencia acabó con su vida. La voz de ese testigo sólo es posible dentro del carácter ficcional de estos poemas. Todo el lenguaje submarino desde el cual son elaborados estos textos es el universo de los sacrificados lanzados al mar. Leamos este poema de Germán Carrasco y pensemos quién habla. El título es “Único arte”:

Único arte el de perder  
 Tantas cosas            solicitan su extravío  
 que su pérdida no es desastre.  
 Pierde algo cada día    acepta el lastre  
 Llaves perdidas        horas malgastadas  
 El arte de perder no es desgaste  
 Ensáyalo  
 Pierde rápido y mejor  
 perder lugares nombres    la deseada mujer

<sup>9</sup> Agamben indica que en latín hay dos palabras para referirse a testigo: “La primera es ‘testis’, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (terstis) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, ‘superstes’, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está pues en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él” (Agamben 15). Desde mi punto de vista, la voz creada por los Náufragos corresponde al segundo caso.

Yo he perdido  
entre otras cosas      dos ciudades  
reinos ríos continentes radas  
Que te juro añoro      más no es desastre  
Incluso te perdí  
gesto, voz preciada (Carrasco 14)

El sujeto que habla ha perdido territorios, ciudades, reinos e incluso radas. Enfatizo ‘radas’ porque es el espacio que remite al mar. Destaco también la palabra ‘lastre’ que usó el poeta. ‘Lastre’ remite, según la RAE, al peso que se pone para lograr la línea de flotabilidad de los barcos; entonces el consejo ‘acepta el lastre’ es toda una comprensión del derrotado, donde él se asume como el lastre que se puso para que la sociedad lograra cierta línea de flotabilidad. Él es el cuerpo sacrificado. Y a pesar de que ha perdido la voz, dice el poema, de ahí que sea el testigo imposible.

Para confirmar mi idea del testigo imposible, vuelvo a leer un poema de Andrés Anwandter, “Reparaciones”, donde quien habla es un muerto cuyos huesos van a ser removidos producto de la renovación urbana. El poema dice:

Los bulldozers que remueven cada tanto  
Estos suelos para hacer otro camino  
Hacen temblar mi osamenta.  
Las noticias  
la destierran y la vuelven a enterrar.

Ya me aturde nuevamente el traqueteo  
de picotas y taladros: remodelan  
una vieja carretera hacia el futuro.

Los vehículos que pasan veloces  
por la historia desplegada en concesiones  
y proyectos urgentes, remecan  
mi recuerdo bajo todo el territorio.

Estos suelos que remueven cada tanto  
Los bulldozers para hacer otro camino (Anwandter 45)

Nuevamente esta voz corresponde a un testigo imposible y no a un testigo real, porque el que efectivamente vivió esa circunstancia está muerto: “quien ha visto la Gorgona, no ha vuelto para contarle, o ha retornado mudo; son ellos, los ‘musulmanes’, los hundidos, los testigos integrales (Agamben 33)<sup>10</sup>. Este testigo habla sobre un hecho imposible de decir, de ahí lo figurativo de su lenguaje, característica que va a dominar la gran mayoría de los poemas de la Transición. El poeta de esta promoción, Felipe Cussen, agrega que esto, en el caso de Anwandter, se debe a su cercanía con

<sup>10</sup> De acuerdo a Agamben, en el campo de concentración de Auschwitz eran llamados musulmanes los prisioneros que estaban en pésimas condiciones, reducidos a pura biología, desprovistos de cualquier identidad, raciocinio y que ignoraban su realidad retrayéndose en fantasías delirantes. Estos prisioneros extremadamente desnutridos lanceaban sus cuerpos de tal forma que recordaba el gesto de los árabes en la oración.

la poesía experimental: “Lo cierto es que sus investigaciones en ese ámbito habían comenzado algunos años antes, y ha abarcado el interés por figuras como el chileno Guillermo Deisler y Ernest Jandl, entre muchos otros” (Cussen 70). Efectivamente hay una textualidad experimental, pero también es cierto que ella está motivada por una imposibilidad de decir. Anwandter excava en el hecho innombrable como cava en la lengua, pero no por ello está exento de un cierto humor trágico. El muerto de Anwandter habla desde una tumba ilegal, desde allí describe, con cierta ironía, la renovación urbana, la cual asocia a proyectos políticos. Su ironía es que mientras esos proyectos creen que avanzan ‘para hacer otro camino’, solo cavan en su sitio. No hay futuro, todo conduce al cadáver. No hay reparación cuando el testimonio se pronuncia desde el interior de la muerte. La invención de estas voces de muertos es la cara funesta, contrapuesta al triunfalismo de la Transición. Para los espectros y su comunidad, la alegría no llegó.

Las expectativas puestas en la Transición, justicia en la asignación de un lugar heroico a los que habían luchado contra la dictadura, políticas sociales fuera del libre mercado y participación ciudadana, entre otras, no se cumplieron, de ahí la experiencia de la Transición como un fracaso. Rafael Otano describe que tras el triunfo del NO<sup>11</sup> las casas de comando se cerraron para siempre y los futuros gobernantes comenzaron a decidir el futuro del país en una política de acuerdos: “Ahí quedó decretada una Transición construida para la gente, pero evitando a la gente” (Otano 79). Por ello, la ciudad representada en la poesía de la Transición es un lugar que ya no existe, son territorios perdidos. Como sucede en este poema de Alejandra del Río:

Dónde quedó la memoria y su vocación de argonauta  
 Dónde los gestos, los gritos, las facciones  
 Dónde las calles andadas por dentro y todos sus monstruos  
 Dónde los besos, las banderas, cada pedestal de dios  
 En esta noche, en este vasto mar de ceniza casi ajena.

Funda para ti un país  
 (...)  
 Recoge a tu paso el sabor de sus ciudades  
 (...)  
 Dale a tu país el fruto extraño de una bandera  
 pues toda esquina merece un ícono  
 (...)  
 Mantén a los sabios abocados a la tarea de habitar y descifrar  
 los brazos, las calles y las piernas  
 (...)  
 No edifiques cementerios  
 (y) levanta tu país como una torre en el exacto lugar del llanto (Del Río 44)

Como en la mayoría de los poetas de la Transición, se aprecia en Alejandra del Río el conocimiento de la tradición española medieval y barroca, en este caso el tópico del ubi sunt. Este uso de la retórica lleva al poeta e integrante de esta promoción Cristián

<sup>11</sup> En octubre de 1988 se llamó a un plebiscito para decidir si se deseaba continuar con Augusto Pinochet (la opción SÍ) o la opción de cambio de régimen que era marcar NO.

Gómez a considerar a Del Río en un lugar preciso de la tradición escrita por mujeres: “se aleja de otras poetas jóvenes que practican cierto vanguardismo trasnochado que se arroga un discurso marginal tan artificial como antojadizo (léase Nadia Prado o Isabel Larraín) y también de ese coloquialismo simplista de generaciones precedentes que no logra desprenderse de la impronta parriana, como es el caso de Teresa Calderón o Carmen Gloria Berríos” (Gómez 211). No tan sólo cómo Del Río juega con la tradición es singular, lo es también la hablante que crea, una ciega que vuelve desde la muerte. Nuevamente, el testigo imposible, pero en este caso mujer, y en esa condición de género asume no sólo la necesidad de adquirir la voz, sino también el cuerpo. Su materialidad también es testigo.

En varios de los textos poéticos de los noventa se habla desde la infelicidad, sin rabia, sólo aconteciendo dentro de tiempos muertos, como si el sujeto no estuviera anclado en una época determinada, sino en un tiempo sin horas. Su voz arranca entonces desde el inicio del naufragio. Marcelo Novoa en *Arte cortante*<sup>12</sup> crea una voz que, desde su casa, describe el abandono de estos sujetos como: “restos de un naufragio que a nadie conmueve” (Novoa 16). Pienso que los sufrientes y sus historias son hasta la primera década del siglo XXI un relato que causa repulsión en una parte considerable de la población chilena. Una de las formas que asume este rechazo síquico es ‘me aburre hablar de eso’. La necesidad de alejar de la conciencia esa historia, o la represión de esa narrativa, inciden en la constancia en usar la palabra ‘lastre’ por parte de los poetas de este período, leamos este verso de Novoa “un barco inundado de sed. Ya deberían saberlo. Todos los versos lastre para una casa sumergida en las alturas” (Novoa 48). Lo reprimido en la escena pública de la Transición aparece como lastre o peso que es valorizado en el arte. El sujeto habla desde ‘una casa sumergida’, nuevamente aparece la idea del testigo imposible, pero también el poema alude al ciudadano confinado de la Transición.

Los textos poéticos de la Transición están capturados por una herida que no está en la expresión consciente del lenguaje, sino que aparece subrepticia tras la letra. De esta forma el mar y la escena que ese paisaje conforma están ligados a la muerte. En el poema “Segunda inmersión” de Antonia Torres habla un sujeto que ve por última vez la playa:

Llevarse de la vida solamente  
 algunos tesoros encontrados en la arena:  
 trozos flotantes, boyas de madera, brillantes colores  
 conchas, caracoles  
 los restos que sobreviven de un desastre náutico  
 los pequeños tesoros reunidos  
                                   cada verano  
                                   dispuestos a lo largo de la costa  
 para descifrar el paisaje

<sup>12</sup> Marcelo Novoa publicó dos libros del mismo nombre, el segundo fue editado por la Universidad de Valparaíso el 2002. Si bien comparten el título, los poemas corresponden a otra creación. Preguntándole al autor sobre esta característica, me declaró que considera sus textos un trabajo en proceso y que por tanto, a pesar de su autonomía relativa, están ligados a un solo proyecto.

Sólo restos,  
pedazos dispersos de un libro benévolo  
materia encontrada al azar para leer las señales  
el íntimo mapa de la existencia (Torres 19)

El sujeto, en esta última visita a la playa y a la vida, recoge restos al modo de un arqueólogo. Para la voz, los pedazos y los trozos son el tesoro que le permitirán articular el todo. El lenguaje funciona también por esa acumulación de frases sustantivas, como si él también fuera un resto/testimonio de un naufragio. La arqueología le permitirá armar el rompecabezas, des-cifrar la historia rota y así constituir el libro. Y de esa manera articular el íntimo mapa de la existencia.

La poesía de Verónica Jiménez suma a este testigo imposible el sujeto previo al golpe militar, aquel que tenía vida y participaba de la historia. La poeta fabrica un pretérito idílico en que adquieren protagonismo los trabajadores del mar, los pescadores, las mujeres que hornean tortillas y las niñas que hacen guirnaldas con flores silvestres. La voz crea un larismo marítimo, pero político, ahí está su innovación. Leamos parte del poema “La derrota del mar”:

Nosotros que tuvimos que pasar  
por tantos puertos de agitación  
pernoctando en pequeñas lanchas  
azotadas por la lluvia y por las olas  
y que fuimos a un tiempo  
alegres ebrios a bordo de cargueros sin destino  
y silenciosos marineros abandonados en la bahía  
nosotros que algún día soñamos en lechos  
extensos como las velas de los barcos  
y construimos un hogar sobre el viaje de las aguas  
bendecidos por la música del mar en la noche  
anclamos ahora en esta oscura rada  
como náufragos arrojados a su mala suerte  
vomitando espuma  
con los pies enterrados en la arena  
y la piel herida por la sal (Jiménez, *Antología de la poesía joven* 81)

Al hablar del pasado, Jiménez fabrica un ‘nosotros’, bajo la idea de que el momento anterior implicaba la idea de colectividad. Un nosotros cuya matriz cultural es opuesta a la prometida por Pinochet, “De cada siete chilenos, uno tendrá un automóvil, de cada cinco, uno tendrá televisor y de cada siete, uno dispondrá de teléfono” (“La historia de Pinochet en alguna de sus más célebres frases”. [www.emol.com](http://www.emol.com), 22 enero 2010). Desde esa promesa neoliberal vale el ‘cada’, la experiencia individual. Y desde ese anuncio maquinístico se entiende la necesidad de eliminar el nosotros. Por el contrario, quien habla en el poema recuerda ese nosotros y su destrucción. En otro libro, *Palabras Hexagonales*, Jiménez reitera esta imagen de la destrucción de las colectividades, ahora en tiempos neoliberales donde, tras la llegada de las transnacionales pesqueras, toda la colectividad de los pescadores artesanales pasa a integrar el grupo de fantasmas: “El muelle está desierto, pero a través de este aire neblinoso circulan los sueños de quienes ya han perdido las fuerzas para hacerse a

la mar y guardan en su habitación los cardúmenes abundantes de la noche” (Jiménez 79). La poesía de Jiménez ahonda en cómo cada vez más nos convertimos en un pueblo de fantasmas.

Otra versión del testigo imposible es creada por Zambra en *Bahía Inútil*; allí el sujeto-objeto de memoria desea salir de la condición de tal:

Señor,  
Haz que el mar se libre de nosotros  
Deja que ocurra el viento, deja que ocurra (Zambra 63)

Esta voz tiene conciencia de que la posición de testigo lo deja detenido en el tiempo, obligándolo a ver reiteradamente la misma escena horrorosa. Zambra trabaja un ‘nosotros’ para esa voz testigo –al igual que Jiménez–, entendiendo que fue una colectividad la sometida al martirio. Esta voz colectiva apela al viento como hálito que desarme el hechizo, permitiendo el retorno al tiempo presente, lo que en el caso de los espectros implicaría la muerte o, dicho de otra forma, descansar en paz.

Si una de las investiduras que asume la voz de estos poetas del 90 es la del testigo imposible, otra es la del sujeto que ve esos fantasmas y establece una complicidad con ellos. Javier Bello crea esa posición en la sección “Pobladores del entresueño” incluida en la antología *El fulgor del vacío*, cuyo título ya dice bastante sobre este tema de hablar desde el hueco. Los pobladores del entresueño corresponden a los espectros de los antiguos actores urbanos de actuación política importante en el período pre 73. La voz, como Hamlet, ve estos espectros:

Yo estoy con los pobladores del entresueño,  
no soy igual a ellos pero los puedo oler cuando  
cruzan la noche.  
Yo estoy con los pobladores del entrepiso que  
queda justo a mitad de camino  
entre la cabeza y la lluvia, entre la cabeza y la  
intemperie.  
(Yo) estoy con la verdad de los muertos  
si la loza de todos los patios se rompe  
y los peones del asesinato se esconden tras los  
armarios del cementerio.  
Yo estoy con la verdad de los muertos, de pie en la  
cabeza de los vivos (Bello: 2002 162)

La anáfora “yo estoy” remite a un lugar inexistente, en términos físicos, pues el poblador es uno de los grandes actores sociales sistemáticamente eliminados durante la dictadura, de manera que sólo simbólicamente se puede estar con ellos. El poblador era un sujeto político que había aprendido que el ejercicio público de su hacer era útil para solucionar la contingencia. Sólo mencionaré dos triunfos de este actor. Entre 1967 y 1972, unas 54.710 familias, el 10% de toda la población de Santiago, lograron un terreno por la vía de la toma (cfr. Garcés) y en 1970 la vivienda se convirtió en un derecho. Esos pobladores fueron eliminados abrupta e injustamente, de ahí su condición de espectros. Bello toma la posición de ser-con los espectros que es también una política de la memoria.

La voz de los pobladores aparece en otro poemario de la Transición, pero escrito por un autor de unas promociones anteriores, me refiero a *La vida nueva* (1994) de Raúl Zurita, donde diez de los once textos corresponden a grabaciones realizadas en agosto de 1983 a moradores del Campamento Raúl Silva Henríquez. Oscar Galindo ve allí la noción de testimonio porque se “hace hablar a otro, bajo la modalidad de la transcripción testimonial” (209) y no ve esa forma en *Cartas de prisionero* de Floridor Pérez o *Dawson* de Aristóteles España, porque el propio autor da su testimonio<sup>13</sup>. El asunto es difícil porque al escribir siempre hay un fingimiento. Pero no pretendo resolver ese asunto aquí, pero sí hacer notar que este tema tiene tradición en la poesía chilena. En este artículo me he centrado en la idea de testigo, vale decir, quién habla y de dónde lo hace, dejando para otra circunstancia el género testimonio<sup>14</sup>. Galindo plantea además que “en el dolor de estos sueños se advierte el deseo alguna vez entrevisto, la utopía de un lugar distinto al de su circunstancia” (Galindo 210). Comparto con Galindo el vínculo que Zurita traza entre pobladores y utopía. Este es la misma asociación que traza Javier Bello, pero en él hay esa diferencia característica de la poesía de esta promoción, quien habla ya no está.

La gran mayoría de los poemarios de la Transición elabora esta voz del testigo imposible que implica crear un habla al que retorna de la muerte. La generación de esta subjetividad está ligada al trauma de haber sido separados de la historia. Freud habla de la ‘situación traumática’ para caracterizar la experiencia de perder repentinamente un objeto querido, tan abruptamente que no es posible entender la situación, sino mediante un trabajo de elaboración. En el caso de estos poemas, ese objeto sería la historia como soporte contenedor y que le da estabilidad al yo. Los textos escritos por Los Náufragos afirman que la Transición no ha terminado hasta la primera década del 2000. Bajo este signo ideológico ellos crean una voz que cuenta un pasado y muestra las piezas que permitirían rearmar la historia. Esa voz elabora la pérdida, y cuál es ella: la pérdida de las ciudades, de la vida pública y de la historia. Al elaborar el desastre puede entregarnos los objetos, al modo de un arqueólogo, que permiten armar el rompecabezas de la historia. Y puede recordar un pasado más remoto que la herida, donde la calle era habitada y la población era el resultado de una movilización urbana. Los que hablan en estos poemas lo hacen desde el mar, no tienen territorio, pero están acercándose al puerto bajo la convicción de que al zurcir el tejido social volverá la ciudad.

La fabricación del testigo imposible en la poesía chilena de la Transición nos habla de las dificultades que hemos tenido como país para asumir los temas de memoria. Bajo la idea de que es mejor esperar hasta establecer un consenso de memoria, hemos

<sup>13</sup> Galindo sí ve la noción de testimonio en *Estación de los desamparados* (1982) de Enrique Lihn donde se transcriben diálogos escuchados en una estación de tren peruana. Los autores estudiados por Galindo son Cuevas, Maqueira, Lihn y Zurita, vinculando estos dos últimos a la noción de testimonio.

<sup>14</sup> La voz poética es diferente a otras subjetividades ligadas al testimonio en narrativa de las que da cuenta muy bien Lazzara llamándolas “prismas de la memoria a través de los cuales ha sido narrada la traumática experiencia chilena: el prisma de la locura (Eltit-Padre mío), el prisma de la conversión y la reconciliación (Luz Arce), el prisma del desaparecido (Martín Cerda, Silvio Caiozzi), el prisma del sobreviviente de la tortura (Pedro Matta) y el prisma del retornado del exilio (Germán Marín)” (Lazzara 63-64). La subjetividad trabajada en poesía se acerca a sólo uno de estos prismas, el del desaparecido de Cerda, quien al final de la novela *Una casa vacía* (1996) crea las voces y los gemidos de prisioneras moribundas, pero lo que hace la poesía es diferente, vuelve a darle un traje y un lugar a ese desaparecido, no lo toma en el dolor, sino en su retorno a la vida.

conseguido encriptar nuestra historia, produciéndose un habla traumática, donde la referencia a lo perdido tras la dictadura está tejida en filigrana bajo el lenguaje, como espesor metafórico o enunciación tartamuda llena de blancos y silencios. Por ello, quizás sería más beneficioso apostar a una pluralidad de memorias, donde cada comunidad erigiera sus monumentos. Sólo así podremos hablar de un mar que tranquilo los baña.

## OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. 2000. "El archivo y el testimonio". Vol III. *Homo Sacer. Lo que resta de Auschwitz: El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos. 143-180.
- Anwandter, Andrés. 2001. *Especies intencionales*. Santiago: Quid ediciones.
- Bello, Javier. 1998. "Los naufragos". *Poetas chilenos de los noventa: Estudio y antología*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Letras. [www.uchile.cl/cultura/poetasjóvenes/naufragos6.htm](http://www.uchile.cl/cultura/poetasjóvenes/naufragos6.htm) (consultado el 29 de enero 2009).
- . 2002. *El fulgor del vacío*. Santiago: Cuarto Propio.
- Benjamin, Walter. 1995. "Sobre el concepto de historia". *La dialéctica del suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago: Lom. 45-107. Trad. Pablo Oyarzún.
- Carrasco, Germán. 2001. *Calas*. 2003. Santiago: J-C Sáez editor.
- Christie, Jorge y Arturo Torres. 2000. "Nautilus, casa transparente". [www.uro1.org](http://www.uro1.org). (consultado el 18 de enero del 2010).
- Cuevas, José Ángel. 1994. *Proyecto país*. Santiago: Editorial América del Sur.
- Cussen, Felipe. 2005. "Andrés Anwandter: La apertura continúa". *Estudios Filológicos* 40. Sep: 67-78.
- Eltit, Diamela. 2000. *Emergencias: Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta.
- Freud, Sigmund. 1968. "Angustia, dolor y tristeza". "Duelo y melancolía". *Obras completas*. Madrid: Biblioteca nueva: 31-71 y 2091-2100. Vol II. Trad. Luis López Ballesteros.
- Galindo, Óscar. 2003. "Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 58: 193-213. Lima-Hannover, Segundo semestre.
- Garcés, Mario. 1999. *La lucha por la casa propia y una nueva posición en la ciudad. El movimiento de pobladores de Santiago (1957-1970)*. Tesis para optar al grado de Doctor en Historia, PUC.
- Garretón, Manuel Antonio. 2007. *Del pospinochetismo a la sociedad democrática: Globalización y política en el bicentenario*. Santiago: Debate.
- Gómez, Cristián. 1999. Res.de "Escrito en Braille de Alejandra del Río". *Revista chilena de literatura* 55. Noviembre: 209-211.
- Harris, Tomás y Floridor Pérez. 1996. *Poesía chilena para el siglo XXI*. Santiago: Dibam.
- Lange, Francisca. 2006. *Diecinueve (Poetas chilenos de los noventa)*. Santiago: JC Sáez Editor.
- Lazzara, Michael. 2007. *Prismas de la memoria: Narración y trauma en la Transición chilena*. Santiago: Cuarto Propio.
- Morales, Andrés. 1998. "La poesía de los noventa". *Cyberhumanitatis* 7. [www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/07/poesia\\_de\\_los\\_noventa.html](http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/07/poesia_de_los_noventa.html) (consultado el 20 de enero del 2010).
- Véjar, Francisco. 1999. *Antología de la poesía joven*. Santiago: Universitaria.
- Novoa, Marcelo. 1996. *Arte cortante*. Santiago: RIL.

- Otano, Rafael. 2006. *Nueva crónica de la Transición*. Santiago: Lom.
- Parra, Marco Antonio de. 2001. "La pequeña historia de Chile". *7 muestras 7 obras: Teatro chileno actual*. Santiago: Lom.
- Rico, Álvaro. 1997. "Democratizaciones inciertas: Sistema consolidado". *Filosofía y democracia*. Edición a cargo de Humberto Giannini y Patricio Bonzi. Santiago: Lom: 335-346.
- Río, Alejandra del. 1999. *Escrito en Braille*. Santiago: S/e.
- Sepúlveda, Luis. 1994. *Nombre de torero*. Barcelona: Tusquets.
- Silva, Armando. 2000. *Imaginario urbanos*. Colombia: Tercer mundo.
- Subercaseaux, Bernardo. 1997. *¿Chile un país moderno?* Santiago: Ediciones B.
- Torres, Antonia. 2006. *Inventario de equipaje. Antología*. Santiago: Cuarto Propio.