

*Magda Sepúlveda Eriz*  
**Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973 – 2013)**  
*Santiago de Chile: Cuarto propio, 2013.*  
*Cuarenta años de poesía chilena: ruca con subsidio urbano y Chile bohemio*

**Dámaso Rabanal Gatica**  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

El libro *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)* de Magda Sepúlveda Eriz, orienta el ingreso a cuarenta años de la poesía chilena a partir de cómo la ciudad imaginada va cambiando según diversos períodos políticos. En las tres épocas que se divide el libro, Dictadura, Transición y último período de la Concertación, Sepúlveda pone atención al ladrido que retumba en medio de la ciudad.

El capítulo uno, "Paseos peatonales y baldíos: la dictadura (1973 – 1989)" analiza estos dos hitos urbanos de la dictadura en relación a cómo los re-elabora la poesía. Sepúlveda cuestiona cómo el discurso de la higiene de las calles asume una posición de poder análoga al borrado/limpieza de la ideología popular, situación que la neovanguardia polemizó mediante la figura de la mancha y de lo sucio. Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Carlos Dittborn, Lotty Rosenfiel y Sybill Bintrup, son algunos de los artistas que Sepúlveda analiza desde el vínculo entre lo limpio espectacularizado y lo sucio excluido. La investigadora señala que "el ciudadano construido por la dictadura militar implicó una tachadura sobre las identidades latinoamericanas" (50) y una equivalencia entre subjetividad y "hacerse ver" o convertirse en objeto publicitario de sí mismo. Los nuevos edificios de ventanas espejos y el Paseo Ahumada, fueron la metáfora utilizada para connotar la nueva construcción del ciudadano, como aquel que desea mirarse en una superficie lisa y sin profundidad.

Junto a los paseos peatonales, Sepúlveda analiza los baldíos, especialmente de la ciudad de provincia que fue ella toda convirtiéndose en un eriazos tras el desmantelamiento de sus industrias. Sepúlveda analiza la poesía de Concepción, desde el fin del "sujeto político comunitario" (60) poetizado desde Alfonso Alcalde, hasta las múltiples voces fantasmales que habitan el estertor desolado de las zonas de peligro escritas por Tomás Harris, para significar el taconeado barrio Bulnes. El baldío o espacio arrasado es cubierto por luces, tal como en la poesía de Alexis Figueroa donde la subjetividad femenina se extravía en imágenes eurocéntricas y más mediáticas. La dictadura hizo que la subjetividad fuera atravesada o posible pensarse sólo en relación al espectáculo publicitario televisivo.

En el segundo capítulo, “Poblaciones y hospederías: la Transición (1990-2000)” la poesía sobre la ciudad habla de una urbe segmentada, donde los pobladores quedaron olvidados en los extraradios y la caridad de las hospederías fue el sustituto de la igualdad de derechos. La autora señala que “la representación de la devastación de los sectores populares fue una figuración constante de la transición” (123) y por ello el mundo creado por Víctor Jara llega a su fin. En su lugar aparece la representación del lumpen en la poesía de José Ángel Cuevas o de los criminales en la poesía de Jaime Pinos.

En la ciudad no inclusiva de la Transición, la palabra “quiltra” tomó un valor central. Con este vocablo en mapudungún se define al perro callejero, que no tiene dueño y que no posee raza definida. Quienes más representan textualmente la situación de extravío son justamente los poetas de la llamada promoción de los naufragos, que comenzaron a publicar en este periodo. Entre ellos, Sepúlveda destaca a Germán Carrasco, Cristián Formoso, Antonia Torres y Verónica Jiménez. La autora considera que la poética de ellos se caracteriza por un lenguaje quebrado que remite a la fosa de los detenidos desaparecidos y a una historia política que no ha conseguido legitimar sus archivos.

Estos poetas llamados los “naufragos” coinciden en el campo cultural con el grupo de escritores que regresan del exilio. El cuestionamiento inicial de Sepúlveda es, “¿poseen los exiliados dos historias? (de vida) ¿Cómo la poesía simboliza estas historias?” (177). Para dar sentido al cuestionamiento anterior, la investigadora, nos presenta interpretaciones de Omar Lara, Naín Nomez y Gonzalo Millán, entre otros, quienes articularán en la poesía del destierro un “sujeto exiliado fracturado, (que) poetiza dos historias que no logran fundirse y coincidir” (209). La subjetividad poética creativa de estos quiltros de ciudades extranjeras se vincula entre sus infancias y sus vidas fuera de Chile, no siendo estas últimas prioridades poéticas de escritura, sino haciendo un uso de la letra como una forma para mantenerse ligados a la cultura chilena.

El tercer capítulo, “Mapurbes y discotecas: el último periodo de la Concertación (2000-2010)” elabora la complejidad de una ciudad donde pueden convivir la realidad discotequera con los indígenas habitantes de la capital que reclaman el margen poblacional como un derecho de territorio y de orgullo de la cultura no hegemónica.

Sepúlveda distingue tres líneas dentro de la poesía mapuche: los textos que usan la retórica de lo maravilloso para defender un territorio en peligro de extinción; los textos que describen las ciudades de provincias desde la tensión entre modernidad y mundo indígena; y los textos que desean recuperar la metrópoli desde los espacios más empobrecidos de estas. En el primer grupo, la autora ubica a Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf, principalmente; en el segundo a Jaime Huenún, Bernardo Colipán y Adriana Paredes Pinda, entre otros. En el tercer grupo analiza fundamentalmente, la poesía de David Aníñir y Eliana Pulquillanca.

Junto a los poemarios indígenas, Sepúlveda integra las voces de los poetas que comenzaron a publicar en el 2000. Algunos de estos son: Pablo Paredes, Héctor Hernández y Diego Ramírez. Para la crítica, estos poetas hacen del cuerpo, que lleva todas las marcas de las biopolíticas estatales, un motivo a través del cual pueden decir la masacre política del neoliberalismo. Ellos se valen de un imaginario pop, donde las canciones de The Clash, de Paulina Rubio o de Thalía sirven para referir la cultura de los sectores populares y a la vez indicar una lectura no institucionalizada de esas referencias.

Estas relaciones de sentido se alejan de lo que tradicionalmente se conoce como ejercicio poético, pero sin pretender salir de él, sino que se desea resignificar y reconstruir el deseo de escritura poética desde una letra fluida, devenida, rizomática, que genera espacios interpretativos multiculturales para ser integrados y dar sentido al texto poético. Sepúlveda llama a este grupo “Promoción por Coma”, pues logran articular sentidos después del trauma de la transición que dejó sin habla a los que ganaron, pero perdieron.

En este último capítulo, la autora integra también la producción de poetas del 2000, como Paula Ilabaca y Gladys González y las analiza desde sus vínculos con la tradición de poetas de los 80 como Carmen Berenguer y Marina Arrate. De Carmen Berenguer toman el género de la crónica, pero mezclándolo con el diario íntimo. De Marina Arrate toman un lenguaje descoyuntado y traumático de una ciudad que apuesta por la violencia, pero ahora ejercida sobre las mujeres. Tanto en Ilabaca como González, hay una crítica al discurso falologocéntrico, cuyo punto máximo es volcar el yo sobre sí para “gozar su ciudad interior” (273).

La noción de “quiltro” que Magda Sepúlveda usa para leer cuarenta años de poesía chilena resulta un entramado teórico y creativo sugerente y clarificador, en tanto permite un cruce entre las pluralidades de clase, étnicas y de género que atraviesan la ciudad imaginada en la producción poética chilena.